



**De las Memorias Femeninas Individuales a las Luchas Políticas Colectivas.
Análisis del Performance Político – Artístico Cuerpos Gramaticales.**

Autora

Paula Fernanda Sánchez Mosquera

**Trabajo presentado como requisito para optar por el
título de Magíster en Estudios Sociales**

Director

Dr. Sebastián Vargas Álvarez

**Escuela de Ciencias Humanas
Maestría en Estudios Sociales
Universidad del Rosario**

Bogotá - Colombia

2022

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	3
Introducción	5
Nacimos en Resistencia	12
La Siembra	20
¿Qué se ha investigado sobre memorias femeninas, performances y sobre Cuerpos Gramaticales?	23
Propuesta metodológica.....	30
¿Cómo va esto? Estructura de la investigación.....	42
Capítulo 1: La Juntanza Femenina: El Pilar de las Memorias Colectivas en el Performance Cuerpos Gramaticales.....	45
1.1 Posiciones interseccionales de las mujeres víctima	47
1.2 La juntanza. El poder de la gente	51
1.3 Luchas solidarias y sanaciones colectivas	58
1.4 El poder de la juntanza y el ritual de las memorias colectivas.....	61
1.5 Del dolor individual a la lucha colectiva	66
Conclusión.....	69
Capítulo 2. Performances, una Narrativa Subversiva de las Memorias Femeninas	71
2.1 La agencia política del performance	73
2.2 Impacto del performance en el territorio	86
2.3. Narrativas corporales y territorios femeninos	95
2.4. Objetos sagrados que mantienen vivas las memorias	101
2.5. Los archivos digitales que custodian los repertorios.....	103
Conclusión.....	106
Capítulo 3. Somos semilla: Acciones Políticas y Performativas de las Subalternas.	108
3.1. Sujetos subalternos. Expresiones simbólicas y manifestaciones políticas	110
3.2. Semilleros de resistencias políticas	122
3.3. Memorias que se juntan, se bordan, se danzan y se performan. Bordanzas de las Memorias.....	127
Conclusión.....	137
Reflexiones finales. Subjetividades de la autora.....	138
Referencias bibliográficas.....	143

Agradecimientos

Agradezco a Sandra y a El Aka por su gentileza y el tiempo que dedicaron para atender mis visitas y responder a mis cuestionamientos. Gracias por abrir las puertas de Cuerpos Gramaticales, por presentarme a las señoras más admirables y por haber creado y mantenido en pie un proyecto tan importante e impactante para la construcción de memoria y paz en Colombia, como lo es CG.

Doy gracias a Pili, Inecita, Amelia y Luzma, quienes tuvieron toda la disposición y confianza para la realización de este trabajo; espero les sirva y haga un poco de justicia a la increíble e importante labor que desarrollan con sus liderazgos. Estas mujeres, más allá de prestar sus voces para este ejercicio pedagógico, lograron ratificar mi posición política encaminada a la construcción de paz, enseñándome que la custodia de la memoria depende de activismos comprometidos y constantes que no solo les competen a las víctimas, sino a la sociedad en general.

Gracias a Sebastián Vargas por la paciencia, la dedicación, el ánimo, la flexibilidad y las enseñanzas. Bajo su dirección me arriesgué a fundamentar este trabajo en conceptos teóricos y empíricos poco estudiados en Colombia, y obtuvimos como resultado un trabajo sincero, dinámico y original del cual hoy me siento orgullosa.

Agradezco a mi padre que desde el día de mi graduación como socióloga me animó a seguir en la academia. A mis hermanos y sobrines, quienes me acompañaron en el proceso. A mi hermana y a mi prima que nunca se cansaron de escuchar la misma conversación sobre construcción de memorias femeninas. A mi Valdo que aguantó todas las frustraciones, cambios de ánimo y surgimiento de nuevas ideas para la realización de este trabajo.

Dedico esta monografía a mi madre, quien fue una mujer subalterna que encaminó su lucha política al cuidado y protección de varias generaciones de su familia. Con ella me hubiera encantado celebrar.

A todos gracias, y espero sigamos en el camino de la resistencia política, el cual, así como lo aprendí en esta investigación, es de afectos, música, risas, alegrías y juntanzas.

Resumen

Este trabajo presenta un análisis sociológico sobre las luchas políticas por la construcción y preservación de las memorias colectivas de las mujeres víctima de la violencia, específicamente mujeres que hicieron parte del performance Cuerpos Gramaticales (CG) en la ciudad de Bogotá, entre el 2016 y 2018. Se realizó un rastreo metodológico cualitativo que empleó métodos de análisis de archivos y repertorios. Se estudiaron documentos de grabación, fotografías, entrevistas e investigaciones académicas, y se analizaron los repertorios que surgieron de entrevistas semiestructuradas, y de la observación participante en dos performances; encontrando que el performance de CG es un vínculo de microrrelatos provenientes de la memoria de las mujeres subalternas, que se juntan para crear una acción política. Esta investigación concluye que las mujeres que pertenecen al grupo CG desarrollan sus luchas políticas por el reconocimiento y la preservación de las memorias colectivas a partir de la cohesión del grupo y la creación de marcos interpretativos de las memorias, los cuales posibilitan la autorreflexión y la construcción política desde las experiencias y la exploración del dolor compartido.

Palabras clave: Memorias colectivas, performance, subalternas, juntanza, acción política, mujeres, víctimas, espacio público.

Abstract

This work presents a sociological analysis of the political struggles over the construction and preservation of the collective memories of women who are victims of violence, specifically, women that took part in the Cuerpos Gramaticales (CG) performance in Bogotá, between 2016 and 2018. A qualitative methodological search was made, which used methods of analysis of archives and repertoires. Recording archives, photographs, interview and academic investigations were studied, and the repertoires that emerged from semi-structured interviews and from participatory observation in two performances were analyzed. It was found that the CG performance is a bond of micro-stories from the memory of the subaltern women, who come together to create a political action. This research concludes that the women who belong to the CG group develop their political struggles for the recognition and preservation of their collective memories, from group cohesion and the creation of interpretative frameworks of those memories, which enable self-reflection and political construction from the experiences and the exploration of shared pain.

Key words: Collective memories, performance, subaltern, *juntanza*, political action, women, victims, public space.

Introducción

Los procesos de construcción de memorias colectivas que se desarrollan en Colombia son únicos en Latinoamérica. Por décadas, la recuperación y custodia de las memorias de nuestro país se ha generado de forma paralela al conflicto armado, lo que ha dificultado el trabajo de víctimas, líderes sociales y activistas.

A lo anterior se suman el bajo interés que ha tenido el actual gobierno de Iván Duque (2018-2022) en la implementación del Acuerdo de Paz firmado por el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2014 y 2014-2018) y la antigua guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en el 2016¹. Un caso de abandono estatal que encubre la encarnizada ola de violencia vivida por los líderes, lideresas, defensores de derechos humanos y emprendedores de la memoria, organizaciones de víctimas y excombatientes firmantes del Acuerdo de Paz. Es de destacar que, desde la firma del Acuerdo de Paz el 24 de noviembre de 2016 hasta el 15 de julio de 2020, se han registrado 971 asesinatos de líderes, lideresas y defensores de derechos humanos en Colombia (Indepaz, 2020).

Esta cifra resume una tragedia nacional de violación de derechos humanos, dada históricamente por el control de los territorios y los cuerpos que los habitan. Unas imposiciones violentas que entorpecen y destruyen los procesos sociales de reparación del tejido social y recuperación de la memoria del conflicto.

El actual gobierno tiene una ideología política que se fundamenta en negar el conflicto armado, una negación que culmina en la implementación de una memoria oficial oportunista

¹Acuerdo Final Para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, firmado en noviembre de 2016 por el Gobierno de la República de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del pueblo (FARC-EP).

y falaz, que oprime y revictimiza grupos poblacionales marginados y silenciados, como son las mujeres que han sufrido el conflicto.

La posición negacionista de la guerra tuvo su aparición en el primer periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez en el año 2005, cuando el mandatario afirmó que en “Colombia no hubo un conflicto armado sino una amenaza terrorista”², negando la existencia del conflicto armado y de paso la responsabilidad que el Estado ha tenido en el mismo.

Esta afirmación con los años fue implementada como una posición válida que aún resuena en el discurso de algunos miembros de partidos políticos de derecha y en el actual gobierno. Lo anterior es preocupante, se sustenta en narrativas oportunistas y posiciones superficiales que carecen de argumentación, lo que las hace más peligrosas, ya que desdibujan los matices de la guerra, las singularidades de las memorias y las múltiples violencias y violaciones de derechos humanos que sufrieron de forma diferenciada sectores específicos de la población.

Negar el conflicto es ignorar los hechos que victimizaron a nueve millones de personas reconocidas desde 1985, y poner en duda la existencia de “por lo menos 6.402 casos de personas muertas ilegítimamente, para ser presentadas como bajas en combate en todo el territorio nacional entre 2002 y 2008” (JEP, 2021).

Estos datos son contundentes con respecto a la existencia de un conflicto armado interno, en el que existen intereses políticos y económicos que se superponen a la vida, y están atados a una versión de seguridad nacional que propone como única solución la “necesaria” aniquilación del enemigo, en este caso las FARC.

² Revista Semana (5 de febrero de 2005) “Sí hay guerra, señor presidente”. *Revista Semana*.

El actual gobierno, a partir de su postura negacionista, sembró en las organizaciones y grupos de víctimas una entendible desconfianza que se manifestó en la reacción que tuvieron estos frente al cambio de dirección del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en el año 2019. Ante el nombramiento de Rubén Darío Acevedo Carmona, diferentes grupos de víctimas retiraron sus relatos, testimonios y archivos del CNMH argumentando que el nuevo director demuestra:

una evidente falta de imparcialidad para asumir el mandato de develar todos los hechos victimizantes y sus responsables, (ya que) no es coherente con los Principios Internacionales referidos al deber de la Memoria del Estado y el Derecho a la Verdad y lucha contra la impunidad que poseen las víctimas y la sociedad en general (Comunicado conjunto, Coordinación Colombia Europa Estados Unidos, 2019).

La postura negacionista del conflicto tomada por el gobierno actual, desfigura las dinámicas de construcción de memorias y paz que se fundamentan en el reconocimiento plural de las victimizaciones que han sufrido cientos de territorios y millones de ciudadanos.

Negar el conflicto implica reescribir una “verdad” paralela, estática y sin fisuras de lo sucedido; lo que en otras palabras significaría implementar una memoria oficial y hegemónica del conflicto que va en contravía de los compromisos del Estado, pactados en el artículo 34 de la Ley 1448 de 2011, o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras³.

La implementación de una memoria oficial genera un riesgo de imposición radical y hegemónica de una historia única del conflicto armado interno, que condiciona a la sociedad a olvidar las memorias colectivas, en particular, las memorias diversas de las mujeres víctima del conflicto quienes construyeron sus luchas a partir de las experiencias que fueron

³ Ley 1448 de 2011. Artículo 34 Compromisos del Estado. El Estado colombiano reitera su compromiso real y efectivo de respetar y hacer respetar los principios constitucionales, tratados y convenios e instrumentos que forman parte del bloque de constitucionalidad impidiendo que de un acto suyo o de sus agentes, sin importar su origen ideológico o electoral, se cause violación alguna a cualquiera de los habitantes de su territorio, en particular dentro de las circunstancias que inspiraron la presente ley.

obligadas a vivir en el marco de la guerra. Los microrrelatos femeninos olvidados, son remplazados por “verdades” homogeneizadas y convenientes que benefician a partidos y campañas políticas. Esto afecta el derecho de las víctimas a una reparación integral y simbólica⁴, la cual se fundamenta en la preservación de la memoria histórica y en la aceptación pública por parte del Estado de la existencia de un conflicto armado que quebrantó “la dignidad intrínseca y los derechos iguales e inalienables” (Preámbulo, declaración universal de los derechos humanos) de los ciudadanos.

Una memoria hegemónica, en términos generales y en un lapso de postconflicto, afecta a toda la población colombiana; pero en un nivel más específico afecta a grupos poblacionales históricamente oprimidos, como es el caso de las mujeres, quienes a lo largo de los años han luchado para que sus experiencias sean reconocidas y las historias de sus familiares no se olviden.

En un escenario represor de las memorias, las mujeres víctimas de la violencia y activistas por los derechos humanos estarían relegadas a ámbitos privados, lo que les impediría participar en organizaciones y grupos sociales. Esta segregación provocaría que las experiencias femeninas perdieran credibilidad y dejaran de ser consideradas importantes para la construcción de la historia del conflicto armado interno. Generando relaciones de poder, exclusión, opresión y violencia hacia las mujeres, como ha sucedido por más de seis décadas en diferentes partes del territorio nacional que ha sufrido la violencia.

La implementación de una memoria hegemónica implica librar una dura batalla de resistencia ante regímenes totalitaristas (Todorov, 2000). Lo que hace imperativo que grupos y organizaciones como Cuerpos Gramaticales (CG)⁵ forjen batallas estratégicas de

⁴ Ley 1448 de 2011. Artículo 141.

⁵ El grupo estudiado lleva el nombre de Cuerpos Gramaticales (CG), de la misma manera que el performance que el grupo realiza. Por lo tanto, a lo largo del texto, el lector podrá encontrar una referencia a CG como grupo o como performance.

resistencia colectivas ante la gestión estatal de la memoria. Por todo lo anterior es necesario debatir el contexto en el que confluyen las memorias colectivas en nuestro país, haciendo caso al análisis de las memorias subalternas y los microrrelatos femeninos provenientes de posiciones interseccionales. En ese sentido, planteo la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo las mujeres que pertenecen al grupo Cuerpos Gramaticales desarrollan sus luchas políticas por el reconocimiento y la preservación de las memorias colectivas?

Con el objetivo de abordar y desarrollar el cuestionamiento anterior, esta propuesta sociológica analiza la construcción política de las memorias colectivas de las mujeres víctima del conflicto, a partir de tres conceptos teóricos: memorias colectivas, performance y sujeto subalterno.

Maurice Halbwachs (2004) indicó que la memoria es un hecho social ya que, como comenta J. Michel Alexandre en la introducción a el libro *La memoria colectiva*, “no podemos pensar nada, no podemos pensarnos a nosotros mismos sino a través de los demás y para los demás” (2004, p. 20). Por lo tanto, la memoria se ubica en unos “marcos sociales de las memorias” que, según Halbwachs (2004), son un proceso colectivo que reúne “la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad” (p. 10). En otras palabras, la memoria es colectiva y surge como resultado de una memoria social compartida, donde el testimonio pasado cobra sentido en un marco de referencia colectivo, e incluye la reunión diversa de procesos económicos, culturales, sociales y políticos en momentos históricos y lugares específicos (Jelin, 2014; Duvignaud, 2004).

Según Halbwachs (2004), la memoria colectiva “envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas” (2004, p. 54). En palabras de Elizabeth Jelin (2002), “los conocimientos no son piezas sueltas que se pueden apilar o sumar, sino que sólo tienen sentido en marcos interpretativos socialmente compartidos” (p.127). Esta autora plantea que

se deben tener en cuenta tres consideraciones con respecto a las memorias colectivas. En primer lugar, la construcción de la memoria colectiva debe hacerse desde las voces de los sujetos a quienes históricamente se les ha silenciado. En segundo lugar, se debe entender que la memoria colectiva no responde a procesos estáticos, ya que al formarse a partir de la interacción y la afinidad subjetiva es reflexiva y está en constante movimiento. Y tercero, no existe un solo tipo de memoria colectiva, pues son varias memorias singulares que se unen. Por esto último, Jelin propone usar el concepto en plural: memorias colectivas, lo cual es tenido en cuenta en este trabajo.

En esa línea y delimitando el marco teórico, parto de que el concepto de performance apoya y le da sentido a la idea definida por Halbwachs de que la memoria colectiva es un hecho social en el que la construcción de marcos interpretativos del pasado posibilita la acción política. El performance es entendido como un acto vital de transferencia de memoria que se sitúa entre lo político y lo artístico, y emplea el trauma para animar el activismo político, logrando mantener vivo el recuerdo de un ser querido o un hecho social que puede mantenerse de generación en generación (Taylor, 2017). Un ejemplo de ello, son las prácticas de las madres de La Plaza de Mayo en Argentina, quienes:

han contribuido a los esfuerzos de los Derechos Humanos al transmitir exitosamente la memoria traumática de una generación a otra, y desde el contexto político argentino a un público internacional que no ha vivido la violencia en carne propia. (Taylor, 2017, p. 246)

El concepto performance tiene un fin políticamente transformador que se desarrolla en “constelaciones de performance”, las cuales son: “tácticas colectivas en contra de sistemas basados en lo individual, lo desechable y la exclusión” (2020, p. 28). Es decir, las constelaciones de performance se estructuran en nodos de interacción social concurridos que trabajan en colectivo, principalmente con sujetos socialmente marginados.

En ese sentido, Taylor y Fuentes (2011) defienden la acción política del performance por su ejecución en colectivo, ellas se resisten a imaginar el performance político como un hecho social efímero que sucede una sola vez en vivo y pierde sentido al ser grabado y fotografiado, como lo indicó Peggy Phela.

Taylor y Fuentes retoman lo dicho por Schecher (2011) y, exponen que el performance es un hecho social basado en conductas restauradas que impactan y transforman el espacio social o las constelaciones de performance en el que se desarrolla, que pueden suceder en un espacio físico o virtual.

A lo anterior le agregaría a partir de la experiencia analizada en este trabajo, que la acción de performance que realizan las víctimas del conflicto influye no solo en las relaciones presenciales y en vivo entre performeros, observadores y espacio, sino también impacta en las relaciones sociales virtuales que se tejen en redes sociales virtuales como Instagram o Facebook, las cuales se encargan de contener los archivos multimediáticos de grupos de víctimas. Las redes sociales virtuales, cumplen la función de almacenar los repertorios y extender e inmortalizar las acciones políticas que las víctimas realizan en las prácticas de performance, por tanto, reproducen continuamente la transferencia de conocimiento que se plantean en los performances.

La construcción de las memorias colectivas diversas, surgen en espacios de hibridación donde, a su vez, se van desarrollando identidades políticas de sujetos que se encuentran en situaciones interseccionales de opresión y silenciamiento, a quienes Spivak (1998) define como sujetos subalternos. Se trata de sujetos determinados por relaciones de subordinación complejas y dominados por un pensamiento imperialista que, para Spivak, hacen del sujeto subalterno un instrumento del proyecto esencialista que requiere del “silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista” (1998,

p. 298). Esta autora relaciona a los sujetos subalternos con campesinos, pobres, proletarios y mujeres.

El uso de este concepto, por una parte, posibilitó comprender la situación de las mujeres víctima de la violencia en cuanto a las experiencias excepcionales que marcaron sus vidas. Y por otra, permitió enmarcar el análisis en los contextos de clase y posición social, en los que estas mujeres desarrollan su cotidianidad. Esto último, porque la clase social de las mujeres es fundamental para comprender la posición histórica de las luchas y reconocer los tintes y las particularidades que determinan a las mujeres (Davis, 2004). La situación interseccional de las mujeres víctima es abordada en el primer capítulo, y será incluida de manera transversal a lo largo del trabajo

Nacimos en Resistencia

Cuerpos Gramaticales (CG) es un proceso organizativo, político y artístico que se deriva del colectivo comunitario Agroarte Colombia⁶, y fue fundado en el año 2002 por los hermanos Sandra y Luis Fernando Álvarez Ramírez (conocido como El Aka). Este proceso organizativo se dedica a realizar prácticas de performances en el espacio público con el fin de evocar el recuerdo de un evento traumático, y así mantener viva la memoria del conflicto armado.

Cuerpos Gramaticales es un grupo heterogéneo en el que han participado diferentes actores sociales de manera flotante; hombres, mujeres, jóvenes de diferentes géneros, etnias

⁶ Agroarte Colombia es “un colectivo de base” compuesto por cinco organizaciones sociales y comunitarias: Semillas del futuro, Unión entre Comunas, Cuerpos Gramaticales, Galería Viva y El Partido de las Doñas. Fue creado en el 2002 como respuesta a la coyuntura violenta que se vivió en la Comuna 13 (Medellín- Antioquia), con las intervenciones militares que desencadenaron en la operación Orión, y la fosa común que se halló en la Escombrera. Agroarte Colombia es un proceso de resistencia de los habitantes del barrio San Javier (Comuna 13, Medellín - Antioquia).

y condiciones socioeconómicas, quienes llegan a sumar una participación de más de quinientas personas, aunándoles ciento cincuenta organizaciones de víctimas y defensores de derechos humanos en diferentes países. Entre los participantes del performance se destacan líderes políticos y sociales como Luz Marina Bernal⁷, María José Pizarro⁸, José Antequera Guzmán⁹ y Fabiola Lalinde¹⁰.

La primera práctica de performance que realizó CG fue el 16 de octubre de 2014, y la hizo en conmemoración de los doce años de la operación Orión, una incursión militar que representa uno de los capítulos más dolorosos y escalofriantes de la historia de nuestro país por sus altos índices de violencia y violación de derechos humanos. Esta operación fue realizada durante el 16 y 17 de octubre de 2002 en la Comuna 13 de Medellín (Antioquia), y tuvo como objetivo la recuperación del territorio por parte del Estado. Participó el Ejército, el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), la Policía, el CTI y Fuerzas Especiales Antiterroristas; lo más indignante del caso es que esta intervención militar estuvo acompañada por grupos paramilitares (CNMH, 2016).

Cuando visité Medellín, una mujer joven me contó que durante la operación Orión, ella, sus familiares y vecinos, improvisaron estrategias para preservar las vidas, pues al quedar en medio del fuego cruzado buscaron resguardo debajo de colchones y cobijas, ya

⁷ Madre de Fair Leonardo Porras Bernal, un joven de educación especial quien fue desaparecido en el municipio de Soacha (Cundinamarca) y hallado en una fosa común en Ocaña (Norte de Santander) en el 2008 y presentado como guerrillero muerto en combate. Fair es uno de los 6402 jóvenes ejecutados de manera extrajudicial en Colombia. Por su incansable trabajo por la búsqueda de la verdad y la justicia, Luz Marina Bernal en el 2016 fue nominada al Nobel de Paz que finalmente se llevó Juan Manuel Santos. Ella ha sido candidata al senado de la república en dos oportunidades en el 2018 y en el 2022.

⁸ Hija del excandidato presidencial por la Alianza Democrática M-19, Carlos Pizarro Leongómez. Ex congresista en la cámara de representantes en el periodo 2018-2022 y actualmente senadora de la República 2022-2026.

⁹ Hijo del dirigente nacional de la Unión Patriótica José Antequera, asesinado en 1989. José Antequera Guzmán es director del Centro de Memoria Paz y Reconciliación desde el 2020.

¹⁰ Madre de Luis Fernando Lalinde Lalinde, joven desaparecido el 3 de octubre de 1984. Ella, con la pacífica “Operación Cirirí”, logró mostrarle al país y al mundo los horrores de la desaparición forzada en Colombia. Su archivo personal, recopilado por años, fue declarado por la UNESCO como patrimonio en el Registro Regional del Programa Memoria del Mundo. Fabiola falleció el 12 de marzo de 2022, ella será recordada en Colombia por ser un ícono de la búsqueda de desaparecidos, mientras que para CG siempre será “una Ceiba que nos ha dejado miles de semillas” (Instagram de CG, 12 de marzo de 2022).

que estos, como lo ratifica Sandra Álvarez (2020) en su tesis de maestría, “se convirtieron en una buena protección para evitar las balas que se colaban” (p. 63).

Meses después de las terribles operaciones militares que azotaron la Comuna 13, la comunidad empezó a poner sus ojos en La Escombrera, un predio que por años ha sido destinado como depósito de desechos de construcción procedentes de edificaciones de la ciudad. La Escombrera se encuentra ubicada entre el sector de El Salado (barrio San Javier) y el Corregimiento San Cristóbal.

Como consecuencia de la Operación Orión, en el año 2002 la comunidad identificó La Escombrera como un lugar de suplicio y constante sufrimiento. Son múltiples los relatos de habitantes de la Comuna 13 que dicen haber visto a hombres desconocidos excavar en La Escombrera durante y después de la Operación Orión. Juan Carlos Villa Saldarriaga, alias Móvil 8 (Bloque Cacique Nutibara de las Autodefensas Unidas de Colombia - AUC), declaró que él mismo inhumó cuerpos de víctimas en La Escombrera (Verdad Abierta, 2019). Pese a estas declaraciones y a narraciones de testigos, solo hasta el 2015 se empezaron a hacer excavaciones en este lugar. No se encontraron rastros de los desaparecidos.

Sin embargo, la comunidad sigue sosteniendo que en este lugar se arrojaron y desaparecieron víctimas de las intervenciones militares que el Estado, con el apoyo de grupos armados ilegales, realizó el 16 y 17 de octubre de 2002 (Aricapa, 2015).

En este contexto de lucha social por la verdad y la justicia que articula procesos sociales y ambientales nace CG, un proceso de resistencia que se origina en una coyuntura violenta y paralela a las intervenciones militares y a sus consecuencias en la Comuna 13 de Medellín. Nacer en resistencia condicionó al grupo a buscar estrategias para la juntanza¹¹, así

¹¹ En este trabajo, la juntanza se entiende como un concepto empírico que evoca a la reunión y al diálogo para el fortalecimiento de alianzas comunitarias que duren en el tiempo. Este término es utilizado asiduamente por organizaciones y grupos sociales y en el primer capítulo se aborda a profundidad

como lo narra Álvarez (2020): “entre el encierro, el miedo, las explosiones y los gritos. Teníamos la certeza de seguir sembrando y juntando las familias, ya no en los lugares abiertos, sino en las casas” (p. 57).

Los primeros participantes de CG se reunieron por años, consolidando una identidad colectiva que estuvo influenciada por las raíces campesinas que los líderes del grupo conservan, ya que los hermanos Álvarez se criaron inmersos en la vegetación de la vereda La Loma¹² en el corregimiento de San Cristóbal (Medellín, Antioquia). Allí levantaron huertos comunitarios de “café, plátano, cebolla, tomate y demás” (Álvarez, 2020, p. 55), ya que las condiciones rurales que la vereda tenía a finales de los años noventa generaron espacios de siembra y abastecimiento.

A su vez el colectivo tiene una importante influencia artística que se puede relacionar con la experiencia e interés de los fundadores del grupo por la música y el performance. El Aka es un artista de profesión y cantante empírico de aproximadamente 35 años, quien ha utilizado la música Hip Hop para influenciar a las personas a expresarse y ocupar su tiempo en la creación de rimas y líricas propias de este género musical.

CG también tiene un componente social y una fundamentación política que empezó a desarrollarse cuando los participantes del grupo identificaron, en la Comuna 13, una ausencia de grupos sociales barriales que lideraran acciones de memoria y resistencia frente a sus vivencias. Tal vez esta experiencia fue la que motivó a Sandra Álvarez a desarrollar su carrera profesional desde la sociología y los estudios de género, aplicados a la investigación de procesos de desaparición forzada y construcción de memoria histórica.

¹² La Loma a la que hago referencia es una vereda que está ubicada en la zona noroccidental del corregimiento de San Cristóbal, que separa la cabecera urbana por la conexión vial, Aburrá-río Cauca, y limita al suroriente con la comuna 13 de Medellín.

Las líneas de trabajo de siembra y arte que se hacen evidentes en CG provienen de una metodología que Agroarte Colombia aplica en cada una de sus organizaciones, denominada “soñar haciendo”. Esta metodología resignifica los territorios, reafirma las identidades individuales y colectivas a partir de la exploración de la vida cotidiana, y está diseñada para ser aplicada en grupos plurales, con diversos intereses, necesidades y saberes, como es el caso de CG.

Dentro de la heterogeneidad que constituye CG llamó mi atención la participación femenina. Por esta razón indagué sobre las experiencias de cuatro mujeres que han participado del performance y han librado batallas por la custodia de las memorias desde diferentes orillas.

Dos de estas mujeres han dedicado su vida a la búsqueda de sus seres queridos, ellas son Pilar Navarrete¹³ e Inés Castiblanco¹⁴, quienes llevan más de treinta años preguntándole al Estado sobre el paradero de las víctimas de desaparición forzada, en el caso conocido como la toma y retoma del Palacio de Justicia (Bogotá, 6 y 7 de noviembre de 1985)¹⁵. Ellas también son miembros del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE). Otra de las mujeres entrevistadas fue Luz marina Bernal Parra, conocida por su lucha contra los asesinatos extrajudiciales en el municipio de Soacha - Cundinamarca. Ella es madre de Fair Leonardo Porras Bernal, un joven de educación espacial que fue desaparecido en el 2008.

¹³ Esposa de Héctor Jaime Beltrán (Jimmy). Un hombre que fue desaparecido a los 28 años en la cafetería del Palacio de Justicia, donde llevaba trabajando como mesero aproximadamente un año. Los restos de Jimmy fueron entregados a Pilar el 18 de septiembre de 2020.

¹⁴ Hermana de Rosa Castiblanco. Una mujer que tenía ocho meses de embarazo en el momento de su desaparición, y trabajaba como ayudante de cocina en la cafetería del Palacio.

¹⁵ La toma del Palacio de Justicia sucedió en Bogotá, Colombia, el miércoles 6 de noviembre de 1985. Toma realizada por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril (M-19). El Gobierno Nacional intentó retomar el control con la reacción militar de la policía y el ejército. Este evento se prolongó por 27 horas.

La última de estas mujeres mantiene vivo el recuerdo de sus familiares en el entorno local de su barrio. Hablo de Amelia Trillos, miembro de El Partido de las Doñas en La Comuna (Medellín - Antioquia)¹⁶.

Pilar Navarrete es una mujer que podría definir como una activista de la memoria y la justicia. Luce unos ojos preciosos, es creativa, perseverante, amable y crítica. Tal vez esa personalidad inquieta fue la responsable de su resistencia por más de treinta años en la búsqueda de los restos de su esposo. Con Pili muchas veces nos encontramos en protestas pacíficas, o hablamos por WhatsApp, medio por el que compartimos algunos video de Tiktok que ella hace, o imágenes de productos que comercializa (camisetas, tejidos, bolsos o tapabocas, entre otros artículos).

Durante las últimas tres décadas, Pili ha sido una cuidadora de la memoria del conflicto y ha estado comprometida en ayudar a otras personas que están viviendo la incertidumbre que produce la desaparición. En espacios académicos e informativos nacionales e internacionales, la historia personal de Pili ha sido la voz de los familiares de las víctimas de desaparición forzada del Palacio de Justicia, y siempre ha estado dispuesta a contar su historia.

Inés Castiblanco es una señora encantadora, amable, cuidadora y con un sazón delicioso. Ella trabaja hace más de treinta años en una lavandería en el centro de la ciudad de Bogotá, pero debido a la pandemia por Covid-19¹⁷, en los últimos meses solo la contratan por dos días a la semana, razón por la cual está vendiendo pasteles de yuca, sánduches con

¹⁶ Por motivos de seguridad utilizaré este un nombre ficticio. El nombre del lugar donde vive Amelia también será cambiado: de ahora en adelante será La Comuna.

¹⁷ El Covid-19, Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), es una enfermedad causada por el nuevo coronavirus conocido como SARS-CoV-2. La OMS tuvo noticia por primera vez de la existencia de este nuevo virus el 31 de diciembre de 2019, al ser informada de un grupo de casos de «neumonía vírica» que se habían declarado en Wuhan (República Popular China). Este virus llegó a Colombia en febrero de 2020.

embutidos caseros y envueltos de maíz. Probé sus pasteles y su picante ají en la celebración del grado de maestría de Sandra Álvarez, escenario donde nos reencontramos.

Inecita y Pili en la actualidad tienen una gran amistad, se conocieron desde el primer día que empezaron la búsqueda de sus familiares. Se puede decir que empezaron a vivir juntas las dificultades de la búsqueda de sus seres queridos, y las han ido superando así, juntas.

Estas dos mujeres, aparte de hacer el performance de CG, protagonizan la obra de teatro *El Palacio arde*, una puesta en escena realizada por primera vez con la beca “Bogotá Diversa: proyectos dirigidos a sectores sociales 2018” (Página oficial de la Alta Consejería de Paz, Víctimas y Reconciliación). En esta obra narran la historia personal de Pili e Inés, una reflexión sobre los recuerdos que estas mujeres tienen de sus familiares desaparecidos. La obra de teatro se presentó a finales del 2019; pero en el 2020, por el cierre de los teatros como medida preventiva de contagio de Covid-19, se convirtió en un podcast. Yo alcancé a asistir a la obra en noviembre de 2019.

Luz Marina Bernal Parra es una mujer fuerte, valiente y directa con sus palabras. Luzma, como le decimos cariñosamente, es una mujer boyacense de larga cabellera y ojos preciosos que le encantan las manualidades, ella siempre está dispuesta a realizar libros, tejidos, bordados y disfruta aprender nuevas técnicas de quehaceres manuales. Hace parte de las obras de teatro: *Antígona tribunal de mujeres* y *Salida al sol*, dirigidas por la maestra Patricia Ariza en el teatro La Candelaria en Bogotá. Luzma ha viajado a diferentes partes del mundo haciendo cátedras sobre derechos humanos y luchas sociales. Ella es reconocida por su frase “Parí a mi hijo pero el me parió para la lucha por los derechos humanos”.

Amelia Trillos¹⁸ es una mujer antioqueña afrodescendiente. Ella es alegre, fuerte y habla con determinación. Amelia llamó mi atención en la siembra del 25 de noviembre del 2018 por su personalidad y por ser el corazón de la siembra al enraizarse¹⁹ en la mitad del círculo junto a Luzma, como se observa en la siguiente imagen.



Imagen 1. Performance, día de la eliminación de la violencia hacia las mujeres. Archivo personal. 25 de noviembre de 2018. Biblioteca pública El Parque, Bogotá.

La historia de vida de Amelia es desgarradora. Madre de dos jóvenes, quienes fueron asesinados en Medellín (Antioquia), uno hace veinte años y otro hace cinco. Por el asesinato de su último hijo tuvo que abandonar su vivienda junto con su esposo y sus dos nietos pequeños. De Amelia me impresionó su empatía y fortaleza; cuando hablamos de su

¹⁸ Nombre ficticio, usado por motivos de seguridad.

¹⁹ Término utilizado por CG para referirse a las personas que se quedan de pie durante la práctica de performance. Ellas simulan ser un árbol con las raíces (los pies) metidos dentro de la tierra.

experiencia en el performance comparó su pérdida con la de Luzma, y minimizó su experiencia personal expresando la admiración que sintió por la lucha de esta madre.

En medio del dolor de la pérdida de su segundo hijo, el colectivo Agroarte, especialmente El Aka, quien era amigo de uno de sus hijos y con quien en la infancia se divertía “tirando piedra” (Amelia, diciembre 2019), la apoyó y acompañó en el proceso de duelo. Le ayudó a ubicarse en una vivienda muy humilde al otro extremo de la ciudad y mantuvo contacto permanente con ella. Amelia ha logrado liberarse un poco de las cargas del dolor, liderando en la actualidad El Partido de las Doñas, un partido compartido, como ella lo llama (diario de campo, diciembre de 2020).

Las participantes del performance de CG pertenecen, en su mayoría, a estratos sociales bajos y son mujeres muy trabajadoras. Sin embargo, como cualquier colombiana sin privilegios, estas mujeres han vivido temporadas de inestabilidad económica que han enfrentado con ventas de productos como camisetas, bolsos, tapabocas, pocillos, té y comida, que en la mayoría de los casos hacen de forma artesanal ellas mismas.

Es interesante ver en el grupo el fortalecimiento de los lazos de amistad que estas mujeres han tejido, lazos que dan lugar a compartir, a sanar, pero también a fortalecer la economía propia de cada una, y a dignificar el trabajo de sus compañeras; pues todas las participantes del performance apoyan los emprendimientos al adquirirlos, o los recomiendan a sus familiares y amigos. Esto puede interpretarse como una forma más de lucha y resistencia que está presente en CG.

La Siembra

Los performances de CG tienen una preparación que va de seis meses a un año. Durante ese periodo, además de adelantar los trámites burocráticos para la acción de performance en el espacio público, el grupo realiza talleres de pintura, tejido, composición de hip hop y danza. En todos los talleres previos se incita a la siembra de plantas y se fomenta la importancia del conocimiento y cuidado de estas. Recordemos que este grupo sienta sus bases en una filosofía agraria, defiende el cuidado de la tierra y la soberanía alimentaria.

Uno de los objetivos de estos talleres es explorar la corporalidad individual, con el fin de buscar e identificar qué recuerdos dolorosos generan emociones que ayuden a cada quién a crear el personaje. No son personajes ficticios diferentes a ellas, la exploración artística les permite poner ante un público sentires internos y privados, que hasta ellas mismas desconocen. A su vez, esta introspección invita a definir el mensaje que cada participante quiere transmitir.

Durante ese mismo periodo previo, el grupo define el componente estético que mostrará, los mensajes individuales y colectivos que los acompañarán, y los elementos de la memoria que usarán (imagen 2). Se trata de decisiones que se toman en consenso, decisiones que responden a sentires personales de cada participante. Sin embargo, el lugar que ocupan las personas en el performance, y el uso de tierra, plantas y otros materiales, hace parte del concepto artístico, por lo tanto, no es negociable. La puesta en escena está diseñada para que las y los participantes se ordenen en una espiral, y en el centro se ubiquen una o dos personas de pie (enraizadas), mientras que las demás personas permanecen sentadas en el piso (sembradas) con las piernas cubiertas de tierra y plantas.

En este performance las y los participantes deben estar en silencio para conectarse en un estado de meditación colectiva que dura aproximadamente seis horas, durante este

lapso un grupo musical ambienta la actividad con quenás, tambores, guitarras y tiples. CG denomina esta acción de performance como “sembrarse”.



Imagen 2. Performance, día de la eliminación de la violencia hacia las mujeres. Archivo personal. 25 de noviembre de 2018. Biblioteca pública El Parque, Bogotá.

En el performance se observa una estética que comunica el discurso político que el grupo construye en los talleres previos a la práctica. La distribución de los cuerpos, como “terrenos fértiles para la revolución” (Fuentes, 2020, p. 27), transmiten un mensaje sensible, una estética que, parafraseando a Ranciere (2015), busca encontrarse con la sensibilidad del espectador. El mensaje sensible que los y las participantes de CG viven y transmiten, es la necesidad de sembrar un dolor individual con otras personas que tienen un dolor semejante, para así generar entre todos una sanación colectiva y preservar el recuerdo de sus seres queridos en una memoria colectiva.

Para CG las prácticas de performance nacen como una metáfora con la montaña en la que está ubicada la Comuna 13 de Medellín. Podría interpretarse que la Comuna 13 simboliza ese cuerpo sobre el que se ejerció violencia con el impacto ambiental, el cuerpo que quisieron

callar pero que no sucumbió al miedo. Un cuerpo que se enfrentó a la realidad con las armas de las memorias de quienes vivieron ese atroz episodio y se unieron para construir un “Orión nunca más”²⁰, con el que “nos resistimos a olvidar tantos muertos dejados en el arado” (Archivo video, octubre 2017).

En este orden de ideas, un cuerpo gramatical es un cuerpo que recuerda y habla después de haber sido invisibilizado, herido y hasta desaparecido, es un cuerpo subalterno que se pronuncia. Es el cuerpo de niños que vivieron los horrores de la guerra desde diferentes territorios de Colombia. Es el cuerpo de hombres y mujeres desaparecidos y asesinados. Es el cuerpo de madres como Luzma y Amelia, hermanas como Inés y esposas como Pilar, a quienes nunca les dieron respuesta sobre sus seres queridos y, aun así, con el peso del dolor a cuestas, se levantaron y unieron al interior de Cuerpos Gramaticales para recordar, generar memorias colectivas y mirar al futuro de forma crítica, interpelando al Estado por su responsabilidad en diferentes hechos de violación de derechos humanos.

¿Qué se ha investigado sobre memorias femeninas, performances y sobre Cuerpos Gramaticales?

Las investigaciones sobre memorias colectivas de mujeres que realizan performances son extensas. Se identificaron investigaciones y artículos académicos principalmente latinoamericanos que dan cuenta del concepto “performance”, como una herramienta teórica para analizar los relieves históricos que forman las voces oprimidas por regímenes totalitaristas o, en el caso de Colombia, por conflictos históricos. Por lo tanto, el rastreo que aquí presento está dividido en tres partes. Primero haré referencia a investigaciones realizadas

²⁰ Este fue el eslogan de la primera siembra.

en Latinoamérica, segundo resaltaré los trabajos más pertinentes que se han realizado en Colombia, y por último citaré artículos y tesis que analizaron la construcción de memorias colectivas en el grupo CG.

En Latinoamérica se ha realizado un importante aporte sobre la situación de las mujeres en contextos de violencia. Investigadores como Margarita Iglesias (2005), Romané Landaeta (2009), Sofía Venturoli (2009) y Hilary Hiner (2015) aportaron con sus trabajos al análisis sobre la construcción de memoria de las mujeres en épocas de dictaduras como la de Pinochet en Chile, Videla en Argentina y Fujimori en Perú. Sus aportes mostraron que, en los casos analizados, existen vacíos sobre la participación femenina en los procesos de justicia transnacional.

En estas investigaciones se evidencian los cambios de roles que tuvieron que afrontar las mujeres víctima de la guerra. Ejemplo de esto es el caso de un grupo de mujeres en Perú que, durante la opresión política, dividieron sus roles de trabajo: en sus familias eran jefas del hogar y con la comunidad voluntarias en los conocidos clubes de madres, apoyando el proyecto Vaso de leche, en el que participaban en la organización de los comedores populares, los cuales tenían el objetivo de reconstruir el tejido social de sus comunidades (Venturoli, 2009).

Según las investigadoras Venturoli (2009), Landaeta (2009) e Iglesias (2005), las mujeres en el posconflicto latinoamericano contribuyeron a la construcción de la memoria histórica. El trabajo de Landaeta; *Las luchas contra el olvido en Chile de la posdictadura, 1990-2004: la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile*, muestra cómo en la recuperación de las memorias, las mujeres se valen de diferentes estrategias; ellas realizan acciones simbólicas en las calles y conmemoran fechas con acciones artísticas. Los lugares de las memorias son transformados por las acciones artísticas que realizan las

víctimas y, de acuerdo con la definición de Pierre Nora (2008), la idea de lugar para las víctimas no solo se limita a la concepción de lo material, sino que también se observa desde la perspectiva de repositorio de lo inmaterial y lo simbólico.

Para el caso de Colombia, se abre una posibilidad de tomar las experiencias de los países mencionados y tener en cuenta los relatos femeninos sobre violaciones a derechos humanos en general, así como se plantea en el apartado del capítulo de justicia transicional: “Justicia de género: Incluye esfuerzos para combatir la impunidad de la violencia sexual y de género, y asegurar el acceso de las mujeres, en igualdad de condiciones, a los programas de reparación por violaciones a los derechos humanos” (Justicia Transicional, 2009. p. 1).

Existen diferentes grupos de mujeres que trabajan por la conservación de las memorias que colectivamente construyeron a partir de la unión con otras personas que, como ellas, vivieron experiencias violentas.

Las gestoras de estos espacios son mujeres víctima de violencia sexual, desplazadas, madres y familiares de personas desaparecidas, que exigen y buscan la verdad sobre sus familiares. Mujeres que quieren escribir la historia desde la mirada de las víctimas y le dan un giro a la historia; así como lo escribió Traverso, el gran paso de la modernidad después de la Segunda Guerra Mundial fue tener en cuenta las múltiples perspectivas de las víctimas, es decir, también escuchar las memorias de los vencidos y no solo las voces de los vencedores (2007).

En Colombia las investigaciones sobre construcción de memorias colectivas de mujeres que realizan performances se han enfocado en la situación de las mujeres víctima del conflicto, mencionaré algunas que se han realizado en ámbitos institucionales.

Citaré dos investigaciones realizadas por el CNMH sobre memorias femeninas. Primero; el libro *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe colombiano* (2011), el

cual narra las iniciativas de las mujeres del caribe colombiano que en los periodos de 1997 y 2008 se vieron amenazadas por la ruta del terror. Y segundo, *La masacre de Bahía Portete, mujeres Wayuu en la mira* (2010), el cual investiga las experiencias y acciones que llevaron a cabo las mujeres Wayuu, víctimas de la masacre de Bahía Portete, ellas desde el 2005 se reúnen con la comunidad para hacer memoria en torno del Yanama²¹ en el lugar en el que ocurrieron los hechos (CNMH, 2010).

Los encuentros de recuperación de las memorias femeninas se entrelazan y fortalecen las organizaciones y comunidades, así como lo plantean las conclusiones del informe *Mujeres y guerra* (2011), en donde se indica que las iniciativas de las mujeres frente a los grupos armados no detuvieron las acciones violentas, pero sí lograron transformar los lugares violentados.

Por otra parte, es preciso mencionar el artículo de Eduardo Silva, “Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos” (2013), en donde se expone el concepto performance y se analizan las prácticas de transmisión de conocimiento del folclor en la isla de San Andrés. Este análisis destaca que las prácticas de performances que realizan las mujeres isleñas se contraponen a las narraciones históricas lineales que contienen los archivos oficiales, pues estos desprestigian las memorias y los saberes asociados a las personas y a las prácticas. El autor toma como referentes teóricos a Richard Schechener para explicar las conductas restauradas del performance y a Gayatri Spivak para referirse a las mujeres como sujetas subalternas.

²¹ El concepto de Yanama se refiere a los días de trabajo colectivo en los que se reúnen los Wayuu para tomar decisiones.

Con respecto a CG, el grupo ha sido estudiado por diversos investigadores sociales quienes se han preguntado por las acciones colectivas que este realiza (Beltran, 2016), así como por los procesos de reconstrucción identitaria del mismo (Gaviria y Velasquez, 2016).

Por su parte, algunos investigadores como Navarro (2017), se han planteado como objetivo comprender las potencialidades que genera el arte frente al contexto de conflicto armado en la Comuna 13 de Medellín. Mientras que Quintero (2020), acercándose un poco a la inquietud de este trabajo, plantea un análisis comparativo sobre las acciones performáticas de lideresas de la Escuela de mujeres en Escena por la Paz y la siembra de CG, para indagar sobre las estrategias que movilizan la memoria. Por otra su parte, Álvarez (2020), en un aparte de su tesis de maestría, presenta una autoetnografía en la que relata su experiencia como mujer en el activismo político, desarrollado desde su adolescencia, en el grupo Agroarte y su gestión como coordinadora del grupo CG en Bogotá.

Teniendo en cuenta este balance, me detendré en la investigación que considero más cercana a esta propuesta investigativa, la cual es la tesis de pregrado en antropología de Valentina Quintero (2020). Esta antropóloga realizó una mirada comparativa de la Escuela de mujeres en Escena por la Paz de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y el grupo Cuerpos Gramaticales para entender “las divergencias, similitudes y puntos borrosos” (p. 9) de estos dos grupos con la finalidad de responder la pregunta: “¿De qué manera las acciones performáticas de Lideresas de la Escuela de mujeres en Escena por la Paz y la siembra de Cuerpos Gramaticales se convierten en una estrategia de movilización de la memoria?” (p. 9).

Quintero planteó como eje central en su investigación que “la experiencia política corporal” que estos dos grupos desarrollan, “parte de una discusión interna sobre pensar él

y desde el cuerpo, comprendiendo la experiencia corporal como una experiencia cognitiva” (2020, p. 10).

Recurrió a teóricos como Turner (1987), Taylor (2003; 2017), Schechner (2011), y Phelan (2011) para construir un debate en torno al concepto de performance. El cual finalmente definió como aquellas “prácticas creativas corporales que pueden ser teatro, danza, protestas, rituales, entre otras, pero no se limita a una de esas prácticas específicamente” (2020, p. 11).

En la segunda parte de la investigación, Quintero recurre a autores como Todorov (1995) Bernedo (2012) Jimeno (2011) y Jelin (2002) para explicar el concepto de memoria, el cual define como un “proceso corporal, emotivo y arraigado a las prácticas cotidianas que hace parte de un contexto político y cultural específico” (2020, p. 13). Esta investigación estuvo realizada bajo la metodología cualitativa.

En nuestro país, el reconocimiento y la construcción de las memorias de las víctimas es indispensable para plasmar la historia plural de la violencia e implementar un posconflicto sólido que involucre las voces y opiniones de las subalternas. La construcción de las memorias femeninas es un aporte que realizan las organizaciones y grupos de ciudadanos como por ejemplo CG, que trabajan de manera individual o en clave con instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Centro de Memoria Paz y Reconciliación, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, entre otras instituciones, quienes se encargan de levantar información relacionada con la memoria y escarbar en pasados que evocan recuerdos incómodos, dolorosos y, que en muchos casos, comprometen sectores políticos de la élite de nuestro país.

Por lo anterior, esta investigación no tiene el objetivo de hacer visible lo nunca antes visto y tampoco hablar por las subalternas, ya que mi posición como ciudadana está alejada a la victimización relacionada con el conflicto. En ese sentido mis vivencias no sustentan, ni hablan a cambio de las experiencias de las mujeres víctimas. Sin embargo, como mujer colombiana, que considera jamás haber sido representada en escenarios políticos, me identifico con las luchas feministas de las víctimas, ya que desde esta posición puedo entender y dar cuenta de aquellas experiencias políticas y relaciones de poder que están enmarcadas por el sexo, la clase y la raza.

El lugar de enunciación que trato de mostrar en este documento, es desde un relato respetuoso bajo una mirada sociológica que busca narrar las experiencias que viven las mujeres víctima subalternas, pertenecientes al grupo CG, y los mecanismo de los que ellas se valen para hacer política en el espacio público y reivindicar su posición en la historia.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta propuesta de investigación se diferencia de las demás, al tratar de comprender las acciones de construcción de memorias colectivas de CG desde las experiencias individuales y compartidas de las mujeres participantes del grupo. Por lo tanto, se propone analizar y describir las maneras de construir las memorias colectivas femeninas usando prácticas de performance para comprender cómo el grupo influye en las agencias políticas de las mujeres participantes, entendiendo el agenciamiento como el “aumento de dimensiones en la multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 12). Es decir, el agenciamiento político que aquí se analiza, obedece a relaciones sociales dinámicas y plurales que, a su vez, están influenciadas por relaciones de convivencia, ambivalencia y contingencias generadas por los sujetos que componen la colectividad.

Propuesta metodológica

Mi llegada a Cuerpos Gramaticales fue por una invitación que me hizo, en el 2016, la coordinadora del grupo en Bogotá, Sandra Álvarez. Ante esta invitación reaccioné dudando, ya que días antes en una reunión de presentación del grupo escuché que las prácticas de performance que realizan tienen varios meses de preparación, exploración personal y colectiva en las que yo, hasta el momento, no había participado. Sin embargo, ella expresó que le gustaría que conociera el proceso y viviera la experiencia.

Esa invitación estuvo presente en mi cabeza por varios días. Sentía una fuerte inquietud por acercarme a las participantes del performance, que en esa ocasión serían familiares de personas dadas por desaparecidas. Yo quería compartir con ellos el mismo espacio, conocer de primera mano algunas narraciones e historias que desde niña me han marcado y causado repudio e indignación hacia la guerra.

El 30 de agosto de 2016 fue la primera práctica de performance que el grupo realizó en Bogotá, fue un acto simbólico de conmemoración del día del detenido desaparecido que tuvo como consigna “mantener viva la memoria” (Diario de campo noviembre, 2016) de quienes ya no están. Y se realizó en el predio en el que actualmente están construyendo el Museo de la Memoria de Colombia, en la calle 26 con Avenida Américas, en la localidad de Teusaquillo.

Recuerdo que ese día mi experiencia fue contraria a las expectativas que llevaba, no hubo historias, no hubo narraciones y no conocí a ninguna de las participantes. No obstante, si me acerqué a algo que no había contemplado, la intimidad del dolor. Un dolor inexplicable, innombrable, imposible de transmitir textualmente, pero que se podía sentir en el profundo silencio que las participantes a la actividad compartieron.

La sensación de dolor colectivo que despertó el recordar, estuvo acompañado de variedad de manifestaciones artísticas musicales de hip hop y música andina que ambientaron la tarde, aliviando las cargas del recuerdo y contribuyendo a una sensación de paz, alegría y esperanza que se mezcló con el dolor y la indignación que se percibía en el ambiente.

Así, me di cuenta que las manifestaciones musicales y artísticas en CG son indispensables para el ritual de sanación, son un componente clave que podría asemejarse al aceite del engranaje; el arte se convierte en la sustancia que moviliza el mecanismo de la memoria y el performance.

Esto de alguna forma lo debía comprobar o refutar, pero ¿con qué herramientas podría interpretar la manera como el performance atraviesa la memoria? o ¿cómo a través de un proceso científico le podría dar respuesta a una situación que pareciera surgir de lo más profundo del dolor y tener una vida efímera como lo es el performance?

En ese momento tenía muchas preguntas que aún no sabía como abordar en el escenario complejo y saturado de elementos que presenta el grupo. Pues CG es un proyecto que invoca la memoria del conflicto desde múltiples experiencias y elementos como plantas, tierra, agua, música hip hop, fotografías y huicholes tejidos. Cuestión que dificulta tomar decisiones metodológicas para despulpar el problema de investigación propuesto.

Después de un ir y venir en la construcción del planteamiento del problema y el estado del arte de la investigación, en el 2019 decidí realizar este estudio a la luz de la metodología cualitativa, y segmentar la población hasta enfocarme en el análisis de las experiencias femeninas.

La metodología cualitativa me permitió generar descripciones precisas y sustanciales del grupo (Cresswell 2007), que sitúan al lector en el contexto complejo en el que CG custodia las memorias. Esta metodología, así como lo mencionan Denzin y Lincoln (2005),

posibilita hacer un seguimiento a los procesos multiculturales y de género que convergen en el colectivo, lo que dio como resultado una serie de notas campo, fotografías, grabaciones, entrevistas y observaciones que generaron datos.

La recolección de estos datos se dio gracias al carácter flexible de la metodología cualitativa, que facilitó la articulación con el método de investigación propuesto por Diana Taylor, enfocado en el análisis de archivos y repertorios. Esta propuesta resulta pertinente para esta investigación, pues es un método de análisis social que se encuentra en un lugar intersticial entre la historia y el arte, lo que hace posible examinar y entretrejer de “manera poderosa espacios y tiempos, experiencias y testimonios en panoramas heterogéneos” (2017, p. 11). De esta manera, emprendí un acercamiento riguroso y preciso al estudio de las memorias del conflicto que el grupo CG genera por medio del performance.

El método de análisis propuesto por Taylor con respecto al análisis de archivo me permitió emplear algunos recursos audiovisuales que otros investigadores y yo misma hemos recolectado sobre el grupo. Pues existe un robusto banco de información audiovisual en sitios web como YouTube, Facebook e Instagram que recopila momentos de los talleres preparatorios y de la práctica artística que realiza el grupo.

El análisis de archivo utilizando material audiovisual fue clave para continuar la investigación en campo, ya que debido a la coyuntura mundial como consecuencia de la pandemia de Covid-19, el grupo CG no se ha vuelto a reunir de forma presencial y sus integrantes tuvieron que buscar métodos alternativos para continuar con su trabajo, como por ejemplo migrar a plataformas web como Zoom, donde prepararon un performance virtual con colombianos en el exterior, extranjeros cercanos a Agroarte y algunos ex participantes del performance, como yo misma.

Es de destacar que los encuentros virtuales obstaculizan la unión, porque no todos los y las participantes del grupo saben manejar estas plataformas, y algunos no cuentan con acceso a Internet que garantice su participación por dos horas en las reuniones.

A finales de 2020 aún consideraba que me faltaban algunos elementos por explorar en los talleres preparatorios, por esta razón decidí participar en ese performance virtual que se espera sea la base de una práctica que se realizará en vivo en Irlanda del Norte. Debo aclarar que las mujeres entrevistadas no participaron en esta actividad. Este tema lo abordaré con más detalle en el capítulo tres.

Ahora bien, hay una rama de estudiosos sobre performance que no concuerda con el análisis de archivo como fotografías y videos para interpretar y darle sentido a las prácticas de performance. Por ejemplo, Peggy Phelan (2017) afirma que el performance es un acto efímero y que no existe ninguna forma de documentarlo en vivo, ya que tiene una única vida y está en el presente.

Esta investigación difiere con esta postura presentada. Si bien entiendo que Phelan se refiere a que la documentación visual se queda corta para transmitir las emociones que se viven en el performance en vivo, no se puede desconocer que el performance es producto de conductas restauradas o dos veces actuadas, las cuales resultan de un comportamiento ensayado y repetido en varias ocasiones, así como lo explicó Schechner (2011).

Las conductas restauradas dialogan y coexisten en un universo místico y sensible, completamente ritualizado que está siempre presente y se une con el arte, puesto que cada taller preparatorio empieza con expresiones artísticas que buscan tocar fibras sensibles y transitar por la razón oculta, usando expresiones musicales en vivo, declamaciones poéticas o exposiciones fotográficas de obras artísticas como “Relicarios” de Erika Diettes (notas de diario de campo, junio de 2020).



Dietes, E. (2016). Obra: Relicarios. [Fotografía]. Recuperado de <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/relicarios/>

Con respecto a la documentación en vivo, en la sociedad contemporánea existen aplicaciones tecnológicas de redes sociales como Facebook, Instagram, Tiktok, entre otras que permiten publicar y enviar videos y fotografías en tiempo real, las cuales perduran de manera temporal en el ciber-espacio. Por lo tanto, no documentar el performance y rechazar las innovaciones tecnológicas como fuente de información científica resulta sesgado, porque desde la experiencia que este trabajo señala detalladamente en el tercer capítulo, los grupos sociales apropian las tecnologías como medios de reproducción del conocimiento y como archivos que contienen sus repertorios.

En ese sentido, estudiar los repertorios audiovisuales que surgen como producto del performance y están situados en aplicaciones en el ciber-espacio, permite plantear un análisis que, en este caso, complementó la vivencia que tuve como investigadora al participar del performance, posibilitando un espectro más completo y contextualizado del grupo de estudio. Vale la pena mencionar que también existen acciones performáticas que realizan los grupos

sociales en espacios no físicos y dan cuenta de relaciones tecnopolíticas que van más allá de los límites geográficos (Fuentes, 2020).

Por lo tanto, no es posible negar la utilidad de los recursos audiovisuales que existen en la actualidad, los cuales robustecen los archivos y permiten conservar las acciones efímeras, creando nuevas formas metodológicas de acercarse al campo y abriendo la posibilidad de una mejor aproximación conceptual a los sujetos y al grupo (Rufer y Gorbach, 2016).

Entonces, el método de análisis propuesto por Taylor resulta congruente con la propuesta investigativa aquí planteada, pues tiene como objetivo elaborar una minuciosa arqueología de documentos “resistentes” al cambio, que en este caso son fotografías y videos de mi autoría y otros investigadores, periodistas y fotógrafos que publicaron su material audiovisual en medios de comunicación, y en las redes sociales del grupo o en la páginas web del grupo.

En el análisis de archivo se trabajó con diez videos que documentan los talleres preparatorios y las prácticas de performance (Tabla 1).

Tabla 1. Talleres previos.

Código del video	Duración	Nombre del video	Año
1.1	27:10	Un cuerpo para la memoria	2015
1.2	19:10	Cuerpos gramaticales. La siembra de la vida	2017
1.3	11:59	Cuerpos gramaticales on line - Participantes compilación videos	2020
1.4	1:37	Cuerpos gramaticales taller de arpilleras	2017
1.5		Manejo del lenguaje en las violencias de género. Cuerpos gramaticales	2018
2.			
Performances	Duración	Nombre del video	Año
2.1	9:08	Raíz de origen la voz de los líderes sociales. Cuerpos Gramaticales	2018
2.2	3:17	Cuerpos gramaticales, Colombia Gernika. Octubre de 2017	2017
2.3	2:15	Cuerpos gramaticales 9 de noviembre de 2016	2016
2.4	1:16	Cuerpos gramaticales . Bogotá 2016	2016

2.5	3:04	Cuerpos gramaticales, Bogotá 2017	2017
-----	------	-----------------------------------	------

Tabla. 1. Matriz de videos analizados.

Las entrevistas, la observación etnográfica y la autoetnografía también son partes fundamentales del diseño metodológico de esta investigación, ya que el complemento de la metodología se fundamenta en mi participación en los performances realizados en Bogotá y la recolección de testimonios y experiencias de las mujeres víctima.

La segunda siembra en la que participé fue el 25 noviembre del 2018. Se realizó con motivo de la conmemoración del día internacional de la eliminación de la violencia hacia las mujeres. En torno a ese evento participamos mujeres de generaciones, géneros, clases y etnias diversas. Mujeres que hemos vivido el patriarcado desde diferentes orillas, en ámbitos privados y públicos, siendo víctimas de micro y macro machismos en entornos estatales, laborales, académicos y familiares.

Ese día, mi participación en la práctica fue en otras condiciones, ya había asistido a algunos talleres de exploración corporal, a reuniones previas y a actividades como una fiesta pro-fondos que se realizó para financiar la siembra; seguía a CG en redes sociales, veía sus eventos y leía sus comunicados. En esta segunda siembra ya no me sentía lejana al grupo.

Sin embargo, seguía sin conocer a muchas de las participantes, y mi círculo social se limitaba a dos colegas que hacían parte del grupo desde hacía varios años. Una de ellas era Sandra.

El día de la siembra recuerdo haber escuchado por un rato a Luz marina Bernal, Luzma, quien contó, mientras la maquillaban, la experiencia de un viaje a Europa al que la invitaron como panelista en un evento sobre derechos humanos. La historia y la convicción con la que compartía el relato, hizo que me cuestionara sobre la fuerza y valentía de estas

mujeres al comunicar su pasado y mantener viva la memoria de sus seres queridos, desafiando el miedo y enfrentando intereses políticos que buscan negar los pasados violentos.

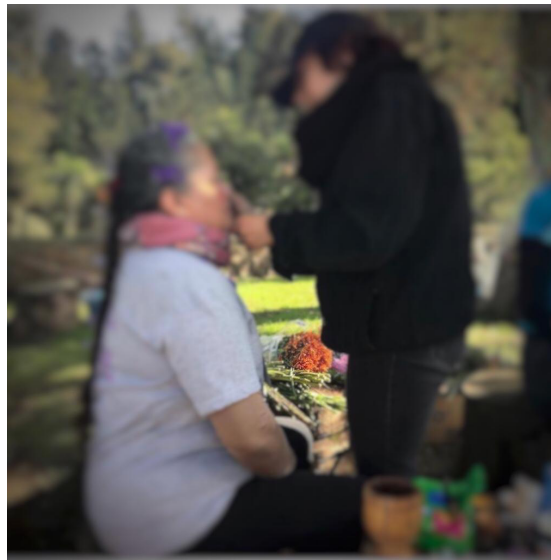


Imagen 3. Performance, día de la eliminación de la violencia hacia las mujeres. Archivo personal. 25 de noviembre de 2018. Biblioteca pública El Parque, Bogotá. En esta fotografía está Luz Marina siendo maquillada para la acción de performance.

La fotografía anterior me transporta a la práctica de performance del 25 de noviembre, la imagen guarda detalles que la memoria no alcanzó a recordar, sin embargo cuando la veo vuelvo a ese día soleado en el que Luzma hacía su narración. Lo anterior, lo relaciono con lo que Halbwachs llamó los marcos sociales de la memoria, pues mi pensamiento individual se reubicó en esa fotografía y “participó en una memoria que fue capaz de recordar” (2004, p. 9); pero también, como lo dice Ortega (2011) fue capaz de olvidar ciertos detalles.

El 25 de noviembre la práctica de performance se llevó a cabo en la biblioteca pública El Parque, ubicada en el parque Nacional de Bogotá. Recuerdo que el primer acercamiento que tuve con las participantes del grupo fue con Inés, o Inecita, como ahora le llamo. Después de la práctica nos encontramos casualmente en el baño de la biblioteca y ella me preguntó:

¿cómo le fue? ¿cómo se siente?, de forma tan calurosa que lo sentí como una bienvenida. A lo que respondí, devolviendo la sonrisa: fue duro, pero me sentí muy bien.

Le di esta respuesta a Inecita porque en esta segunda experiencia se abrió mi campo visual y perceptivo, no solo sentí la presencia del dolor que traen los recuerdos, sino también fui testigo de la resistencia de las mujeres que hacen parte del grupo. Esto aumentó mi interés por conocer su trabajo y sus historias de vida.

En esta segunda práctica de performance ya sabía que el tema de investigación que desarrollaría en la maestría estaría enfocado en estudiar el trabajo que realizan las lideresas que pertenecen a CG. Entonces ese día mi intención ya era abordar esta experiencia como observadora del proceso, pero debo decir que la interacción con Inecita fue clave, significó una luz verde para empezar a ganarme la confianza de algunas de las participantes del grupo y comenzar a hacer las entrevistas.

Las entrevistas aplicadas al grupo fueron semiestructuradas y las realicé en septiembre de 2019, diciembre de 2019, octubre de 2020 y agosto de 2021. Estas entrevistas, al igual que la observación participante y el acompañamiento a las mujeres en escenarios académicos y otros espacios artísticos, comprenden la segunda parte del diseño metodológico, denominado análisis de repertorios.

El análisis de repertorios se enfocó en conocer la vida de las personas partícipes en la investigación y en la producción y reproducción del saber, la memoria social y los saberes corporizados que atraviesan la gestualidad, la afinidad y la precisión (Taylor, 2017).

Para conectar con las mujeres que entrevistaría me soporté en Sandra, ella me confió los números telefónicos de varias participantes del grupo a quienes contacté por WhatsApp.

La primera en responder a mi llamado fue Pilar Navarrete, ella desde el primer momento se sintió interesada en la investigación y accedió a la entrevista en la sala de su

casa, mostrándome fotografías y objetos que usó en las prácticas de performance. Ese día Pili expresó su interés por cualquier tipo de investigación académica, pues para ella esta también es una forma de mantener viva la memoria de Jimmy, su esposo.

En ese encuentro Pili me sugirió hablar con El Aka, pues él me podría dar más información sobre el proceso que ha llevado por años en Agroarte y CG. Así que decidí viajar a Medellín en diciembre de 2019, pues tal vez él podía solucionar algunas dudas que aún tenía sobre el grupo.

La primera vez que me reuní con El Aka fue en el cementerio La América en San Javier. Ese día me citó a mí y a dos funcionarias de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, con las que hicimos un recorrido de aproximadamente tres horas para conocer las acciones que ha realizado El Aka junto con la comunidad con el objetivo de convertir el cementerio en un lugar de la memoria. Los habitantes de la Comuna 13 se apropiaron del cementerio y construyeron una huerta comunitaria, también lo intervinieron e hicieron murales con los rostros de los jóvenes que han muerto violentamente.

La huerta no solo tiene la función de proveer alimentos, también es un espacio de encuentro de madres y familiares de los muertos, que resignifica las representaciones simbólicas de ese cementerio.

Al día siguiente nos reunimos en el Jardín Botánico, y en compañía de un grupo de personas salimos a recorrer Medellín, el objetivo del recorrido era visitar organizaciones en busca de apoyo para realizar un evento internacional de educación comunitaria. Yo no entendía muy bien cual era mi papel en ese grupo, pero los acompañé, conocí algunas organizaciones sociales de Medellín y en el momento menos pensado ya me encontraba en la parte mas alta de La Comuna 13, lugar en el que conocí a la señora Amelia.

En la reunión con Amelia, El Aka me presentó y le dijo que yo venía a indagar sobre su experiencia en CG, y como si se tratara de un código de confianza, le dijo que yo había sido recomendada por su hermana Sandra, así que podía hablar con confianza. Esta entrevista se dio de una forma espontánea, tuvimos una conversación fluida en la que El Aka intervino y realizó preguntas a Amelia, aclarando algunas dudas sobre la experiencia de ella en la práctica de performance, pues parece que después de la acción artística no habían recogido impresiones.

Siguiendo con la recolección de repertorios, en octubre de 2020 entrevisté a Inecita, usando como medio para comunicarnos la video llamada de WhatsApp, ya que las condiciones de la pandemia no permitieron que nos reuniéramos físicamente.

En la siguiente tabla se presentan las entrevistas realizadas.

Entrevistas de audio			
Audios	Duración	Nombre de la entrevista	Año
3.1	20:00 m	Entrevista a Pilar Navarrete	2019
3.2	45:00 m	Entrevista a Amelia Tejada	2019
3.3	14:00 m	Entrevista a Inés Castiblanco	2020
3.4	120 m	Entrevista a El Aka	2019
3.4	51:58	Entrevista a Luz Marina Bernal	2021

Tabla 2. Matriz de audio de entrevistas.

Adicionalmente, quiero mencionar que realicé un seguimiento en algunas charlas y conversatorios a los y las líderes del grupo. También acompañé a las mujeres participantes en otros espacios artísticos, de lo que resultaron diarios de campo que relaciono en la siguiente matriz.

Diarios de campo	Fecha	Nombre	Año
2.1	30 de agosto	Performance conmemoración día detenido desaparecido	2016
2.2	21 de noviembre	Taller previo acto de memoria 25 N	2018
2.3	25 de noviembre	Performance 25 N	2018
2.4	Mayo y junio	Talleres previos acto de memoria Irlanda del norte	2020
2.5	Junio	Taller cuadros verdes vivos	2020
2.6	25 de abril	Seguimiento feria del libro de Bogotá	2019
2.7		Seguimiento conversatorio	2020
2.8	noviembre	Obra de teatro el palacio arde. Seguimiento a Pilar e Inés	2019

Tabla 3. Matriz de diarios de campo

La metodología cualitativa, al tener un carácter reflexivo, permitió llevar la mirada más de una vez a los sujetos investigados, cuestión que, en este caso permitió encontrar categorías analíticas derivadas de los datos empíricos, teóricos y de la codificación (Coffey y Atkinson, 2003). La información recolectada en archivos y repertorios fue analizada en el programa Atlas.ti.

Las categorías encontradas, en el análisis de datos, generaron relaciones y redes de intersección que hicieron posible trabajar desde un cúmulo de conocimiento construido por las mismas participantes de la investigación. Como lo reconoce Freeman, “el análisis de redes es uno de los pocos esfuerzos de las ciencias sociales en el que las personas influyen entre sí de tal manera que todas trabajan para construir un cuerpo acumulativo de conocimiento” (2004, p. 6).

Las categorías empíricas encontradas aportaron una explicación general de la vida de las mujeres víctimas, pero en la situación particular adquirieron un papel organizador de los capítulos y el argumento que se presenta.

Para terminar, es importante mencionar que este texto está acompañado por algunas fotografías de las prácticas de performances, algunas de ellas están desenfocadas intencionalmente para preservar la privacidad e identidad de las personas entrevistadas y de las que hicieron parte de la práctica. Ya que, cuando estaba tratando de solucionar esta preocupación por los rostros susceptibles a identificar en las fotografías, pensé en utilizar un punto blanco sobre los rostros, así como lo he visto en otras investigaciones. Sin embargo, me pareció una alternativa bastante agresiva hacia personas que buscan resaltar su voz y que han atravesado por situaciones de desaparición y demás violencias, pues un punto blanco en sus rostros simbólicamente los anularía. Entonces encontré esta opción que es coherente con la investigación y los estudios de memoria, puesto que el desenfoco brinda una ilusión melancólica como la del recuerdo, la cual considero mas pertinente, respetuosa y coherente.

¿Cómo va esto? Estructura de la investigación

Esta investigación tiene como objetivo analizar y describir cómo las mujeres que pertenecen al performance político-artístico Cuerpos Gramaticales (CG) generan y mantienen las luchas políticas por la construcción y reconocimiento de las memorias colectivas del grupo. Para abordar este objetivo se presentan tres capítulos.

En el primero, se analiza la situación interseccional de las mujeres víctima del conflicto, con el propósito de identificar el componente básico que sustentan las memorias colectivas del grupo. En ese sentido, se identificó la categoría empírica “juntanza” como el

pilar de las memorias colectivas de las mujeres víctima. Esta categoría, de corte reflexivo, dinámico, flexible y ético, permitió el análisis de las interacciones sociales de las mujeres en ámbitos públicos, es decir, en los talleres preparatorios de la práctica, en la práctica de performance en sí, y en escenarios de esparcimiento.

En el segundo capítulo se describen y analizan las prácticas de transferencia de memorias colectivas que realizan las mujeres víctima, haciendo énfasis en el performance como categoría teórica que moviliza y construye las memorias. Se entiende el performance como una práctica de transferencia de conocimiento y memoria que refuerza las agencias políticas, producto de exploraciones introspectivas de las subalternas.

En este capítulo también se analizan las relaciones de los cuerpos con los territorios intervenidos, a través de las prácticas de performance, ya que los territorios —al igual que los cuerpos—, son impactados y transformados a partir de la presencia y la acción política que ejercen las colectividades. Por último se detalla el rol de las redes sociales: Instagram y Facebook, con respecto a la custodia documental de los repertorios realizados por las víctimas.

En el tercer capítulo se plantea el objetivo de analizar los procesos político-artísticos de construcción de memorias colectivas, como el realizado por CG, con respecto a las agencias políticas de ciudadanas que han sido víctimas de la violencia. Para responder a este objetivo, se define el concepto “víctima” como una categoría que se construye a partir de la dignidad y los intereses particulares de los sujetos. La definición de esta categoría va más allá del marco legal establecido en la Ley 1448 de 2016, ya que las mujeres que se autodefinen como víctima del conflicto pertenecientes a CG, poseen agencias políticas flexibles con un capital cultural que, en la mayoría de los casos, reforzaron o adquirieron en procesos sociales y comunitarios, como el que propicia CG.

En la segunda parte de este capítulo se define el concepto de “subalterna”, con el fin de estudiar las situaciones interseccionales de las mujeres víctima, resaltando sus agencias y las maneras que ellas apropian para comunicar y extender sus conocimientos políticos. Se identificó que las agencias políticas de las mujeres refuerzan la participación democrática en ámbitos públicos con las acciones de performance, a partir de la exploración del dolor y del reconocimiento de las experiencias que surgieron del hecho traumático.

Por último, se presenta el caso de Bordanzas por las memorias, un colectivo formado por ex participantes de Cuerpos Gramaticales Bogotá, el cual surgió bajo la necesidad de retomar la juntanza en el espacio público, los lugares y las prácticas de construcción de memorias colectivas que se vieron interrumpidas por la pandemia de Covid-19. Bordanzas se constituye como el testimonio vivo de la agencia política de las mujeres entrevistadas; en otras palabras, se interpreta como otra semilla de resistencia colectiva, plantada por las mujeres subalternas que participaron en el performance CG.

Capítulo I: La Juntanza Femenina: El Pilar de las Memorias Colectivas en el Performance Cuerpos Gramaticales

“Cuando pasamos las historias a través del cuerpo entendemos como hemos vivido, pero también como otros y otras han vivido”.

El Aka (mayo, 2020)

Con la firma del Acuerdo de Paz, el 24 de noviembre de 2016, los actos de recuperación de memorias colectivas que realizan ciudadanos víctima de la violencia tomaron mayor protagonismo²². Las memorias de las víctimas de diferentes grupos armados se establecieron como un elemento básico para alcanzar la esperada verdad con justicia, y el anhelado “nunca más” (Jelin, 2002).

Por lo tanto, inspirados en ese momento histórico, las víctimas apelaron a su imaginación, abrieron espacios de encuentro con artistas y empezaron a explorar diferentes métodos de recuperación de sus memorias, entre los que se destacan diversidad de manifestaciones artísticas como teatro, danza, música, artes plásticas, escritura y performances.

La práctica de performance es uno de los estilos que tomó mayor popularidad en grupos y asociaciones de víctimas, debido a su heterogeneidad y flexibilidad artística y comunicativa, pues se realiza en el espacio público y consigue contar una historia de manera efectiva, inmediata e impactante, haciendo contacto directo con el espectador.

Así lo hace el reconocido performance político - artístico Cuerpos Gramaticales o CG, el cual es realizado por diversidad de víctimas del conflicto. En la mayoría de las

²² A la firma del acuerdo de Paz lo antecede la ley 1448 de 2011. En su artículo 141 estipula la importancia de preservar la memoria histórica del conflicto como medida de reparación simbólica. El artículo 142 decretó el 9 de abril como el día nacional de la memoria y solidaridad con las víctimas. Y en el artículo 143, los deberes del Estado frente a la conservación y recuperación de las memorias de los ciudadanos víctima de violencia.

versiones de este performance han participado de manera predominante mujeres, quienes pusieron a disposición de la puesta en escena sus cuerpos y diversidad de recuerdos y emociones individuales con los que crearon una experiencia compartida.

Una experiencia que cobra sentido en la interacción social con otras mujeres víctima, porque el trasfondo del performance CG, es precisamente transmitir ese dolor que constituye la ritualidad de la práctica, ya que la reacción que el individuo adopta frente al dolor está “esencialmente vinculada con la trama social y cultural” (Le Breton, 2019: 114) que lo constituye como sujeto. De ahí que, el surgimiento de la categoría empírica "juntanza" es fundamental para este trabajo, ya que las prácticas de memoria colectiva usando el performance para transmitir el dolor compartido, requieren de actuar de manera social, bajo una interacción permanente que permite crear lo que Maurice Halbwachs llamó los “marcos sociales de las memorias colectivas”.

En ese sentido, este capítulo analiza la manera cómo se crean los vínculos de juntanza entre mujeres para compartir sus memorias. Se busca responder de una manera detallada a las preguntas: ¿Por qué la juntanza se establece como el pilar que sostiene las memorias colectivas de las mujeres víctima que han participado en el performance de CG? Y ¿cómo las experiencias compartidas de estas mujeres interpelan a la sociedad frente al conflicto armado?

Estas preguntas se intentarán responder en las cinco partes que está dividido este capítulo. En la primera parte, se presenta un análisis sobre la situación interseccional de las mujeres víctima del conflicto. En la segunda, se define la categoría empírica “juntanza” y se analiza el dinamismo que esta aporta en las interacciones sociales de las mujeres víctima, para crear los marcos sociales de las memorias. En la tercera parte, se define la solidaridad como uno de los componentes éticos que sustenta las acciones de juntanza, ya que esta,

cohesiona al grupo y proyecta la creación de unas memorias “desde abajo”, opositoras a las lógicas de poder. En la cuarta parte, se explica y analiza cómo se entrelaza la solidaridad y la sanación en los rituales de las memorias para reforzar las agencias políticas de las mujeres víctima. En la última parte, se analiza la juntanza de diversidad de sujetos víctima y la construcción de sus memorias desde la experiencia.

Con estos cinco apartados se busca introducir al lector en el análisis y explicación de los hallazgos que surgieron de esta investigación. A lo largo de este capítulo se encontrarán conceptos poco desarrollados como: performance, subalterno, espacio, territorio, estética y dolor de los que me encargaré en los capítulos siguientes.

1.1 Posiciones interseccionales de las mujeres víctima

Antes de centrar el análisis en la categoría empírica juntanza, es preciso plantear un contexto sobre la situación histórica de las mujeres, se hace necesario entender la posición subordinada en la que la sociedad ha acorralado a las mujeres, específicamente durante el conflicto armado en Colombia, esto para comprender las barreras históricas con que las mujeres han tenido que convivir para construir sus memorias colectivas.

Por lo tanto, es preciso mencionar que históricamente las mujeres han estado relegadas a posiciones de opresión multidimensional propiciadas por un sistema patriarcal global, que, desde los inicios de su dominio, “naturalizó” a las mujeres como sujetos pertenecientes a ámbitos privados, con responsabilidades estrictas de reproducción, servicio y cuidado de otros (Lagarde, 2015).

Por siglos, el sistema patriarcal encasilló a las mujeres en una amalgama de posibilidades limitadas, que incluso hoy niega que “todo ser humano concreto está siempre

singularmente situado” De Beauvoir (1949), y no es cuestión de un privilegio masculino. En consecuencia, la posición histórica de las mujeres resulta de estructuras sociales globales, pero también locales en las que se desenvuelve y reproduce el sistema patriarcal.

En el contexto nacional, el cual está atravesado por una variedad de dinámicas violentas, de desigualdades económicas y raciales, las mujeres han estado condicionadas a relaciones de poder de orden patriarcal que las han subyugado a diversas condiciones denigrantes y terribles. Según un informe de la Justicia Especial para la Paz (JEP), publicado en el 2017, las mujeres han sido víctima de violencia sexual, desplazamiento, violencia psicológica, ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas, pérdidas materiales y atentados a la libertad personal.

Lo anterior demuestra que las mujeres víctimas del conflicto han vivido multiplicidad de situaciones de barbarie que han sido “naturalizadas”, justificadas y han hecho parte de la estrategia militar utilizada por el sistema patriarcal exponiendo los cuerpos femeninos como testimonios vivos del control territorial. Esto, lo hizo visible Rita Segato en sus investigaciones y lo define con precisión, de la siguiente manera: “la agresión, la dominación y la rapiña sexual ya no son, como fueron anteriormente, complementos de la guerra, daños colaterales, sino que han adquirido centralidad en la estrategia bélica”. (2016, p 59). Un argumento que ratifica la vulnerabilidad femenina en el contexto actual y toma centralidad en las mujeres rurales, urbanas de estratos sociales bajos, y simpatizantes de movimientos políticos de izquierda o militantes de grupos insurgentes, quienes han sido las mayormente afectadas.

La guerra en Colombia ha atacado de manera diferenciada a variedad de mujeres, modificando sus prácticas cotidianas y la forma de relacionarse con la sociedad en ámbitos públicos. Lo que las ha llevado a construir sus memorias en entornos sociales censurados y

atravesados por violencias domésticas y sistemáticas que oprimen a los cuerpos femeninos y feminizados. Las mujeres han tenido que reivindicar sus historias de vidas subalternas, ya que sus narrativas han estado históricamente silenciadas por la estructura capitalista (Spivak, 2003)

A pesar de la censura que la violencia y el sistema patriarcal históricamente ha impuesto sobre las mujeres víctimas, muchas de ellas han atravesado la barrera del miedo y se han organizado para liderar y hacer parte de procesos sociales y comunitarios en oposición a las normas patriarcales que hicieron a las mujeres políticamente invisibles, por lo tanto, incómodas para el orden social hegemónico que controla los territorios. Cuestión que, en muchos casos, les ha costado la tranquilidad, la dignidad y hasta la vida.

Según Indepaz (2020), desde la firma del acuerdo de paz el 24 de noviembre de 2016, hasta el 15 de julio de 2020, se han presentado 131 homicidios contra mujeres lideresas en todo el territorio nacional, lo que corresponde al 13.49% de los asesinatos a líderes sociales durante este mismo periodo²³. Por otra parte, Sisma Mujer a finales del 2020 informó que entre enero y agosto de 2020 se presentaron 280 amenazas hacia lideresas sociales en todo el país.

Estos niveles de violencia en contra de las mujeres lideresas, que en la mayoría de los casos son víctimas del conflicto, podrían ser analizados de acuerdo con la cantidad de mujeres lideresas²⁴ existentes en el país. Lo que equivale a un número reducido en comparación a la representación política masculina. En ese sentido, y en términos cuantitativos, la vida e

²³ Este informe presenta cifras desde noviembre 24 de 2016, hasta julio 15 de 2020, por esta razón las cifras del año 2020 solo muestran un total de 14 homicidios a lideresas. Sin embargo sabemos por fuentes como Sisma Mujer que, hasta octubre de 2020, se habían presentado en total 19 homicidios en contra de lideresas.

²⁴ Los siguientes datos corresponden a las elecciones de 2019 y fueron tomados del informe Mujeres y hombres: Brechas de género en Colombia. DANE (2020). De los 279 lugares en el organismo legislativo colombiano, solo 55 fueron ocupados por mujeres. Es decir que en la actualidad por cada mujer legisladora hay cuatro hombres legisladores. En términos porcentuales quiere decir que los escaños del congreso tienen una representación femenina de tan solo el 19.7%. Es importante mencionar que a nivel nacional solo existen dos gobernadoras (Valle del Cauca y Atlántico), estas gobernaciones ocupan el 6.3% del total de las gobernaciones. Y de las 1.099 alcaldías solo 132 son ocupadas por mujeres, es decir el 12%.

integridad de las mujeres lideresas corre un mayor riesgo a la hora de presentar reclamos políticos y activar las voces en ámbitos públicos.

Por lo tanto, es preciso analizar la violencia que sufren las mujeres en los territorios bajo las prácticas de agresión y dominación que estudió Segato; porque la estrategia bélica motivada por el control territorial y la manipulación de las comunidades, opera usando tácticas de terror que violan los cuerpos, en especial los femeninos y feminizados, los mutila, los asesina, los controla, los domina, los explota y los expropia de sus pertenencias, sabidurías, certezas y de sus seres queridos.

En CG se observan diferentes casos de mujeres víctimas de estas estrategias bélicas por el control territorial, como es el caso de Amelia. Ella perdió a sus dos hijos como consecuencia de la violencia, fue desplazada de su territorio, fue sujeto de amenazas y tuvo que dejar sus dinámicas de baile a un lado y dedicarse a la protección y cuidado de sus nietos. Amelia, aparte de soportar las cargas sociales que el sistema patriarcal le impuso, tuvo que superar y enfrentar el trauma que marcó su experiencia como madre, esposa, abuela y sujeto social.

La historia de vida de Amelia en su singularidad está atravesada por múltiples aspectos de violencias de género, sin embargo, el asesinato de sus dos hijos marcó ese punto de quiebre que, como ella dice, hizo que su vida diera “un giro de 180 grados” (entrevista, Medellín, 2019); obligándola a cambiar las dinámicas cotidianas de vida, su rol de madre, abuela y esposa, por reuniones y encuentros con el Partido de las Doñas y CG.

En el Partido de las Doñas y CG, Amelia encontró un lugar para hacer catarsis y compartir sus experiencias con otras mujeres, logrando así interpretar lo sucedido. Con su asistencia a las reuniones de las Doñas y a los talleres preparatorios del performance CG, Amelia, al igual que otras participantes, empezó un proceso de exploración emocional que

en los talleres previos al performance dieron vida a productos artesanales y artísticos tales como: textos, tejidos, bordados, canciones y fotografías.

Estos talleres se convierten en una “terapia”²⁵ guiada por ellas mismas, donde traen al presente el recuerdo del dolor y dignifican las memorias de los seres queridos que ya no están. En los talleres, estas mujeres significan sus luchas individuales y colectivas a partir de la exploración de su pérdida, porque el dolor causado por aquellos hechos traumáticos "no hay que buscarlos en el cuerpo, sino en el individuo con toda la complejidad de su historia personal" (Le Breton, 2019: 15).

Al igual que Amelia, otras mujeres como Luz Marina, Pili e Inecita encontraron en CG un lugar para compartir el dolor de la pérdida, pero también para construir una memoria colectiva que no se limita a los recuerdos, sino que parte de ellos como base para generar acciones políticas.

De este modo, las mujeres que hacen parte del proceso empiezan a “caminar en un mismo sentido” (Archivo video, octubre de 2014) de juntanza, permitiéndose crear sus propios marcos sociales para interpretar sus memorias y ejercer acciones políticas colectivas y colaborativas.

1.2 La juntanza. El poder de la gente

Según los estudios de Maurice Halbwachs, las memorias colectivas toman sentido cuando las ubicamos en lo que el autor denominó los marcos sociales de las memorias. Por consiguiente, un testimonio tiene sentido “en la medida en que nuestro pensamiento

²⁵ Varios talleres preparatorios en CG han tenido acompañamiento de psicólogos.

individual se reubica en los marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar” (Halbwachs, 2004, p.9).

En otras palabras, los estudios sociológicos sobre el recuerdo enfocan sus esfuerzos en comprender los límites sociales que constituyen las memorias colectivas, y los roces que se presentan en las interacciones sociales entre individuos.

Desde ese punto de vista y aplicando la teoría clásica de Halbwachs (2004) de los marcos sociales de las memorias colectivas a CG, identifiqué como pilar fundamental la categoría empírica “juntanza”. Esta, es una categoría que representa un elemento que cohesionan a la colectividad y hace posible la construcción de los marcos de referencia en los que se construyen y evolucionan las memorias colectivas del grupo.

El concepto empírico juntanza es propio del vocabulario de organizaciones y grupos sociales. En general lo utilizan para definir alianzas, reuniones estratégicas de discusión y diálogo colectivo. No obstante, esta categoría empírica multidimensional abarca una definición más amplia que, en términos teóricos, podría asociarse con una “acción colectiva” que generan los grupos sociales como “fruto de una tensión que disturba el equilibrio del sistema social” (Melucci, 1999).

Sin embargo, la interpretación que se le atribuye a esta categoría empírica aplicada al grupo CG es mucho más compleja. La juntanza (diario de campo, abril de 2019) no solo cobra sentido al responder a situaciones coyunturales que perturbaron el entorno social en el que desarrollaron la vida las mujeres entrevistadas. Esta categoría empírica va más allá al significar “el poder de la gente” (video marzo, 2016). Un poder político que es real cuando es colectivo, pues se ubica en lo entrañable del recuerdo, toma forma en la individualidad de las experiencias femeninas y se hace visible cuando entra en interacción con otros sujetos sociales que están dispuestos a compartir y crear nuevos recuerdos colectivos. En este punto

ya podemos establecer la juntanza como una categoría heterogénea, dinámica y bidimensional, que está compuesta por valores éticos.

En este sentido, la juntanza de CG podría complementar su definición como una resistencia colectiva y democrática que se manifiesta en dos dimensiones: objetiva y subjetiva. La primera se expresa cuando la juntanza de las mujeres que participan en CG se configura como una respuesta política al negacionismo de la guerra y al neoliberalismo Estatal que individualiza los problemas económicos y políticos de las víctimas. Es así como juntarse se convierte en un acto contrahegemónico por medio del cual las víctimas exigen su derecho a ser reconocidas, escuchadas y reparadas con justicia.

La complejidad de este concepto empírico no solo se fundamenta en la objetividad de la acción política²⁶ como lo expliqué anteriormente. La juntanza también está conformada por un universo emocional que habita de forma subjetiva en las participantes de CG, quienes con sus sentires “generan unas reflexiones diferentes” (diario de campo, mayo de 2019). Unas reflexiones que nacen en el recuerdo, en los afectos que sienten por sus familiares y se fortalecen con las relaciones que crean con sus compañeras. Sobre esta dimensión subjetiva, vale la pena citar a Duvignaud (2004), quien en el prefacio de "La memoria colectiva" anotó que las memorias colectivas se fundan en comunidades afectivas.

En ese sentido, la juntanza de estas mujeres parte de experiencias del pasado, pasa por reflexiones colectivas y constituye acciones políticas que pueden ser clasificadas como

²⁶ La acción política desde Hanna Arendt (2018) es una construcción que se genera en sociedad por individuos plurales. Pues el ser humano en el sentido más puro es apolítico, pero cuando se une con otros, surge la acción política. Por tanto, la acción política para efectos de este trabajo, se fundamenta en la constitución de las memorias colectivas de ciudadanos plurales que desarrollan procesos de juntanza.

bidimensionales: objetivas y subjetivas. Cuestión que da un valor particular e incalculable a cada uno de los actos²⁷ de performance.

Así las cosas, los mensajes que emiten estas mujeres con el lenguaje artístico del performance deben entenderse en clave de una acción política subjetiva, que involucra sentires y emociones. Comprender las luchas políticas que estas mujeres ejercen no sería un ejercicio completo sin la lectura de las subjetividades que el performance moviliza.

Cuando me refiero a la comprensión de lo subjetivo, hago referencia a esa cuota particular que cada mujer aporta desde su interior y que no se puede ver, que no es medible, pero que está en cada una de las puestas en escena. Las subjetividades implícitas aportan una conexión sensible que se transmite en la estética del performance, la cual está formada por sentires y opiniones que cobran sentido al vincular las emociones de los participantes con las emociones de los espectadores.

Por tanto, la acción política de las mujeres que pertenecen a CG es dinámica y no está solamente determinada por el mundo objetivo que por mucho tiempo se le atribuyó, inclusive aún, a la masculinidad. La objetividad de la acción política de las mujeres en el performance de CG se entrecruza con variedad de subjetividades, las cuales responden a entornos sociales particulares en donde cada mujer ejerce su individualidad y vivió sus experiencias más significativas.

Las subjetividades de las participantes de CG configuran relatos de memorias traumáticas. En ese sentido, el argumento del performance se estructura en las memorias de

²⁷ Los actos según la teoría fenomenológica (adoptada por Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty y George Herbert Mead) analizada por Butler (1990) son la explicación mundana que dan los agentes sociales a la realidad social por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales simbólicos.

los días excepcionales²⁸ que marcaron las tristezas o las victorias de las participantes. Y de alguna forma, cuentan la historia de las acciones colectivas que dieron paso a las resistencias que han marcado su transitar político.

Las resistencias políticas que se juntan en CG son diversas, hay mujeres que son ajenas a procesos políticos; sin embargo, ejercen una contundente acción política que reclama a sus familiares de manera individual. Otras mujeres pertenecen a uno o varios grupos sociales comunitarios o nacionales, que han trabajado por varios años reafirmando su acción política. Luz Marina desde su experiencia, opina que “los performances que hemos hecho con CG han sido unas denuncias amplias, exigibles, directamente hacia el gobierno y reconocidas políticamente” (entrevista, agosto 2021). Otras de las mujeres que hacen parte del performance desarrollaron su acción política recientemente a raíz de la participación en CG y Agroarte. Por tanto, las participantes de CG tienen identidades políticas claramente definidas, pero diferenciadas.

Vale la pena mencionar que el concepto “política” en algunas ocasiones puede resultar conflictivo para algunas participantes. Esto lo pude notar al escuchar a Inecita expresar: “yo con política no estoy en nada de nada. Por ejemplo yo también pertenezco al MOVICE (Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado) y allá no es nada de política, nosotros es lo que nace de nuestra mente, de nuestro corazón” (entrevista, octubre 2020). Lo que hace pensar que Inecita enmarca su lucha como un acto ajeno a acciones políticas estructurales y, más bien, asocia el término (política) con partidos políticos, o sujetos que aspiran a ser, o que ya son funcionarios políticos²⁹. En ese sentido, la respuesta de Inecita

²⁸ Este es un concepto tomado de Lagarde (2015) y hace referencia a marcadores temporales que se constituyen en las memorias femeninas y son en el recuerdo vital de las mujeres; hitos de una dimensión temporal genéricamente específica, hechos genéricamente significados de sus vidas por catástrofes u otros hechos sobresalientes.

²⁹ Se entiende al político desde la definición de Max Weber, en la obra *El político y el científico*: Aquel sujeto que aspira a obtener el poder para fines idealistas o egoístas, o le interesa conseguir el poder “por el poder” para gozar del sentimientos de prestigio que este le confiere.

podría ser interpretada como un rechazo al oportunismo de los funcionarios políticos, quienes de alguna forma se han aprovechado de las víctimas del conflicto para utilizar sus luchas en beneficio personal.

A pesar del conflicto con el término, en estos treinta y cinco años de lucha, Inecita se ha formado como un sujeto social contestatario que influye en las decisiones colectivas de los grupos a los que hace parte. La acción política que Inecita ejerce en el performance de CG se junta con otros liderazgos, como el de Pili, en torno a exigir “que el Estado nos diga la verdad de lo que ha pasado con toda esa gente que desaparecen aquí en Colombia” (entrevista, octubre 2020).

Esto podría pensarse como una utopía por la magnitud que tiene la desaparición forzada en nuestro país³⁰. Sin embargo, más allá de buscar la verdad, lo que mueve a personas como Inecita y Pili a realizar su trabajo es el hecho de acompañar la sanación del dolor, la dignificación de la vida de los seres queridos que ya no están, y conseguir un reconocimiento nacional de que los “desaparecidos existen”³¹. Un trabajo extenuante que le da sentido a la lucha individual de estas mujeres, pues no importa dedicar la vida entera a la búsqueda del reconocimiento político de todas las víctimas, cuando se tiene la esperanza de lograr una justicia colectiva.

La participación específica de Inecita y Pili en CG es un elemento ejemplar que motiva a otras mujeres a adherirse a procesos de lucha por la verdad sobre los hechos que

³⁰ Es importante aclarar que, según el Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH, entre 1970 y agosto del 2018 se reportaron 80.000 víctimas de desaparición forzada en Colombia. Sin embargo, las cifras aún no son cien por ciento claras y confiables. Según el comité de Naciones Unidas contra la Desaparición forzada de la ONU, en su visita a Colombia el 16 de abril de 2021, el país tiene datos poco fiables e inexactos sobre personas desaparecidas, cuestión que debe esclarecer con brevedad. Esta recomendación ya la ONU la había hecho en el 2016.

³¹ Frase que utilizan los familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia en diferentes escenarios, para alertar a la sociedad sobre la existencia de los desaparecidos, y hacer un llamado para que estos hechos y las vidas que se perdieron no sean olvidadas.

victimizaron las vidas de ellas y de sus seres queridos. Las victorias que estas mujeres han alcanzado en los últimos treinta años abren la esperanza de lograr justicia.

La lucha de Pili, Inés y otras víctimas del Palacio de Justicia, marcó un hito histórico en nuestro país, ya que ellas con el apoyo del doctor Eduardo Umaña Luna, lograron establecer “la figura de desaparición forzada (...) en la ley 589 de 2000” (Juzgado Tercero Penal del Circuito Especializado de Bogotá - JTPCE, 2010). Un delito de lesa humanidad que antes era tipificado como “secuestro”.

Esta victoria histórica se dio como un proceso colectivo con el grupo de víctimas del Palacio de Justicia que llevó Inés y Pilar, antes de participar en el performance de CG. Es una victoria colectiva que se logró partiendo de un proceso de juntanza, el cual determinó una comunidad política que se adhirió desde los acuerdos, la confianza, el compromiso, las subjetividades y la esperanza, y logró impactar en la historia de nuestro país.

En ese sentido y asumiendo este logro como ejemplo, los actos de performance pueden ser interpretados como una plataforma para amplificar las voces de aquellas que luchan y fueron históricamente excluidas, calladas y en los últimos años revictimizadas. Unas voces que intentaron atomizar, pero se enfrentaron a la imposición y se juntaron.

El performance de CG se convierte en un medio de comunicación alternativo a la palabra, pues corporiza las vivencias y experiencias aterradoras, dándoles un sitio y un lugar para ser comunicadas. CG con su práctica de performance recupera los espacios públicos que a las mujeres les pertenecen y nunca se les debió haber negado.

El ejercicio de juntarse y reunir subjetividades, sentires y emociones se convierte en el medio perfecto para empezar procesos de sanación donde las mujeres hallan interlocutores que “nos van a escuchar. Alguien que va a compartir de corazón la experiencia de nosotras. (...) Nosotras compartimos las historias y tenemos un hombro para llorar, un oído para que

nos escuche y un corazón que nos ama con toda el alma” (Amelia, diciembre 2019); alguien que entiende el dolor de madre, de hermana o de esposa.

Es así como las experiencias de las mujeres en el grupo están mediadas por el afecto y la empatía que produce lo entrañable, lo cual también es político; pues como bien lo dice Butler, parte del “impulso feminista (...) surge del reconocimiento de que mi dolor, o mi silencio, o mi cólera, o mi percepción, no son finalmente solo mías y que me ubican en una situación cultural compartida” (1990, p. 301).

El reconocimiento del dolor como situación social compartida y sanadora, repercute y se instaura como pieza reflexiva en los ámbitos privados de las mujeres. En el caso de Amelia, transformó la relación que tenía con su esposo, ya que Álvaro³² se resistía a hablar y compartir todo ese dolor que le causaba la pérdida de sus hijos y de su hermano, quien años atrás también fue asesinado. Álvaro logró hacer parte de la catarsis a la que Agroarte lo invitó, y en la actualidad se unió al Partido de las Doñas y “Doños” como el mismo aclaró en la entrevista (entrevista en Medellín, diciembre 2019).

1.3 Luchas solidarias y sanaciones colectivas

En el performance de CG conviven mujeres políticamente autónomas que son conscientes de su posición de subalternidad frente al sistema hegemónico que lidera las estructuras de poder y establece la historia de Colombia.

Es por esta razón que las mujeres narran y recrean, con la expresión corporal, sus propios relatos sin necesidad de ser representadas por voces diferentes a las de ellas mismas.

³² Usaré este nombre ficticio para proteger la identidad del colaborador.

Y con “ellas mismas” me refiero a la voz individual, pero también colectiva que todas han entrelazado de manera solidaria en el performance de CG.

En ese sentido, se observan unas relaciones solidarias en el grupo, las cuales son determinantes para mantener la juntanza, pues la construcción del grupo no sería posible si no se entablan lazos capaces de adherir la acción colectiva con actitudes de apoyo, cuidado y ayuda entre compañeras. Ejemplo de esto es cuando algunas o algunos de los integrantes más jóvenes prestan su cuerpo de forma respetuosa para darle vida a la memoria de mujeres mayores que por problemas de salud no pueden sembrarse. Esto demuestra unas prácticas propias de la creación colectiva y del trabajo comunitario que CG se equipara con el fenómeno biológico de “alelopatía; plantas que cuidan otras” (El Aka, taller preparatorio, mayo, 2020). El rol del cuidado también se hace visible cuando hombres y mujeres, durante las seis horas que dura la práctica, están pendientes de brindar agua, alimentos o apilar la tierra que cubre a las participantes para que se sientan más cómodas. En muchos casos los y las participantes de la práctica han necesitado un abrazo de alguien que les ayude a soportar el dolor que están experimentando.



Imagen 4. Cuerpos Gramaticales. (2017). Siembra de Cuerpos Gramaticales en Barcelona. [fotografía].

Recuperado

de:

<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204909034866/1502122523176432/?type=3>

En esta imagen se observa a un hombre apilando la tierra que sostiene la espalda de la mujer que está sembrada, mientras una mujer pinta los brazos de la performer.



Imágenes 5 y 6. Cuerpos Gramaticales (2017). Siembra de Cuerpos Gramaticales en la Plaza de Bolívar de Bogotá. [fotografías]. Recuperadas de:

<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204909034866/1425794647475887/?type=3>.

Estas fotografías son muy emotivas. Se observan a los cuidadores dándole un abrazo a las personas que están sembradas.

En el performance de CG se observa un trabajo colaborativo que apoya las vivencias, aunadas a las limitaciones de otras mujeres, y surgen como una forma de convivencia orgánica que se le podría atribuir a la juntanza. La fraternidad que estas mujeres desarrollan toma mayor relevancia al influir en la generación de unas memorias colectivas “desde abajo”, las cuales responden a experiencias compartidas.

La memoria colectiva de las mujeres que se construye en el performance de CG determina nuevas formas de vida a partir de valores que se sustentan en el trabajo colectivo por la no repetición de pasados violentos. Por lo tanto, las luchas de estas mujeres se ubican en contraposición al cúmulo histórico escrito por la autoridad patriarcal, la que también determinó los marcos que nos identifica como colombianas y colombianos.

En ese sentido, las luchas de Pili, Inés, Luz Marina, Sandra y ahora de Amelia, escriben un nuevo capítulo de la historia de nuestro país al margen del sistema político y económico neoliberal, el cual desde su establecimiento en las sociedades modernas ha

presentado tensiones con los procesos comunitarios; pues los considera sistemas económicamente improductivos que van en contravía del paradigma de desarrollo capitalista. Un paradigma regido por intereses individuales de crecimiento económico, muchas veces sin principios éticos, que vulnera a colectividades y grupos históricamente oprimidos.

La propuesta de CG se desarrolla en contraposición a las políticas de desarrollo global homogéneo. Se podría decir que las políticas del grupo se centran en lo que De Sousa Santos (2010) definió como el “buen vivir”, ya que promueven una cultura de paz con reconocimiento multiétnico e interracial que surge de la autodeterminación de las participantes para conseguir justicia, reconciliación y lograr la no repetición.

Así las cosas, CG se construye de manera comunitaria y en diálogo con diversidad de actores sociales, quienes en consenso determinan los valores del grupo desde las experiencias cotidianas que cada uno de los participantes tienen con la comunidad y el territorio.

1.4 El poder de la juntanza y el ritual de las memorias colectivas

En el grupo existen dos componentes culturales que refuerzan la acción de juntarse, los cuales son: los rituales de las memorias y los significados que las mujeres le atribuyen a los objetos simbólicos que usan en las prácticas de performance.

Los rituales hacen que las mujeres construyan marcos interpretativos que les permita entender en colectivo el dolor, lo desconocido, lo inimaginable y lo inexplicable. Los rituales de las memorias, más allá de lograr una conexión interior, son un encuentro íntimo donde se tejen estrechas relaciones de solidaridad y sanación entre las participantes al performance, creando visibles lazos de amistad.

Unas amistades que han establecido cánones de solidaridad, los cuales se ven reflejados en redes de sanación, cuidado, conexiones laborales, de apoyo económico y de intercambio comercial, que se podrían interpretar como formas económicas cooperativas situadas al margen del modelo capitalista. Estas amistades también trascienden a otros escenarios, ya que estas mujeres se reúnen para celebraciones de cumpleaños, fechas importantes o para departir entre ellas y celebrar la amistad y la vida.

En el caso específico del grupo localizado en Medellín, estas formas de vida comunitaria se hacen visibles bajo el cuidado y la siembra de huertas urbanas, como por ejemplo la huerta del cementerio La América, en el barrio San Javier. En esta huerta, los participantes de Agroarte (entre los que se encuentran algunos participantes de CG) siembran plantas aromáticas y flores para el uso de los jardineros voluntarios y cuidadores de la huerta.



Imagen 7. Silla en la huerta. 10 de diciembre de 2019. Archivo personal. Cementerio La América, barrio San Javier, Medellín. Está silla, está ubicada al costado derecho de la huerta comunitaria y fue elaborada por los

participantes del colectivo Agroarte, bajo una técnica de tejido manual de hilos de mimbre plástico. En la silla se puede leer la frase “dolor compartido”, una invitación a las personas que frecuentan el cementerio a sentarse, recordar y hacer el duelo de sus familiares o amigos en el ámbito público.

Las prácticas solidarias que se presentan en CG son alimentadas por conexiones emocionales compartidas que identifican a la mayoría de las participantes del grupo. Estas prácticas solidarias mantienen la cohesión del colectivo, garantizan la durabilidad de la juntanza e identifican a las participantes de CG, como mujeres solidarias que acompañan a otras mujeres en su dolor.

Esta táctica de visibilizar el dolor compartido es una manera de integrar las dinámicas violentas a la cultura, no desde la legitimación, sino desde el reconocimiento de la historia del conflicto que, como sociedad debemos entender desde “las vivencias personales, pero también como han vivido los otros” (El Aka, taller previo, mayo 2020). Esta visión amplia de la gestión de las experiencias dolorosas lleva a la construcción de paradigmas pacíficos que se tejen a partir del recuerdo traumático y

“(…) atenúa su aspereza [del dolor]; se considera entonces un hecho más o menos inexorable con el cual es necesario manejarse de acuerdo con las formas comunes del vínculo social, es decir, sin correr el riesgo de perder la dignidad cuando no se responde a las expectativas del grupo” (Le Breton, 2019, p. 111).

Las relaciones de solidaridad y sanación constituyen lo que se podría denominar un ritual de la memoria, el cual empieza con la juntanza de actores sociales históricamente relegados a ámbitos privados, quienes han vivido sus dolores y solucionado sus problemáticas en solitario, ignorando que los flagelos que viven son resultado de desigualdades estructurales y no hechos aislados producto del azar.

El ejercicio de la juntanza hace sentir a las participantes parte de una comunidad de personas que entienden el dolor individual, lo respetan y están dispuestas a custodiar las memorias de sus seres queridos, haciendo lo posible por mantener vivo el recuerdo de ese ser humano que ya no está. La acción de juntarse enmarca lo que, Le Breton (2019) definiría como “El significado asignado al dolor y las manifestaciones ritualizadas que lo expresan a los demás, [lo cuales] son recursos simbólicos que permiten al hombre seguir siendo dueño de su destino al manejarse como quiera”. (p. 111)

Para ejemplificar lo anterior, en una reunión de ex participantes de CG (julio, 2021), una de las mujeres que estaba en el encuentro y que se ha sembrado en diferentes ocasiones, contó lo que para ella es una anécdota ocurrida en Medellín, en el parque de Las Luces (16 de octubre de 2015). Ella recordó que mientras estaban sembradas, una de las mujeres víctima fabricó con la tierra que cubría sus piernas una pequeña figura de su padre, quien fue desaparecido años atrás. Cuando se acabó el performance todas se levantaron y la figura desapareció. Ante esto la mujer que había fabricado dicha figura respondió: “¡Oh, no, otra vez desaparecieron a mi papá!”, y se puso a llorar. En ese momento todas se movilizaron y en pocos minutos encontraron la figura. Según Sandra Álvarez (2020) es muy delicado y se pasa un momento lleno de angustia cuando una fotografía o un objeto que evoca la memoria de una persona desaparecida se pierde en plena conmemoración, para la víctima, podría representar un hecho revictimizante.

El segundo componente cultural que se observó en los rituales de memorias colectivas es el uso de algunos objetos simbólicos con los que se identifican las mujeres para lograr interpretar y comunicar los recuerdos traumáticos que afectaron sus vidas³³. El componente

³³ Sobre este tipo de objetos y sus usos, comenta Guibernau: “la pertenencia a un grupo, [la cual] solo puede representarse mediante el simbolismo. Prestar un juramento, vestir ropas distintivas, cortarse o arreglarse el cabello de determinada manera, entonar una canción,

simbólico se posiciona como fundamental, ya que las manifestaciones artísticas de los ciudadanos se generan bajo el vínculo de la acción y la representación; dos categorías simbólicas que sustentan las narraciones de las memorias compartidas.

Los objetos simbólicos los pueden usar de manera individual o colectiva. En el primer caso las mujeres adornan los lugares en los que se siembran con fotografías de sus familiares desaparecidos o asesinados, y objetos que evocan momentos especiales.

Y con respecto a los objetos simbólicos colectivos, las mujeres usan en el performance de CG, camisetas con el logo del grupo estampado en la parte frontal. Algunas de ellas de manera particular, como por ejemplo Pili, toman la decisión de dibujar en sus uñas el logo de CG y lucirlas en la siembra. El uso del logotipo en la camiseta, uñas u otros elementos, identifica a las mujeres como parte de la comunidad con dimensiones políticas que se nombra con orgullo: “yo soy Cuerpos Gramaticales” (video, Cuerpos Gramaticales opción subtítulo video oficial #UnionEntreComunas, 27 de septiembre de 2015). Ante esto, Guibernau (2017) diría que:

El hecho de compartir ciertos símbolos y emocionarse por ellos, tiene un efecto unificador. También contribuye a generar un sentimiento de comunidad y a fomentar los sentimientos de solidaridad. Además, los símbolos actúan como organizadores de los roles sociales dentro de la comunidad e imponen un sentido de jerarquía y estructura. (p. 106)

Tal vez, lo que nos dice esta autora logra explicar que, el primer logo del grupo (imagen 5) haya sido una silueta femenina dejando raíces en el suelo. Esto porque, a pesar de que CG no se autodefine como un movimiento feminista, sus inicios y su trabajo sí tienen una importante contribución de las luchas femeninas, las cuales son rememoradas de manera simbólica en el logo del grupo.

adoptar un saludo específico, llevar uniforme, una insignia o un anillo, son todos símbolos que conectan al individuo a un grupo o a una comunidad en particular” (2017, p.111).



Imagen 8. Cuerpos Gramaticales. (2020). Logo del grupo [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204895701534/2749951258393546/> En esta imagen se observa la silueta de una mujer sembrada, dejando raíces en el suelo.

Los elementos simbólicos como la camiseta y el uso frecuente del logo de CG, que las mujeres utilizan en la acción de performance, comunican una identidad colectiva que simboliza los marcos sociales de las memorias del grupo. Utilizan “lo simbólico y el ritual para marcar puntos de transición en la vida del individuo” (Guibernau, 2017), reinterpretando una realidad dolorosa saturada de símbolos.

1.5 Del dolor individual a la lucha colectiva

CG hace de su performance un acto simbólico que presenta diversidad de dimensiones sobre el conflicto. Al construir una memoria colectiva que parte del recuerdo de las experiencias de sujetos diversos como líderes sociales, líderes políticos y personas que nunca hemos vivido la guerra de forma directa, pero que nos preguntamos ¿cómo nos ha tocado la violencia histórica de Colombia?

La congregación de diversidad de actores en el performance, que se solidarizan con la construcción de una memoria desde “un dolor compartido”, expone la tenacidad con que el conflicto armado ha estremecido a grupos sociales específicos como son: sectores sociales vulnerables, rurales, periféricos y militantes políticos de izquierda.

En el performance conviven y construyen las memorias colectivas desde diferentes experiencias y vivencias. Así como participan hijos de campesinos desaparecidos, una de las madres de Soacha, hijos de políticos asesinados y víctimas del Palacio de Justicia, también participan familiares de personas que fueron militantes de movimientos políticos insurgentes como el Movimiento 19 de Abril (M-19), quienes, en casos específicos por motivos de seguridad, tuvieron que vivir en el exilio, como es el caso de las líderes de la Fundación Nidya Erika Bautista y la senadora María José Pizarro.

Las víctimas de la violencia que participan en el performance de CG son individuos que han sido víctima de la guerra y de la sociedad. Ellos han sido estigmatizados y perseguidos por medios de comunicación y simpatizantes políticos del actual Gobierno que, en términos generales, ha tratado de afectar y desestabilizar la lucha de las víctimas por ser reparadas al negar su derecho a ocupar las curules para víctimas en el Congreso de la República.

Es por esta razón que espacios de juntanza para la construcción de memorias colectivas como los que propicia CG, reivindican, visibilizan y fortalecen las luchas individuales de sujetos políticos que realizan el acto de performance. Esta acción, al estar formada por sujetos sociales diversos e históricamente subalternizados, desarrolla una estética y un argumento impactante que llama la atención de transeúntes y medios de

comunicación³⁴, quienes se detienen a preguntar por el mensaje que un grupo de personas sembradas quieren transmitir. Un mensaje emitido por mujeres que interactúan en CG y se desenvuelven como sujetos políticos, desarrollando una conciencia política que no proyecta únicamente la vida en satisfacción de los deseos y fantasías de otros, como lo había establecido de manera histórica el sistema patriarcal (Lagarde, 2015). Ellas en su autodeterminación se responsabilizan de sus propias luchas, se apropian de causas que afectan a la sociedad de forma generalizada y contribuyen para que las luchas de sus compañeras sean duraderas.

La acción de juntarse en CG construye marcos interpretativos de las memorias colectivas femeninas que se contraponen a las metodologías que la historia estableció para narrar el pasado. En el grupo se puede observar un marcado interés de las participantes por contar su historia, por compartir sus memorias y por describir su experiencia en el performance de CG. Esto tiene que ver con la preservación temporal de unas memorias y las luchas que han transformado la realidad de nuestro país.

Ese interés de estas mujeres por ser ellas mismas las que narran su pasado valiéndose de las palabras, del cuerpo y de elementos simbólicos para crear la historia, hace que la ya clásica disputa entre memoria e historia encuentre un punto de diálogo que funciona de manera orgánica, y que responde a un interés compartido por preservar en el tiempo las narraciones de las memorias, ganando un espacio en los archivos que contienen la historia de Colombia.

³⁴ Diferentes diarios a nivel nacional e internacional han seguido la acción de performance de CG, como ejemplo citaré algunas notas y artículos periodísticos, haciendo relación a los medios y las fechas de publicación. El 17 de octubre del 2018, el diario El Tiempo publicó una noticia titulada: “Manifestantes se 'plantan' en la JEP y exigen la verdad a Montoya”. El 02 de enero de 2018 El país de España tituló en relación con la siembra que tuvo lugar en Barcelona: “Cuerpos gramaticales: la conquista del territorio”. El periódico La patria de Manizales y Caldas, publicó el 4 de noviembre de 2017 un artículo que se titula: “Sembraron su cuerpo en la Plaza de Bolívar de Manizales en memoria de las víctimas”. El 17 de octubre del 2015, Caracol noticias publicó en su página web una nota titulada: “Hace 13 años se desarrolló la intervención militar urbana más grande del país”. En la web existen variedad de medios de comunicación que cubrieron la acción de performance y no las citaré en su totalidad por lo extenso que podría tornarse el ejercicio.

Conclusión

El grupo CG a partir del reconocimiento de las violaciones de derechos humanos que sufren y han sufrido las mujeres durante el conflicto armado de Colombia, ha llevado a sus participantes, por medio de la juntanza, a resignificar el dolor en acciones de performance que narran las memorias colectivas de las participantes del grupo.

En ese sentido, una de las conclusiones más interesantes que surgen de este trabajo es la definición del concepto empírico Juntanza, ya que es imprescindible para la construcción de las memorias colectivas. La Juntanza se estableció como una acción política heterogénea, dinámica y bidimensional (objetiva y subjetiva) de resistencia colectiva que nace en lo individual y se extiende a lo colectivo. Los lazos de juntanza que el grupo teje generan acciones políticas que, de cierta manera, empoderan las luchas individuales y colectivas de las subalternas, creando identidades y discursos políticos que están implícitos en los mensajes caporales y estéticos que el performance transmite.

Se identificó que los lazos de juntanza están basados en relaciones de fraternidad y apoyo mutuo que nacen y se fortalecen en los talleres preparatorios del performance. Las mujeres al alcanzar un grado de confianza y afecto, compartiendo sus experiencias personales en las reuniones y talleres que CG propone. Ellas gestionan el dolor que causa la pérdida y buscan en lo más profundo de sus historias hasta encontrar esos elementos que le dan sentido a su participación en el grupo y, sobre todo, a su vida.

Otra conclusión interesante que surge del análisis de este capítulo es el poder de la representación individual que las mujeres subalternas encuentran en el performance de CG. En la exposición del performance ellas ejercen sus reclamos políticos sin necesidad de ser representadas por nadie más que por ellas mismas. Con sus cuerpos expuestos en la acción

performativa, las mujeres crean un relato “desde abajo” que interpela a la sociedad sobre la existencia, actualidad y riesgo que representa el conflicto armado colombiano.

Capítulo 2. Performances, una Narrativa Subversiva de las Memorias Femeninas

“El camino es por afuera,
con el cuerpo en la calle y con la estrategia femenina,
que siempre han hecho historia,
a pesar de su intensa desvalorización”.

La guerra contra las mujeres
Rita Segato.

El primer performance que presentó CG en Bogotá fue en la calle 26 con Avenida Américas, al frente del Concejo de Bogotá. Ese día la práctica de performance se hizo para conmemorar el día del detenido desaparecido (30 de agosto de 2016), y se eligió esta ubicación porque desde la emisión del decreto de reglamento urbano 632 de 2014, este predio está destinado para la construcción del Museo de la Memoria de Colombia³⁵.

En la página del Museo, se puede observar que el arquitecto y urbanista Fernando Vivescas (2016), a quien me permito parafrasear, señala que el Museo será un sitio de duelo y conservación de archivos de Derechos Humanos, en el que las familias de personas desaparecidas o asesinadas podrán honrar la memoria de sus seres queridos, utilizando prácticas artísticas como forma de concertar diálogos.

Teniendo en cuenta lo anterior, la intervención presentada por CG fue la primera exhibición artística en aquel predio que, de manera autónoma, autogestionada³⁶ y

³⁵ Según la página oficial del Museo, esta construcción debe culminar en el 2021 y ser entregada a todas las víctimas del conflicto de Colombia en el 2022. El Museo en “su emplazamiento arquitectónico y el espacio exterior que forma la Plaza de la Democracia en dicho predio están articulados para consolidar el Eje de la Paz y la Memoria en Bogotá. Dicho eje es un proyecto de diseño urbano reglamentado por el decreto 632 de 2014, y consiste en transformaciones a los conjuntos monumentales de los alrededores de la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (calle 26) para fortalecer un espacio urbano de reconocimiento y remembranza de los hechos y víctimas de la violencia (...) con el fin de contribuir a la reparación integral de las víctimas de hechos violentos ocurridos en las historias recientes del país”. Información tomada de www.museodememoria.gov.co

³⁶ Álvarez (2020) aclara en su tesis de maestría que ella, junto a Luz Marina Bernal, Pilar Navarrete, Marcela Granados, Andrea Torres, Giselle Castillo y María José Pizarro, pensaron la siembra de Bogotá y toda la logística que para esta debían tener en cuenta. En ese mismo capítulo (II), Álvarez menciona que la financiación

desvinculada del museo, cumplió las expectativas descritas por Vivescas. CG presentó un performance de corte liberador, transformador y purificador, que se tomó el espacio público y captó, por su alcance mediático, la atención del país. Con este performance CG hizo públicas las atrocidades de la desaparición forzada, las ejecuciones extrajudiciales y los asesinatos selectivos reivindicando, a su vez, las luchas políticas e incansables de los familiares de las víctimas por obtener justicia y garantías de no repetición.

Las intervenciones de performance que CG realizó en el espacio público en Bogotá, específicamente el día del detenido desaparecido (30 de agosto de 2016), la conmemoración de la ejecución extrajudicial de Fair Leonardo Porras Bernal (27 de julio de 2017), y el día de la eliminación de la violencia hacia las mujeres (25 de noviembre de 2018), se pueden definir, parafraseando a Fuentes (2020), como manifestaciones artísticas populares de memoria similares a las que realizan organizaciones y grupos sociales de activistas y víctimas en países como Chile y Argentina.

Los ciudadanos que han sufrido hechos victimizantes que habitan el continente y se expresan usando el arte, presentan intervenciones artísticas con conceptos similares de denuncia política pero con estéticas variadas, que actúan como herramienta de transferencia de sus memorias y acciones políticas de manera generacional. Tanto las intervenciones que realiza CG, como las que realizan otros grupos de víctimas en diferentes partes del continente, son comparables entre sí porque están basadas en un arte empírico y experimental proveniente de las experiencias traumáticas vividas por los participantes. En muchos casos de estudio, estas prácticas han sido analizadas bajo la categoría teórica emergente “performance”, la cual utilizo en este capítulo para explicar el acto de transferencia de

del proyecto la recibieron del Centro Nacional de Memoria Histórica, el Comité Internacional de la Cruz Roja, el Jardín Botánico José Celestino Mutis, la Fundación Escuelas de Paz, y Oxfam internacional (p. 117).

memoria que realiza el grupo CG, lo que lleva a plantear la pregunta ¿Cómo las prácticas de transferencia de memorias colectivas que realizan las mujeres víctimas, usando los performances, intervienen en los territorios y atraviesan los cuerpos marcados por el trauma?

Intentaré responder a este planteamiento en los siguientes cinco subtítulos. Primero, explicaré el performance como una herramienta académica proveniente de los estudios sociales, y su capacidad para analizar las prácticas políticas de construcción de memorias compartidas en grupos de víctimas. En la segunda parte de este capítulo, trataré los lugares de las memorias a partir del análisis de los diálogos y las disputas que en estos se presentan en la intervención performática de CG. En la tercera parte, haré referencia a las narraciones corporales que las participantes del grupo generan a partir de sus experiencias de vida. En la cuarta parte abordaré la relación simbólica de los objetos de las memorias con los procesos de duelo y construcción de los recuerdos. En la última parte, analizaré los archivos digitales que contienen las memorias.

2.1 La agencia política del performance

El término performance se ha popularizado en las últimas dos décadas en Latinoamérica como una metodología, o un concepto aplicable a los estudios sociales. En términos generales, este concepto ha sido asociado a un origen teatral, bajo una denotación enmarcada en el mundo de las artes que involucra el movimiento y la improvisación, acoplándose a nuestro entender como un término que significa actuación, y denota un tipo de ejecución, acción, arte en acción o arte en vivo (Salomón, 2014).

Sin embargo, este concepto va más allá de lo propuesto por Salomón, al tener un carácter polisémico, dinámico y cambiante, frente a su aplicabilidad en diferentes ramas del conocimiento, como por ejemplo en las ciencias sociales, donde es utilizado para generar

interpretaciones provenientes de los estudios de género, paz, memoria histórica y colectiva. En esta última aplicación, el performance ha sido un concepto teórico capaz de explicar, según Taylor y Fuentes (2011), contextos coyunturales de extrema violencia que acontecieron en Latinoamérica en el siglo XX. En ese sentido, este concepto es pertinente para explicar el performance de CG, porque esta práctica, según el significado que le atribuye una de las participantes, es usada por el grupo de manera política, ya que:

Hoy sabemos que la performance como tal, está ganando un terreno muy grande para visibilizar todo aquello que nos quieren arrebatar por la frialdad, la indiferencia de un país que solo quiere reprimir, pero no aceptar realmente lo que está pasando en el país y, donde se ha negado que en Colombia nunca ha existido el conflicto armado o no existirá el conflicto armado. (entrevista a Luz Marina Bernal, 20 de agosto de 2021).

En consecuencia, definir performance solo desde su carácter artístico, limita su capacidad metodológica y conceptual para entender contextos políticos, históricos y culturales y “reduce toda aquella poderosa energía de actuaciones que suele captarse bajo lo cotidiano” (Taylor, 2017. p. 12), como por ejemplo los análisis emergentes de grupos como CG.

Teniendo claros los alcances conceptuales y metodológicos del performance, es preciso reiterar que en esta investigación el concepto “performance” es empleado para explicar los actos vitales de transferencia de memoria y saber social que las mujeres realizan en el espacio público de manera artística. El arte, parafraseando a Arendt (2016), está esencialmente constituido por una agencia política que interpela de manera crítica³⁷ las normas sociales y culturales (p. 333). Por lo tanto, el performance al ser una expresión

³⁷ En síntesis, lo crítico es entendido desde el pensamiento de Butler (2004) como la capacidad de resistencia de grupos sociales minoritarios, ante la imposición de normas sociales estructurales que vulneran sus costumbres y estilos de vida (p. 35)

artística, "pone en marcha los pasos preliminares hacia la transformación política y social en un momento de poder concentrado y democracias severamente comprometidas". (Fuentes, 2020, p. 25)

La capacidad política del performance, según Benjamin Arditi destacado por Arendt, hace parte de una política prefigurativa³⁸ de performances políticos, ya que es transformadora del mundo tal como la conocemos (p. 25).

En ese sentido el performance de CG, valiéndose del arte, presenta una reflexión colectiva sobre la barbarie vivida por ciudadanos víctimas del conflicto interno de Colombia, y abre espacios de discusión ciudadana, como a los que se refiere Vivescas (2016), reconociendo el dolor de manera colectiva, encontrando mecanismos de aceptación y reflexión sobre las atrocidades que dejó la violencia.

Uno de los aspectos más interesantes del grupo, y al que se dedica el análisis de este capítulo, es que los actos de performances que realizó CG en Bogotá fueron acciones políticas explícitas que se realizaron bajo un concepto artístico de performance guiado y preparado por un artista profesional: El Aka. Sin embargo, los repertorios que dieron vida al performance fueron resultado del trabajo, intereses y expectativas de hombres y mujeres que viven cotidianidades alejadas de las artes. Ellos se esforzaron por crear un performance en el que reunieron las memorias colectivas del grupo.

Así que, el uso del performance como expresión artística no tiene como finalidad exponer en el espacio público productos dotados de bellas artes al estilo de una galería. Es más, el acto del performance CG por su "naturaleza" efímera, ni siquiera genera piezas tangibles susceptibles a la distribución comercial o de colección. Parte del objetivo del

³⁸ Fuentes (2017) explica la política prefigurativa desde Jonathan Matthew Smucker (2017) como una filosofía que busca mostrar un mundo mejor para el futuro en las acciones que realiza hoy" (p. 25).

performance es construir prácticas simbólicas y transmitir, bajo una acción política en vivo las memorias colectivas de las participantes del grupo explorando, bajo técnicas de arte, la corporeidad e impactando los lugares y los contextos políticos en los que las atrocidades de la violencia tuvieron y tienen lugar.

Por esta razón, el análisis que acá presento no se detiene en las piezas de performance, sino que aborda la comprensión de los componentes que considero más relevantes de la construcción de las memorias colectivas de CG, los cuales surgen de las interacciones sociales y aquí defino como los rituales y los lugares de las memorias. Ya que, en palabras de Fuentes (2020), es necesario entender "como activistas y artistas configuran la base desde la cual generan transformaciones sociales (...) y las formas de lo colectivo que pueden albergar no solo ideas, sino también hacer que la gente genere el cambio" (p. 25).

En el momento en que se creó el performance CG, se planeó usar tierra y plantas "como una manera de reivindicar el aprendizaje de la vida campesina" (Álvarez, 2020 p. 115), ligado a las problemáticas de violencia que dejó la operación Orión y la Escombrera en Medellín. Sin embargo, a medida que se realizaban las siembras, y tras la participación de variedad de ciudadanos que han sufrido diferentes hechos victimizantes, CG se convirtió en un ritual profundo e introspectivo que dio lugar a un performance "sanador y de catarsis" (Archivo de video, 2017). El performance, se consolidó como un encuentro entre la ritualidad y el arte que, parafraseando a Acosta (2017), es capaz de expresar en el presente lo que ya no está, usando como medio de expresión un producto artístico que surge de la memoria. El ritual encuentra sus límites en la aceptación del pasado como paso inicial para la sanación.

Este ritual, además de lograr la conexión de la memoria con la sensibilidad del cuerpo, es una apuesta política que desnuda los sentires más profundos de las participantes, se deshace de las gruesas capas que producen el miedo, la estigmatización y la censura, para

presentar un ritual que podría leerse como una “perspectiva subversiva, ya que se opone a los grandes relatos establecidos desde el poder, y en cambio da pie a los micro relatos” (Giralt, 2013, p. 73).

Como se observa en la imagen 9, la estética del ritual de la memoria que presentan los performances de CG en el espacio público es impactante. Tierra, cuerpos, plantas y fotografías exponen un panorama melancólico y plagado de la incertidumbre que produce la desaparición forzada, los asesinatos extrajudiciales y las injusticias que han oprimido las luchas de estas mujeres. Pero al mismo tiempo reivindica la dignidad de las personas desaparecidas, al inmortalizar en retablos sus rostros y mantener vivo el recuerdo.



Imagen 9. Performance, conmemoración día del detenido desaparecido (2016). Archivo personal.

Los performance de CG tienen un componente de ritualidad interesante que funciona como un diálogo místico y espiritual entre la vida y la muerte, dando paso a una conexión profunda de estas mujeres con el recuerdo de sus seres queridos. Ya que según Turner (s. f), el ritual es "una conducta formal prescrita (...) relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas" (p, 21), lo que implica socavar en lo más profundo de los recuerdos y de sus

emociones, hasta llegar a los lugares donde habita el dolor para darle sentido a la práctica y fortalecer el recuerdo.

Elas realizan un ritual de la memoria que, como lo diría Segato (2016), ordena y da sentido a las experiencias, usando el performance dramático. En ese sentido el ritual se convierte en un marco de las memorias colectivas, ya que es capaz de organizar los recuerdos desde la intimidad de la memoria, asociándolos a símbolos sagrados y materializándolos en objetos como plantas, tierra, fotografías, y el cuerpo mismo.

Vale la pena mencionar que las expresiones artísticas y performativas que realizan las víctimas en Latinoamérica están indiscutiblemente asociadas a la ritualidad y a las manifestaciones culturales rotas por la violencia. Como ejemplo de esto, me permito mencionar a las mujeres que realizan arpilleras en Chile. Ellas elaboraron tapices artesanales que, en la actualidad, se consideran piezas de gran riqueza histórica por su importante contenido político y cultural, pues recrean situaciones terribles que vivieron las mujeres durante la dictadura militar de Augusto Pinochet³⁹ en Chile.

³⁹ La dictadura de Augusto Pinochet fue un periodo que se vivió en Chile entre 1973 y 1990 (Cornejo, Reyes, Cruz, Villarroel, Vivanco, Cáceres y Rocha, 2013, p. 50)



Imagen 10. Anónimo. (1979) La cueca sola. Archivo de fondos y colecciones. Museo de la memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/288691;isad> Según la revista de arte contemporáneo Artishock, este tapiz “enfatisa el impacto que provoca la muerte en las tradiciones culturales mediante la imagen de mujeres chilenas bailando La Cueca, baile nacional de Chile, sin la compañía de hombres”.

Otro ejemplo es el performance político *Madre ya regreso*, el cual es realizado en Colombia y cito como ejemplo porque considero interesante hacer referencia a una acción de performance que no está relacionada en trabajos académicos, ya que la presente investigación también busca dejar abiertas inquietudes y casos de estudio para futuras investigaciones.

En ese sentido, *Madre ya regreso* es una puesta en escena que tiene como objetivo visibilizar los asesinatos, desapariciones y casos de violencia sexual que han tenido lugar en el pacífico colombiano. Este performance articula la cultura del pacífico, por medio de la música de los grupos “comadreo por el pacífico” y la “múcura música”, con las problemáticas

sociales del territorio, para crear performances desgarradores, como el que se presenta en la siguiente imagen.



Imagen 11. Performance: Madre ya regreso (2021) imagen tomada de Instagram [fotografía]. Este performance fue una acción política contra los asesinatos cometidos por la fuerza pública en el marco del Paro Nacional de 2019, en la ciudad de Cali en Colombia. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/CPgLvyejm67/?utm_source=ig_web_copy_link

Al igual que CG estas acciones de performance hacen explícitas las agencia políticas de los ciudadanos víctima, y nos llevan a cuestionarnos sobre la representatividad política de las personas que habitan los territorios periféricos en las ciudades y los territorios rurales en el país. También lleva a cuestionar los métodos que estas personas usan para ganar espacios de discusión y sobre todo, nos invita a reflexionar sobre cómo entienden ellos, o cómo definen la representatividad política.

Volviendo al análisis de CG, la exploración de técnicas artísticas⁴⁰ al combinarse con la mística de la ritualidad, además de transmitir memorias, reconstruye escenarios culturales tradicionales que evocan las costumbres de los territorios afectados por la guerra, por ejemplo: la relación que el grupo tiene con la siembra y el campo, y también la situación de los cuerpos femeninos.

Cada performance o expresión artística es dueña de una identidad flexible y única, la cual fue forjada de una manera colectiva y determina el carácter del performance al que los nuevos participantes se adhieren. Esto define la singularidad de cada una de las prácticas. En ese sentido, CG transfiere su cúmulo de memorias, especialmente de mujeres y jóvenes, logrando mantener vivo el pasado. Es por esto que las mujeres son tan importantes para el grupo, pues son, en palabras de El Aka, las responsables de:

levantar las luchas más hijuemadres. Como por ejemplo la de la desaparición forzada. ¿Por quién fue reconocida? Por una mujer que mañana ustedes van a conocer y tenemos pintada allá, que es Fabiola Lalinde. Una mujer a la que le desaparecieron a su hijo. Pero también así muchas historias, de muchas mujeres (...). O Luz Marina Bernal, que está en otro nivel la lucha... (le dijo a Amelia, ya que ella llevaba relativamente poco en el trabajo colectivo con víctimas). Ella es una persona muy importante y muy reconocida pero súper humilde que ayuda y acompaña. Entonces esas dos luchas que son de mujeres que se encuentran y se acompañan, pero también se fortalecen (diario de campo, diciembre 2019).

La identidad de CG se forja y se transforma a través de lenguajes y elementos de las memorias que los participantes del grupo usan en el performance, pues el ritual de performance de CG presenta alternativas de comunicación diferentes a las palabras, que son

⁴⁰ Se observó que en CG el uso de estas técnicas de exploración artística, hacen referencia a la búsqueda de las experiencias individuales vividas que le darán sentido a la acción de performance. Esta relación exploratoria lleva al surgimiento de la sensibilidad que producen los encuentros de los humanos con el arte, y permiten producir lo divino, lo que puede ser admirable desde los sentidos y que va más allá de la estética.

apropiadas por las participantes en los talleres preparatorios que el grupo realiza. Empleando metodologías de expresión corporal como lo son el teatro, la danza, el tejido y la escritura, CG estimula un relacionamiento con el arte que hace que las participantes del performance despierten sensibilidades poco exploradas en sus cuerpos. Escribir con técnicas artísticas las historias de vida que provienen de la observación interna, ayudan a deslindar y cartografiar incluso los futuros parajes (Deleuze y Guattari, 2002, p. 11) de la agencia política de estas mujeres, ya que se configuran conexiones con el mundo exterior y con las subjetividades políticas de las participantes al performance.

Esto porque las mujeres en los talleres preparatorios exploran en lo más profundo de sus emociones “aspectos imaginísticos, sensoriales y afectivos” (Segato, 2016 p. 51) que sirven para darle sentido a los recuerdos y “también transmitir todo lo que estamos sintiendo” (Pilar Navarrete, septiembre de 2019).

Los talleres preparatorios son una propuesta de exploración somática que busca encontrar nuevas formas de relacionarse con el cuerpo y con el entorno. En este proceso ellas descubren que los cuerpos tienen maneras ilimitadas de comunicarse, por ejemplo, como lo dijo Pili, pueden comunicarse con los ojos, la expresión del rostro, o las posturas que toma el cuerpo en la siembra.

Al observar el performance con mayor detenimiento, se puede notar que en la distribución de los cuerpos sobresalen, en una posición delantera o en el centro del círculo, las mujeres víctima que por su experiencia se han destacado como activistas y han alcanzado logros importantes para la sociedad colombiana en temas de justicia, paz y derechos humanos.

Con esta ubicación de los cuerpos, CG refuerza su filosofía de representatividad personal, individual e intransferible de las participantes, priorizando las voces femeninas que

han sido excluidas, al respecto, Butler (2015) diría que la acción política no se genera necesariamente en un espacio, sino bajo la reunión de los cuerpos que aparecen en él (p. 158). De esta manera CG logra enviar un mensaje que, según Pili, tiene como finalidad “llamar la atención del conflicto armado. Entonces para mí Cuerpos Gramaticales tiene ese sentido de darle un simbolismo y llamar la atención, porque es muy fuerte la acción performática. Es esa manera como se pueden transmitir los mensajes” (Entrevista, septiembre de 2019).

Unos mensajes que, así como lo mencioné líneas arriba, esquivan la comunicación verbal y presentan un repertorio completamente en silencio, el cual introduce los mensajes de las mujeres víctima por medio de algunos objetos personales que evocan el recuerdo de las personas desaparecidas; inclusive utilizando los cuerpos de las participantes para traer el recuerdo de sus seres queridos al espacio público.

El silencio de seis horas que dura la siembra, puede tomarse como “una forma de interpelar a la sociedad pero en silencio” (notas diario de campo, video de 2015) ante la censura que por décadas ha afectado a las mujeres, específicamente, en el marco del conflicto. En otras palabras, el performance “habla de una manera distinta” (El Aka, diario de campo, diciembre 2019), explorando un lenguaje alternativo a las palabras que se vale de lo simbólico, lo corpóreo y el silencio para emitir las denuncias de las víctimas. Entendido esto, el silencio entra en conflicto con la voz, una voz hegemónica que interpreto como una facultad apropiada por el sistema político para contar la historia y determinar una verdad inamovible del conflicto. Butler (2004) plantearía que “el silencio” se establece como “un lugar de resistencia potencial a estos regímenes discursivos y sus efectos normalizadores” (p. 225). Ya que, para esta autora, la política se consolida como una producción del discurso.

En ese sentido, presentar un performance que hace evidente la censura de la voz de las víctimas en ámbitos públicos, es denunciar las hegemonias de poder que definen la

participación política de la población víctima del conflicto, especialmente la situación de opresión interseccional en la que se encuentran las mujeres víctima.

La exploración artística que CG propone, no busca que las participantes se conviertan en artistas profesionales; ellas utilizan el arte como una herramienta para estimular y despertar ciertas sensibilidades corporales. La necesidad de conocer las dimensiones y expresiones de sus cuerpos les permite realizar una acción colectiva que le da mayor protagonismo al lenguaje corporal.

El arte podría entenderse como la metodología que el grupo utiliza para lograr transferir los actos vitales de memoria que, como lo diría Taylor (2017), son eficaces para trasladar “saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2017 p. 34).

Unas acciones reiteradas de naturaleza política que, como diría Arendt (2016) en su análisis del arte y la política, toman sentido al hacerse visibles en el mundo público. Ya que, la expresión del performance, a diferencia de las prácticas artísticas tradicionales que crean objetos bellos en lugares íntimos, construye piezas artísticas de expresión política en vivo, en el espacio público y bajo la presencia de los espectadores.

El arte “comparte con los productos políticos, las palabras y los hechos, la circunstancia de que le es necesario cierto espacio público en el que pueda estar y ser visto” (Arendt, 2016, p. 333). Esto, porque las actividades políticas al igual que las muestras performáticas “no se pueden llevar adelante sin la presencia de otros, sin gente, sin un espacio construido por la mayoría” (Arendt, 2016, p. 332).

La acción de “sembrarse” establece una acción simbólica en donde la vida y la muerte entablan un diálogo en vivo sobre los hechos traumáticos del pasado, lo que Sandra escribió

así: “La tierra es la dadora de vida y esa vida brota es a partir de la siembra, por ello la acción simbólica no es enterrarnos, es sembrarnos” (Álvarez, 2020, p 208). Esto puede ser analizado según los discursos críticos del lenguaje estudiados por Butler (2004), como la posibilidad de fragmentar los lenguajes de odio del ayer que solo pueden ser leídos en relación con el pasado. En sí, comprender la estética artística de la siembra desde una perspectiva más profunda, permite vislumbrar una sobreposición de capas históricas que constituyen el presente de las mujeres víctimas, pero también la situación social, cultural y política de nuestro país. Esto porque la estética y “la actividad del gusto decide la manera en que este mundo tiene que verse y mostrarse, independientemente de su utilidad y de nuestro interés vital en él: la manera en que los hombres verán y lo que oirán en él” (Arendt, 2016, p. 339).

La estética impactante que presentó CG en Bogotá no fue bien recibida por algunas organizaciones de víctimas de desaparición forzada. Se presentaron tensiones especialmente con “víctimas de crímenes de Estado o ejecuciones extrajudiciales” (notas diario de campo, octubre 2021); muchos de ellos y ellas asociaron la siembra con el entierro, la desaparición y la negligencia en la búsqueda de los cuerpos desaparecidos. Esto debido a que la mirada está determinada por las condiciones culturales, la historia y las experiencias de vida que definen al observador.

Las personas que se adhieren al performance aceptan la propuesta estética que CG propone para contar una historia compartida. Una propuesta que tiene una carga simbólica muy arraigada en la vida campesina con el trabajo de la tierra, pero que cambia de significado al enfrentarse con otras experiencias, como por ejemplo lo vivido por las familiares de víctimas de desaparición forzada en el momento que exhumaron a sus muertos.

Por tanto, participar en el performance de CG puede ser emocionalmente difícil, ya que el contacto de los cuerpos con la tierra despierta una “intensidad emocional dolorosa,

asociada a la memoria del evento precipitante” (Ortega, 2011, p. 22). Ejemplo de esto es la reacción de Luz Marina la primera vez que participó en el performance, ella dijo que sintió:

un poco de dolor, porque cuando desaparecieron a mi hijo y posteriormente lo asesinaron, lo enterraron en una fosa común y tuve que ir a exhumarlo de allá, pero lo más triste es que solo me entregaron el cincuenta por ciento de mi hijo, y la otra parte se encuentra inhumada en la tierra (video, 16 de julio de 2016).

Una sensación profundamente desgarradora que llegó a la memoria de Luz Marina al sentir su cuerpo hacer contacto con la humedad y peso de la tierra por primera vez; pero posteriormente, en una charla informal mientras bordábamos, me comentó que ve la siembra como la posibilidad de ser semilla para algún día florecer en la memoria de otros ciudadanos, y multiplicar su lucha.

2.2 Impacto del performance en el territorio

En el espacio público que CG escoge para hacer el performance, se desenvuelve un escenario de disputa en el que confluyen múltiples significados de las memorias colectivas con las certezas institucionales, así como se puede observar en la imagen 12. Por lo tanto, los lugares de las memorias que el grupo elige para hacer sus acciones hacen referencia a un territorio dinámico que se resignifica como consecuencia del impacto que los sujetos históricos ejercen sobre él. Esto porque, "los cuerpos pueden moverse y juntarse sin que hayan regulaciones al respecto, de manera que presentan sus demandas políticas en un espacio que, a raíz de ello, se convierte en público o que redefine el sentido de lo público" (Butler 2017, p. 163).

Los lugares de las memorias que intervienen los miembros de CG, son espacios mutantes que se configuran de manera paralela al performance, por lo tanto son piezas fundamentales para la transferencia de conocimientos.



Imagen 12. Cuerpos Gramaticales (2017). Acción de performances en la Plaza de Bolívar, Bogotá [Fotografía, formato digital] Recuperado de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/1425668427488509>

Las mujeres, con el aporte de sus recuerdos individuales representados en objetos, sentires y exigencias políticas, construyen un recuerdo colectivo que modifica los lugares, dándoles un nuevo significado durante las seis horas que dura el performance. Vale la pena hacer énfasis en que, a pesar de lo momentáneo que es el performance, este ha dejado una huella de su paso en los lugares intervenidos, una huella que ha sido documentada por diferentes medios de comunicación impresos y digitales.

Con respecto a lo anterior, vale la pena recordar la explicación de Pierre Nora (1994) sobre el impacto que los sujetos históricos ejercen en el territorios, pues los lugares de la memoria han pasado por procesos en los que la historia logró “deformarlos, transformarlos, moldearlos y petrificarlos, (de lo contrario) no se volverían lugares de la memoria” (p. 25).

Quisiera resaltar que uno de los lugares de la memoria que el grupo ha intervenido es la plaza de Bolívar de Bogotá. Este lugar contiene un valor histórico y simbólico que guarda

un significado relevante para el grupo, ya que la plaza fue testigo de la toma y retoma del Palacio de Justicia el 6 y 7 de noviembre de 1985; hechos en los que desaparecieron a la hermana de Inecita y a el esposo de Pili.

En este lugar, cada año un grupo de familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia, entre ellos Inecita y Pili, realizan homenajes y conmemoraciones en honor a sus familiares: “los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales” (Nora, 2009 p, 24).

En las siguientes fotografías se observa cómo los familiares de las víctimas del Palacio de Justicia, resignifican la plaza de Bolívar año tras año, bajo una estética diferente a la que usa CG⁴¹, pero con el mismo objetivo de construir una memoria colectiva que espera ser acogida de generación en generación.



⁴¹ Durante varios años los familiares de las víctimas del Palacio de Justicia han utilizado los carteles de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, que dicen: “SIN OLVIDO”. Estos carteles son puestos en la parte trasera de unas sillas vacías en las que ubican las fotografías de los desaparecidos del Palacio. La ubicación de las fotos en las sillas vacías simulan la ausencia de sus seres queridos, por los que reclaman bajo la consigna “los desaparecidos del Palacio de Justicia existen”.

Imagen 13. Conmemoraciones de la toma y retoma del Palacio de Justicia [Fotografía digital]. En la parte izquierda la conmemoración del 6 de noviembre de 2019 y en la parte derecha la conmemoración del 7 de noviembre de 2021, Plaza de Bolívar, Bogotá. Archivo personal.

CG, en sus prácticas de performance, se apropia del espacio público en zonas de alto tránsito peatonal para “interpelar a la sociedad de una manera distinta” (Archivo de video, 2015). El performance transfiere una memoria social del conflicto desde la voz de las propias víctimas, quienes saben que no es posible construir un futuro sin “mostrar las dolencias que tenemos como sociedad” (Archivo de video, octubre de 2017).

Por lo tanto, parte de la propuesta del grupo es zurcir el tejido social, dándole relevancia a las diferencias, las desigualdades, y “valorando lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo y el futuro frente al pasado” (Nora, 2009 p. 24). Es por esto por lo que el grupo usa la sensibilidad artística para reconstruir nuevos caminos desde el recuerdo colectivo, y hacer catarsis de lo que hizo daño y averió el tejido social, ubicando la discusión en las experiencias discriminadoras que han afectado a las comunidades, especialmente a mujeres rurales, humildes, y que viven en las periferias de las ciudades.

El lugar de la memoria no es un territorio vacío; este, al igual que el cuerpo es un escenario histórico que va sumando cicatrices, las cuales reflejan la historia social y las disputas que se presentan en los territorios. Se podría decir que los lugares de la memoria funcionan como repertorios, porque al ser parte de la transmisión de las memorias evocan saberes encarnados que son fruto de procesos performativos.

Las prácticas performativas que el grupo hizo entre el 2015 y el 2018 en Bogotá, se desarrollaron en lugares como la plaza de Bolívar, el Parque Nacional o el terreno en el que actualmente se está construyendo El Museo de la Memoria de Colombia. Con estas prácticas,

el grupo se apropió del espacio público para visibilizar las luchas de las mujeres víctima de la violencia, y generar una denuncia pública de los hechos violentos que, en la mayoría de los casos, ocurrieron en lugares que son invisibles para el sistema político colombiano; es decir, en las periferias de las ciudades y en zonas rurales.

La elección de realizar el performance en lugares visibles por su pertinencia histórica, o turística, y frecuentemente transitados por ciudadanos en general y líderes políticos, es una decisión estratégica que visibiliza la violencia que sucede en las periferias de grandes urbes, como lo son Medellín y Bogotá, ya que:

En un 2% del territorio de las grandes ciudades se produce alrededor del 80% de los asesinatos. (...) La violencia y el crimen ha sido asociado históricamente a barrios alejados del centro de la ciudad, pobres, con altos niveles de desempleo y de precariedad laboral, con presencia de colectivos étnicos y sociales estigmatizados. (Solís y Moriconi, 2018, p. 19)

Es importante aclarar que estas conductas violentas no son prácticas exclusivas de las periferias, ni de la vida rural, pues hay territorios periféricos y rurales que se pueden considerar pacíficos. Sin embargo, lo que me interesa destacar es el abandono estatal hacia las comunidades afectadas por la violencia.

Así las cosas, las conmemoraciones que realizó CG en el periodo mencionado no ocurrieron en lugares periféricos probablemente invisibles para el Estado, como por ejemplo el municipio de Soacha⁴², sino en lugares políticamente visibles que el grupo eligió estratégicamente para llevar a cabo las prácticas de performance. Esto con el fin de visibilizar

⁴² Según la página oficial de la Alcaldía de Soacha – Cundinamarca. Soacha es un municipio localizado en el departamento de Cundinamarca y colinda al norte con los municipios de Bojacá y Mosquera. Al sur con los municipios de Sibaté y Pasca. Al oriente con Bogotá y al occidente con Granada y San Antonio del Tequendama. Según Pinto (2005) en éste municipio se viven diversidad de dinámicas violentas que afectan a la población joven, ya que, de los 151.637 menores de 18 años censados en el 2003 “6.692 tuvieron que abandonar el lugar donde vivían por causa del conflicto armado interno”. (p. 113).

“la defensa por parte de las minorías de una memoria refugiada en focos privilegiados y celosamente custodiados que iluminan con mayor fuerza aún, la verdad de todos los lugares de memoria” (Nora, 2009, p. 24).

Sin embargo, se debe aclarar que el grupo no solo ha generado actos de memoria en espacios históricamente reconocidos con altos niveles de tránsito y visibilidad nacional, sino que también ha problematizado con la siembra lugares específicos en los que ocurrieron hechos violentos. Esto con el fin de que los lugares de la memoria cobraran sentido “como el espacio mental y material que provee de estructura a la memoria individual y colectiva” (Taylor, 2017, p. 137), para construir un futuro desde el recuerdo de los horrores que han vivido los participantes del performance, pues como dicen algunas de las mujeres que participaron en el grupo “no podemos olvidar para que no se vuelva a repetir” (Archivo de video, marzo 2016).

Para los creadores de CG, el territorio de la Comuna 13 fue el primer lugar que el grupo trató de reivindicar con el performance. Esto les permitió darse cuenta que esos relatos cotidianos, aunque parezcan pequeños, desentrañan los marcos de las macro memorias y de la historia. En palabras del Aka, las acciones que realiza el grupo “enaltecen las pequeñas memorias que son tan importantes para los nadie” (2022) .

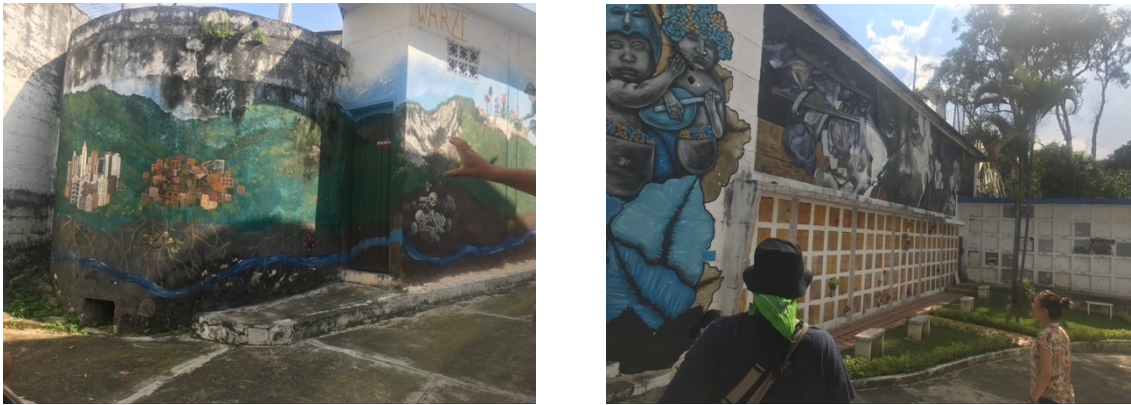
Lo anterior se puede ejemplificar con la intervención muralista que el grupo realizó en el cementerio del barrio San Javier en la comuna 13 de Medellín, donde pintaron los rostros de jóvenes asesinados o desaparecidos. Estos grafitis activan las memorias de los visitantes del cementerio, para contarles que este lugar guarda historias y temporalidades de lugares donde se dieron prácticas violentas. El cementerio de San Javier, bajo la iniciativa de Agroarte, se convirtió en un lugar de la memoria de los eventos locales, reconocido no solo

por las personas que habitan el territorio, sino también por instituciones como la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición.



Imagen 14. Grafiti en el cementerio (2019) Cementerio San Javier [Fotografía digital]. Archivo personal. En esta fotografía se puede observar a El Aka, analizando el rostro de uno de los jóvenes a los que se les rinde homenaje en el cementerio. El Aka hizo referencia a la revictimización, al exponer que este joven presenta varias fisuras que levantaron la pintura del grafiti y fueron realizadas de manera intencional en partes del cuerpo como lo es el cuello y la cabeza





Imágenes 15, 16, 17 y 18. Rostros y grafitis en el cementerio (2019). Cementerio San Javier. Archivo personal. Estas imágenes dan cuenta de la intervención muralista que Agroarte ha realizado en el cementerio, convirtiéndolo en un lugar de las memorias.

Para CG y Agroarte intervenir el espacio público es parte de su identidad colectiva. En este estudio se pudo observar que, para CG, el performance es la resistencia, y también la manera de acercarse a los demás a partir de una acción colectiva que invita a reflexionar, pero también a trabajar en grupo entablando relaciones laborales y personales que alimentan la acción política.

En ese sentido, el performance CG resignifica el territorio como un lugar democrático que puede ser usado por diversidad de ciudadanos en igualdad de condiciones. Un aspecto interesante que dignifica el uso del espacio público por parte de las mujeres, al mostrar que sitios como la plaza de Bolívar de Bogotá, que históricamente ha sido intervenida por la política hegemónica, también pueden ser resignificados por la política que ellas ejercen desde diferencias ideológicas, identitarias, raciales, étnicas, de clase, de género y generacionales.

Mientras se desarrolla el performance CG, el espacio público se establece como un lugar de ritual político en el que se congregan ciudadanos y ciudadanas diversas para recordar, honrar las memorias y convertir los sitios intervenidos en sedes de reclamos y acciones políticas contundentes.

El performance contrasta la quietud y la armonía de la tierra y las plantas, con el tránsito caótico de la vida urbana, esto para hacer visibles las problemáticas que se localizan en zonas rurales y periféricas de las ciudades. CG, con la acción de performance, logra trasladar las problemáticas de los lugares alejados hacia la visibilidad de las ciudades, esto para transformar los imaginarios sociales que van desde la estigmatización hasta la acción colectiva, en búsqueda de soluciones. Vale la pena resaltar que los cuerpos sembrados bajo la tierra se leen en clave a los cuerpos de más de 82.998 personas desaparecidas⁴³.

Entonces debajo de los escombros es como la metáfora más cercana que nosotros tenemos a todo este tema de impunidad; de cómo por años han intentado ocultarnos la verdad de todo, no solamente del conflicto armado, social y político que ha vivido por más de sesenta años este país, sino también... qué ha pasado con los cuerpos que se llevaron, con las personas que no están con nosotros, a las personas que bajaron de los carros, las personas que sacaron de las casas en la madrugada, las personas que se fueron para el trabajo pero que, aun ahora, no sabemos dónde están; y que seguimos buscando son unos cuerpos, unos cuerpos hablantes, unos cuerpos resistentes, unos cuerpos que no se callan porque siguen siendo las familias, la comunidad, y el barrio, y este país también tiene que ir, seguirlos como buscando. (Sandra Álvarez, conferencia feria del libro de Bogotá abril, 2019).

En ese sentido, las memorias colectivas que se presentan en el performance, se pueden interpretar como “una práctica, un acto de imaginación e interconexión donde las memorias

⁴³ Según un artículo de Álvaro Cardona publicado en el Centro Nacional de Memoria Histórica en el 2018, “En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas forzosamente”.

están corporeizadas y se convocan a través de los sentidos” (Taylor, 2017, p .135). En este orden de ideas, las prácticas de performance que estas mujeres realizan, presentan una relación explícita con el cuerpo, la cual aquí se interpreta en clave a los hechos traumáticos que lastimaron a las mujeres y afectaron los territorios en los que ellas desarrollan sus vidas y experiencias.



Imagen 19. Conmemoración, día del detenido desaparecido (2016). Archivo personal. En esta imagen dos mujeres que han dedicado su vida a la lucha contra la desaparición forzada y la defensa de los derechos humanos. En primer plano: en la parte inferior izquierda, con un sombrero blanco, Pilar Navarrete. En segundo plano: en la parte superior derecha, de pie, Luz Marina Bernal Parra. Tomé la decisión de usar este efecto desenfocado, porque en el plano aparecen personas que no autorizaron su participación en la investigación.

2.3. Narrativas corporales y territorios femeninos

El territorio no está únicamente constituido por el espacio físico que ocupa un lugar geográfico. El cuerpo es un territorio dinámico que es usado en el performance para narrar experiencias personales. Cada cuerpo que participa en el performance, se convierte en el lugar que le da significado a las demandas y al dolor individual ocasionado por la guerra.

En ese sentido, la narración de las experiencias femeninas entra en conflicto con las lógicas del mundo patriarcal que, bajo mandatos divinos, éticos y políticos, han relegado a las mujeres a una no expresión corporal. Ante esta imposibilidad de habitar el cuerpo femenino, en el performance CG el cuerpo se resignifica, pasa de ser un objeto sexualizado, comercializado y agredido por la estrategia bélica, a ser un vehículo con agencia política que es capaz de invocar la memoria de quien lo porta. El performance logra con la acción política que los roles femeninos establecidos por el patriarcado cambien a unos roles de activismo, por ende políticos, donde las mujeres víctima se representan a sí mismas. Esto lo menciono porque varias de las mujeres entrevistadas dijeron haber cambiado sus estilos de vida después de haber vivido el hecho victimizante, ejemplo de esto es la historia de Luz Marina, ella en una conversación informal me confió haber vivido por muchos años “en una burbuja”, sin educación política, y desconociendo las realidades sociales que aquejan a gran parte de la población, ya que su vida giraba alrededor de su hogar y de las comodidades que su marido le aseguraba. En una entrevista publicada en la página web de la Unidad para las Víctimas (s. f), Luz Marina narró esta misma historia, en este portal ella dijo que el mundo que ignoró por cuarenta y ocho años “tocó a mi puerta y lo hizo con el ser más débil, mi hijo Fair Leonardo”.

Las lógicas de vida que motivan a estas mujeres, toman su lugar en el performance y entran en diálogo con el espacio público y con los seres que lo transitan, algunas veces incomodando con su presencia y, como lo diría Acosta, “poniendo en movimiento la inmovilidad de la historia pasada” (2016, p. 23), que ciertos sectores políticos prefieren negar.

Aquí vale la pena resaltar que CG está compuesto por una importante pluralidad de experiencias que construyen las memorias colectivas de las mujeres que hacen parte del

grupo. Estas experiencias fueron analizadas desde diversas formas de comunicación, que van más allá de lo lingüístico, porque las memorias colectivas que estas mujeres construyen tienen una mayor vinculación a las memorias provenientes de lo corporal, de lo que se relaciona con el lugar y los sentidos.

Ahora bien, las memorias según Leonor Arfuch son el resultado de la propia narración de la memoria que realizan los sujetos, de lo contrario “serían la ausencia de la narración y solo habría un sordo rumor de la existencia” (2013, p. 75). Lo que quiere decir que el sujeto que invoca la memoria tiene una agencia que pasa por procesos dialógicos que son necesarios para comprender las memorias.

Sin embargo, no toda narración del recuerdo viene del abordaje lingüístico; según Ortega “las memorias sociales son procesos tanto discursivos como corporales o incorporados que movilizan recursos emocionales, cognitivos y físicos con el objetivo de construir una actualización socialmente compartida de eventos pasados” (2011, p. 41). Por tanto, el análisis de las memorias colectivas, al igual que el del performance, no pueden tratarse sin identificar al cuerpo como el primer territorio que es afectado, que se performa y se enuncia a partir de la experiencia.

Esto porque la transmisión de la memoria es un proceso lingüístico, pero también expresivo y corporal, que emite emociones y relatos que, en el caso concreto de CG, se valen del performance como medio de transmisión de un saber político de la experiencia vivida. Como lo diría Taylor, tanto el “corazón como la memoria actúa bombeando el fluido vital a través de los canales anchos y los angostos pasadizos que son sus venas” (2017, p. 135).

El lenguaje corporal de estas mujeres cuenta historias, evoca recuerdos y contiene conocimientos del pasado que transmiten de manera simbólica. En el caso particular de CG, el lenguaje que el grupo eligió para transmitir su saber social fue el arte; un arte empírico que

tiene su propia forma de recordar y sobre todo de “pasar los recuerdos por el cuerpo” (diario de campo, mayo de 2020). En este caso, Butler diría que “el control o la regulación del habla es algo secundario a la hora de otros tipos de fines sociales (fortalecer determinadas concepciones de a legitimidad, el consenso, la autonomía cultural y la memoria nacional)” (2004, p. 219).

Por tanto, el cuerpo llama a prestar atención sobre las memorias traumáticas y el modo de recordar involuntariamente hechos que fracturaron las dinámicas de vida de las mujeres, y que se despliegan en las prácticas de performance, donde el cuerpo se representa como un territorio que, a pesar de haber sufrido, es sembrado y florece sobre el dolor compartido que causa el recuerdo.

El cuerpo en las prácticas de performance es dinámico, se transforma y funciona como vehículo que transfiere actos vitales de memorias colectivas. En la puesta en escena los cuerpos se performan “en lienzos para hacer arte cotidiano” (El Aka junio 2020), capaz de expresar historias que “queden escritas como cicatrices” (El Aka, diciembre de 2019) de lo vivido. Es interesante ver cómo el dinamismo del cuerpo permite que las cicatrices a las que hace referencia el grupo se resignifiquen en las prácticas de performances, al ser remplazadas por pétalos de flores, frases y dibujos, que reposan en los cuerpos de las participantes. Lo anterior podría entenderse como una manera de expresión para construir colectivamente, pero también para diferenciar los matices de la singularidad del grupo, al presentar sus particularidades culturales e identitarias con respecto a otros grupos de víctimas y de ciudadanos.



Imagen 20. Instagram de Cuerpos Gramaticales (2018) Luz Marina Bernal y Amelia participando del performance el 25 de noviembre de 2018 en la conmemoración del día de la eliminación de todo tipo de violencia hacia las mujeres. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/Bq0t0kCnROX/?utm_source=ig_web_copy_link

En las prácticas de performance, el cuerpo cobra un importante protagonismo, pues es allí donde toma vida el personaje creado en los talleres previos. Este personaje emite un mensaje que fue moldeado en conductas restauradas que surgieron como resultado de una exploración del yo que cada una de las participantes quiere presentar. Los personajes que estas mujeres muestran en las prácticas de performance son producto de una construcción subjetiva fundamentada en los recuerdos, en un devenir de las memorias que al intentar exponer con palabras puede llegar a ser muy doloroso. En ese sentido,

La obra de arte parece más bien ser capaz, en algunos casos de manera ejemplar, de revisitar el pasado sin pretender apropiárselo; de acompañar al pasado en su pérdida, sin con ello querer proponer un modo particular de consuelo. Presenta desde sus propios lenguajes una

experiencia de duelo que nos habla, así, de otras memorias, de otros modos de comprender la tarea del recuerdo (Acosta, 2016, p. 25).

El cuerpo puede ser definido como el territorio material que las mujeres ponen a disposición del performance, es un lugar camaleónico que responde a los estímulos sociales que lo hacen visible o invisible, y lo utilizan como medio para comunicar la memoria; pues “el cuerpo (como los textos, y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado a través del tiempo” (Taylor, 2017, p. 18).



Imagen 21. Conmemoración, día de la eliminación de la violencia hacia las mujeres (2018). [Fotografía digital] Archivo personal. Esta acción de performance contó con la participación de diferentes tipos de mujeres, entre ellas, mujeres víctimas del conflicto armado, quienes expusieron mensajes como el que se puede leer en primer plano: “Cada persona asesinada es un ser amado”. Atrás se nota la silueta de Amelia, y de Luz Marina, quienes están enraizadas.

Así como se ve en la imagen anterior, en las prácticas de performance que el grupo realiza se utiliza el cuerpo como emisor del acto vital de transferencia de memoria y saber

social. Un acto vital que se emite en códigos de arte empírico, explorados en los talleres previos a las prácticas, y que fueron necesarios para rescatar las memorias colectivas femeninas. Con respecto a esto, Taylor (2017) anotaría que el cuerpo también transmite información que puede ser analizada no solo como parte de los archivos y repertorios en los que el investigador se enfoca. Pues el cuerpo funciona como un

receptor, como el lugar de almacenamiento y transmisión de conocimiento que viene del archivo (...) El cuerpo no es simplemente una metonimia de la ciudad y la gran red social. Antes bien, su arraigo al ambiente, la forma en la que su conciencia está ligada al pulso psíquico de la ciudad, puede sugerir que cada cual, su cuerpo y la ciudad, es producto del performance (Taylor, 2017 p. 135.)

2.4. Objetos sagrados que mantienen vivas las memorias

La dinámica de la siembra y el significado del acto de memoria no solo toma relevancia en el ritual callejero, sino que se transforma en un ritual de memoria que se prolonga a los entornos privados: “las matas que tiene uno, que es suya, que es para usted. Se la trae uno para su casa y la siembra en algún lugar especial. Esa mata es como si fuera su familiar” (Pilar Navarrete, septiembre, 2019).

Entonces, el significado que se le atribuye a los objetos en el espacio público se extiende a otros entornos que también se ven influenciados por la presencia de objeto que de alguna manera representan un familiar desaparecido. Los objetos entran en diálogo con los lugares y construyen espacios de memoria y culto que reposan en las casas de las participantes al performance y que ellas denominan altares.

Un performance que se complementa con el uso de elementos que identifican a los individuos, en el caso de CG, los objetos de las memorias que las mujeres utilizan en la

práctica de performance. Estos objetos, al acompañar al cuerpo en cada acto de memoria, logran completar el mensaje personal que ellas quieren compartir, ya que, si eliminamos del performance los objetos de las memorias, tendríamos únicamente unos cuerpos sembrados, sin los colores que aportan las plantas, los pañuelos o las fotografías. Sería un acto simbólico en donde el contraste emocional que evocan los objetos estaría ausente, por lo tanto sería un acto de performance que estaría emitiendo otro tipo de saber social.

Los objetos de las memorias que ellas comparten en el performance, reposan en sus casas en altares que ellas mismas hicieron para rendir homenaje a la memoria de sus familiares. Así que muchos de los objetos que vemos en la puesta en escena, son objetos sagrados que dan cuenta de una existencia digna de un ser humano que merece ser recordado como una persona que, al igual que cualquiera de los transeúntes, tenía un nombre, una profesión, brazos, piernas, sangre y todo un cuerpo que respondía a emociones y a la interacción social.

Objetos como las colecciones de juguetes de Fair Leonardo, las fotografías de las hijas de Pilar, que ella le prestaba a Héctor Jaime para que las mostrara con orgullo a sus compañeros del trabajo, la cámara de fotografías de Ana Rosa e Inés. Son objetos que ellas siguen atesorando como parte de una memoria que debe ser inolvidable para las actuales y futuras generaciones, bien sea custodiando el recuerdo dentro de la familia, o construyendo, como lo sueña Luz Marina, una sede de apoyo a víctimas del conflicto que lleve el nombre de Fundación Fair Leonardo Porras Bernal, un lugar en el que también podrán reposar todos esos objetos de memoria.



Imágenes 22 y 23. Altar de la memoria de Inecita (2021). [Fotografía digital]. Archivo personal. Inecita guarda esta cámara de fotos como un recuerdo de su hermana Ana Rosa. Mientras me mostraba la cámara, me comentó que las dos la usaban para tomarse fotografías y divertirse. Aquí también podemos observar el altar que Inecita le hizo a su hermana Ana Rosa, que está ubicado en una mesa en su cuarto.

Debo aclarar que no todos los objetos que acompañan el performance pertenecieron a las víctimas. Muchos de ellos son objetos que las mismas mujeres realizan de manera artesanal en los talleres previos al performance, como lo fueron los huicholes tejidos, o las faldas bordadas con frases. Esto hace parte de la exploración artística que el grupo propone y que trataré en el siguiente capítulo.

Así las cosas, el performance de CG con los colores, el maquillaje, las fotografías, los huicholes tejidos, las flores y las faldas que ellas mismas bordan, genera un acto de memorias colectivas profundamente emotivo que transmite la experiencia de estas mujeres y el dolor que transita en sus cuerpos, el cual entra en contraste con la tierra. Este acto de siembra se podría resumir como una luz de esperanza que se basa en el poder de la juntanza.

2.5. Los archivos digitales que custodian los repertorios

Los archivos que guardan las acciones de performance contienen un importante registro visual que podrían ser interpretados como material de conservación de los archivos de la memoria de Colombia. Esto porque, así como lo mencioné en el planteamiento metodológico, capturar los actos de memorias colectivas se convierte en una práctica fundamental para la conservación del activismo ciudadano de las víctimas, además es un sustento documental que da cuenta de la performatividad política que sufren los lugares de la memoria.

En este sentido, CG custodia sus memorias en redes sociales como Facebook e Instagram⁴⁴ (277 publicaciones, desde el 12 de febrero de 2018), donde crea álbumes de los actos de performance, rotulando cada fotografía con la fecha y el título de la acción de performance a la que pertenece. Algunas veces, en los pies de foto⁴⁵, reconocen la autoría del fotógrafo que capturó dicha imagen. Otras veces la fotografía está acompañada por fragmentos de las canciones que componen los jóvenes de Agroarte, poemas o frases de resistencia colectiva.

El uso de herramientas virtuales como contenedor de las memorias, es un recurso de archivo que está al servicio de cualquier persona que tenga acceso a internet y posea los medios tecnológicos. Para CG las redes sociales son una alternativa de conservar las memorias culturales del grupo, lo que quiere decir que se convierten en una herramienta que genera una contraposición al objetivo inicialmente establecido para el archivo, el cual era custodiar la memoria nacional (Rufér, 2016).

⁴⁴ @cuerposgramaticales y en Facebook: Cuerpos Gramaticales.

⁴⁵Entiendo las fotografías que reposan en redes sociales como el testimonio vivo del fotógrafo; donde captura el performance desde su propia estética, e incluye en la imagen los fragmentos más relevantes para su narración.

En ese sentido, las redes sociales digitales aglomeran la historia de las movilizaciones populares que el grupo ha realizado con el performance, y conecta los actos de memoria y las luchas individuales con otras partes del mundo, ya que "genera activismos conectados que sobrepasan las fronteras" (Fuentes, 2020. p. 20).

Con la recolección de información, CG busca dejar una marca de su historia de activismo político en el mundo virtual. Esto lo hacen apropiándose de las redes sociales, con perfiles que brindan contenidos de visibilidad sobre hechos violentos que sucedieron en territorios rurales o periféricos. Con esto le dan un uso diferente a la frecuente banalidad que circula en las redes sociales virtuales al servir como "herramientas que ayudan a lxs organizadorxs, y a los movimientos sociales a expandir su base y sus esferas de acción" (Fuentes, 2020 p. 19).

Sobre los recursos de conservación de la memoria, se podría resaltar la labor de los medios de comunicación. Sin embargo, la conservación de las memorias entraría en un conflicto con estos, pues por una parte poseen afinidades serviles a ciertos sectores políticos, y por otra presentan lo que Nora (2009) llamaría "la película efímera de la actualidad" (p. 20) noticiosa, que se resume en una relevancia instantánea de los hechos sociales, condenándolos al olvido.

También vale la pena resaltar el archivo que está contenido en trabajos académicos como este, los cuales despiertan bastante interés en mujeres activistas como Pili, Luz Marina e Inecita, ya que estos trabajos guardan las opiniones y las memorias de las luchas de estas mujeres, al igual que varios análisis científicos sobre el impacto social de su carrera. Desde mi opinión considero que este tipo de producción es una contribución importante para archivar el trabajo de las víctimas del conflicto.

Conclusión

Los performances de CG son acciones políticas realizadas bajo un concepto artístico que se presenta en el espacio público y busca exponer algunos elementos empíricos provenientes de los recuerdos, las experiencias y las historias de vida de los participantes del encuentro. En ese sentido, se concluye que el objetivo del performance no es exponer la belleza de los productos artísticos que genera, más bien, es construir prácticas simbólicas que transmitan la acción política proveniente de las memorias colectivas de las subalternas.

El performance de CG con su carácter subversivo altera la cotidianidad del espacio público del que se apropia; valiéndose de elementos tanto artísticos como rituales crea los microrrelatos con los que las mujeres construirán las memorias colectivas. La ritualidad es incluida en el performance como una metodología de exploración política capaz de desnudar los sentires individuales más profundos de las participantes, para darle sentido a las experiencias vividas por ellas y posteriormente crear las narraciones político – artísticas que se presentarán en el performance.

En el universo de elementos que presenta el performance de CG, se destaca la capacidad simbólica que el grupo tiene para producir los discursos políticos. El silencio, los cuerpos y su distribución, la tierra, las plantas y los elementos de las memorias exponen un lenguaje simbólico que se contrapone a la hegemonía de la voz y genera un impacto en el espacio público. Lo que llevó a concluir que el acto de performance no solo es simbólico por los objetos que utiliza, sino también porque retoma el espacio público históricamente negado para los cuerpos femeninos.

Para el carácter simbólico que el performance de CG expone, son de suma importancia los cuerpos femeninos. El cuerpo de las mujeres víctima retoma su agencia en

el performance y entra en diálogo con los territorios intervenidos para recuperar la inmovilidad del pasado. Lo que también hace pensar que el análisis de la construcción de las memorias colectivas que se realizan a partir de prácticas de performance o, que son analizadas bajo este concepto, deben tratarse dándole prioridad al análisis de la categoría “cuerpo”, ya que este territorio, en todos los casos, se performa y se enuncia a partir de la experiencia.

Capítulo 3. Somos semilla: Acciones Políticas y Performativas de las Subalternas.

“Quisieron enterrarnos,
pero no sabían que éramos semillas⁴⁶”.

Después de algunas entrevistas realizadas para conocer las personalidades y el abordaje político de las mujeres que colaboraron en esta investigación, tuve una gran preocupación por cómo usar el término “víctima”. Esto debido a que una de las participantes del grupo no se sentía identificada con dicho término, y tampoco identificaba a sus compañeras y compañeros como víctimas, a pesar de haber sufrido un hecho victimizante.

Lo anterior se hizo explícito en una conversación casual, cuando mencioné el término para referirme a las y los participantes del grupo. Inmediatamente pude observar su expresión de asombro, mientras lanzaba un contundente “no somos víctimas” (diario de campo 2019). En ese momento me sentí confundida, no sentía haber utilizado mal el término, pues según lo estipulado en la ley 1448 de 2011 se considera víctima a:

(...) aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, *ocurridas con ocasión del conflicto armado interno*. (Ley 1448 de 2011)

En contraposición a la opinión de esta mujer, las otras tres mujeres entrevistadas sí se autonombraban víctimas del conflicto. Esto porque en los espacios de presentación que

⁴⁶ Esta es una consigna de origen desconocido que, Según Fuentes (2020), fue popularizada en México en las redes sociales virtuales de los movimientos sociales estudiantiles. Esta frase acompañaba diferentes constelaciones de performances (este concepto se explica más adelante) virtuales y presenciales que surgieron como protesta por la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa en el 2014. Vale la pena resaltar que esta consigna también es utilizada por toda Latinoamérica.

compartimos, inmediatamente después de decir sus nombres, manifestaban explícitamente ser víctimas del conflicto, y contaban su historia.

El término “víctima” que yo quería explicar en este trabajo no solo se debía enmarcar en los parámetros de la Ley 1448. Aún estaba desconociendo que, así como lo mencionó Guglielmucci (2017), la valoración y apropiación de la categoría víctima/victimario, tiene interpretaciones variables que pueden ser particulares y dependen de la situación social en la que cada sujeto se desenvuelve.

A partir de esta reflexión entendí que cada una de las personas asume la categoría de “víctima” o no, de una manera diferente. Aunque para el imaginario común este término puede definir a las personas afectadas como sujetos pasivos que se encuentran en grave riesgo (RAE), también pueden ser sujetos subalternos con agencia que construyen memoria sobre las dificultades, y diversifican sus identidades dependiendo del capital cultural⁴⁷ y político acumulado, el cual, en la mayoría de los casos, adquieren en procesos sociales y comunitarios como los que crea CG.

Así que la construcción de memorias colectivas que esas mujeres realizan estimula la creación de otro tipo de ciudadanos-víctima, como por ejemplo las mujeres a las que tuve la oportunidad de acompañar en este proceso, quienes demostraron ser mujeres que “levantan el velo de las acciones de aquellos sujetos históricos que, o bien las narrativas estructuralistas pasaron por alto, o las historias oficiales enterraron o distorsionaron en sus discursos” (Maceira y Rayas, 2011. p. 23). Ellas son sujetos que también podríamos entender como el “subalterno” que definió Spivak (2003).

⁴⁷ El capital cultural es definido por Bourdieu (2011), como el resultado de prácticas culturales de las que son producto las personas, que a su vez, determinan una interiorización inconsciente de valores.

Por tanto, el concepto víctima se ubica en un panorama diverso que toma tonalidades interesantes a partir del reconocimiento de la dignidad de los ciudadanos que asumen el ejercicio político de la apropiación de sus derechos. Según el Artículo 4° de la Ley 1448, la dignidad es considerada como “el fundamento axiológico de los derechos a la verdad, la justicia y la reparación, es el respeto a la integridad y a la honra de las víctimas”. El anterior enunciado plantea la necesidad de construir un posacuerdo desde el reconocimiento del mérito político de las víctimas, lo que implica la construcción de la memoria, el fortalecimiento y respeto de la educación política, y la honra a los derechos humanos.

En ese sentido, la pregunta que surge es ¿cómo los procesos político-artísticos de construcción de memorias colectivas, como el realizado por CG, refuerzan las agencias políticas de ciudadanas que han sido víctimas de la violencia?

Este capítulo se presenta en tres partes. En la primera, se busca definir el concepto subalterno y explicar cómo se relaciona con el activismo político de las mujeres.

Seguido de esto, se presenta un análisis sobre la metodología que el grupo propone, y se explica cómo con esta se generan escenarios pedagógicos de construcción de capital cultural y político, a partir de la consolidación de resistencias políticas que surgen en espacios intermedios de hibridación cultural.

En la tercera parte se explica y analiza un proceso social llamado *Bordanzas de las memorias*, que surge a partir de este trabajo de grado, y la inquietud de un grupo interdisciplinar de mujeres que, así como yo, sentíamos la necesidad de reactivar los espacios de juntanza, anteriormente de CG, que por las contingencias ocasionadas por la pandemia (COVID - 19) se habían suspendido.

3.1. Sujetos subalternos. Expresiones simbólicas y manifestaciones políticas

Según lo planteado por Spivak (2003), los sujetos subalternos son aquellos que históricamente han estado oprimidos por el sistema capitalista que, de manera estructural ha restado validez y estatus dialógico a sus reclamos, haciendo que sus narrativas se establezcan como “espacios en blanco” (p. 298), donde el subalterno físicamente habla, pero no es escuchado.

En adición a la definición que dio Gramsci⁴⁸ sobre el sujeto subalterno y su posición de opresión por clase, el sujeto subalterno del que hace referencia Spivak (2003) responde a características de “género y etnicidad” (p. 298), las cuales le permiten a la autora definir situaciones interseccionales que atraviesan las realidades sociales que viven estos sujetos. Esta autora resalta que los sujetos subalternos son poseedores de identidades y conciencias plurales, las cuales se fundamentan en agencias políticas que se forjan en acciones colectivas.

En ese sentido, el concepto subalterno es el indicado para definir a las mujeres víctimas de la violencia que participaron en este trabajo, ya que ellas son poseedoras de diversidad de experiencias, intereses, luchas y maneras de configurar sus memorias y definir sus identidades. La constitución de estas mujeres como sujetos subalternos que dignifican su ejercicio político es resultado de diversidad de batallas frente a las estructuras judiciales, sociales y políticas que se dieron desde la individualidad de los casos y la colectividad de la resistencia, en procesos performativos, teatrales y de militancia política.

En estas resistencias colectivas, las mujeres y sus identidades diversas se juntaron en el performance de CG, y lograron posicionar voces y experiencias heterogéneas provenientes de las memorias femeninas exploradas en los talleres previos a la acción de performance. En ese sentido, se puede pensar que las manifestaciones políticas de CG refuerzan el ideal

⁴⁸ Citado por Spivak en el texto: Puede hablar el subalterno.

democrático de construir una nación desde las diferencias, no solo de “raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición” (Declaración Universal de los Derechos Humanos, Artículo 2), sino desde una diversidad de experiencias y vivencias que surgen como consecuencia de los cruces y las luchas sociales que involucran el género, clases sociales, militancias políticas, privilegios y opresiones.

En otras palabras, las acciones que realiza CG garantizan espacios de encuentro para que los sujetos subalternos, en especial las mujeres, avancen con sus subjetividades y tramiten las experiencias dolorosas, orientándolas a una acción política simbólica de performance. Esto lo realizan por medio del fortalecimiento de activismos y la dignificación de las luchas de sus integrantes.

Es interesante que los creadores de CG no mencionan de manera explícita una afinidad con movimientos políticos tradicionales o alternativos dentro del grupo, lo que no impide que en los participantes haya presencia de militantes de partidos políticos. Este es el caso de Luz Marina Bernal, quien mientras hacía parte de CG se lanzó, por primera vez, como candidata al congreso de la República por el partido Decentes en marzo de 2018. Ese mismo año, el 25 de noviembre, se enraizó en el performance que CG presentó con motivo del rechazo a todo tipo de violencia hacia las mujeres.

Ante esta situación de militancia política que no solo se presentó con Luz Marina, sino también con otras participantes, CG llegó al acuerdo de que la participación política partidista debe estar al margen del grupo, por lo tanto, no es permitido hacer proselitismo político en los encuentros, talleres previos o performances.

Lo anterior podría ser contradictorio, ya que CG refuerza la participación política de sus integrantes, pero se hace a un lado cuando esta participación política se afilia de manera

formal a partidos políticos. Esta posición distante que el grupo toma se puede interpretar como una manera de resignificar el trabajo independiente de construcción de la memoria, ya que las luchas colectivas que tejen cobran sentido e identidad política al existir de manera autónoma, independiente y autogestionada por la comunidad, evitando cualquier riesgo de contaminación clientelista o instrumentalización de sus luchas. El proceso colectivo de CG se fundamenta en el reconocimiento de los esfuerzos individuales, colectivos e independientes de las luchas de mujeres y hombres que pertenecen al grupo. Por lo tanto, el grupo es consciente de que:

Actuar en alianza no significa actuar en perfecta conformidad: puede que algunas personas se muevan o se expresen en sentidos distintos, o que incluso tengan objetivos contrapuestos, y tampoco quiere decir que haya una uniformidad en el lenguaje, aunque a veces coreen los mismo cantos y consignas. (Butler, 2018, p. 160)

En ese sentido, debo aclarar que la construcción política que CG realiza es de corte pedagógico, ya que el grupo en los talleres previos a la acción de performance no solo determina el contenido estético de la puesta en escena; ellos también preparan el trasfondo teórico y analítico que se explorará en cada una de las sesiones, y determinan los contenidos pedagógicos que se expondrán en los performances para hacer la transferencia de memoria.

En el canal de YouTube de Agroarte, el grupo ha publicado algunos videos de acciones pedagógicas que se han realizado en los talleres preparatorios de CG, como son los siguientes títulos: “Manejo del lenguaje en las violencias de género Cuerpos Gramaticales, Bogotá”, publicado el 16 de mayo de 2021; “Cuerpos Gramaticales. Taller de arpilleras, Barcelona 2017”, publicado el 16 de mayo de 2020; “Cuerpos gramaticales Barcelona taller de danza 2017”, publicado el 16 de mayo de 2017, entre otros. En el archivo audiovisual que el grupo conserva en la plataforma de YouTube, también se pueden encontrar conversatorios

como “Agroarte: el rap y la siembra, intercambio de conocimiento | Colef Press”, que se llevó a cabo el 17 de noviembre de 2017, y se publicó en el canal el 16 de mayo de 2020.

Las acciones pedagógicas que el grupo incentiva tienen como fin generar espacios para la reflexión y el abordaje empírico de los recuerdos de las participantes, ya que ellas mismas exploran las memorias excepcionales que marcaron su existencia para determinar los contenidos que serán conmemorados y compartidos en el espacio público.

La metodología que el grupo utiliza para explorar las memorias de las y los participantes es diseñada por el mismo grupo y lleva por nombre “soñar haciendo”. Esta metodología, así como lo mencioné en la introducción de este trabajo, explora la vida cotidiana de las y los asistentes al taller, y de su relación con el territorio, esto para resignificar dichas interacciones y reafirmar las identidades individuales. En esta investigación se observó que la metodología “soñar haciendo” está compuesta por un conjunto de tres métodos, los cuales nombré de la siguiente manera: 1. *educación botánica*, 2. *quehacer manual* y 3. *arte urbano*.

La *educación botánica* se vincula a los talleres como un método de cuidado de las plantas que es dirigido por los mismos creadores de CG. Es común pensar, en un primer acercamiento, que el objetivo de estos talleres es formar conciencia sobre el cuidado de las plantas y el uso que se les dará en la acción de performance. Sin embargo, las plantas en los talleres de recuperación de memoria tienen una finalidad metafórica, ya que tanto las memorias como las plantas deben ser sembradas, cultivadas y regadas para que generen sus propios frutos.

CG invita a sus participantes a explorar las memorias por medio de la acción del cuidado. Esta labor también es interpretada en esta investigación como una manera de acercarse a la comunidad utilizando prácticas de interés colectivo. En ese sentido, Agroarte

ha desarrollado iniciativas de acercamiento a la comunidad, como, por ejemplo: El Cartel de los Picitos⁴⁹.

Los talleres de *educación botánica* son una técnica para que las mujeres y otro tipo de población (jóvenes, niños, hombres) se acerquen e interesen en los procesos que CG desarrolla. Es una manera amable de vincular el grupo, activando las memorias mientras disfrutan del oficio de la jardinería. La idea es que los participantes, a partir del vínculo con las plantas, empiecen a explorar de una manera íntima sus experiencias individuales, excavando en lo más profundo de los recuerdos significativos que le darán sentido al performance.

En CG la memoria, al igual que las plantas, responde a un proceso cíclico. El grupo lucha para que las memorias se mantengan vivas por varias generaciones familiares y sociales. Cultivar las memorias, cuidarlas y sembrarlas, posibilita que el recuerdo vuelva a la tierra, pues “la tierra contiene nuestras memorias y nuestras luchas” (El Aka, mayo de 2020). La acción metafórica de sembrar las memorias lleva a los participantes del taller a plantear que las luchas políticas a las que ellos se afilian son básicas para un cambio estructural que solo es posible si se refuerza la agencia política de las víctimas, ya que:

Las víctimas no solamente somos objeto de la violencia, sino que somos semilla, somos semilla y estamos vivos y florecemos. Le ofrecemos esos frutos y esas flores a la sociedad para que se sensibilicen y nos ayuden para que nunca más haya desaparecidos en Colombia. (Video, Cuerpos gramaticales en Bogotá, 2016).

⁴⁹ El cartel de los picitos es el nombre que le da Agroarte y el partido de las Doñas y Doños (señoras y señores), a un grupo de personas que intercambian picitos (esquejes) de plantas y algunas semillas. Las personas que pertenecen a este cartel de los picitos, son conocidas porque custodian y coleccionan plantas nativas de diferentes variedades (Tomado de la página oficial de Agroarte). Ellos se encuentran ubicados en Medellín y recogen picitos por todos los jardines de la ciudad.

En los talleres previos se observó que CG propone a las participantes crear un jardín de plantas de manera individual o colectiva, como el que se muestra en la siguiente imagen de mujeres sembrando. El trabajo colectivo con las plantas cambia las cotidianidades y las responsabilidades económicas y de cuidado doméstico impuesto a las mujeres, porque no solo se trata de cultivar, sino también de activar las memorias y la creatividad para mantener con vida los recuerdos y el derecho a expresarlos. Los métodos que forman la metodología “soñar haciendo”, trabajan con las experiencias vividas de las mujeres participantes, un modo de obrar bastante interesante, ya que las luchas femeninas individuales en torno a la memoria se forman y fortalecen a partir de las experiencias particulares, experiencias privadas que motivan la participación femenina en ámbitos públicos de acción colectiva. Parafraseando a Maceira y Rayas (2011), el género, al estar inmerso en relaciones de poder presentes en todas las dimensiones sociales, condiciona una diferenciación y desigualdad en las prácticas y los recursos que utilizan las mujeres para propiciar el recuerdo.



Imagen 24. Facebook de Cuerpos Gramaticales (2017). Mujeres sembrando [Fotografía digital]. Recuperada de:

<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204932368197/1514879345234083/?type=3>

El componente simbólico para el grupo es muy importante, ya que en cada encuentro los participantes, por medio del *quehacer manual*, crean objetos que evocan y materializan el recuerdo. En los talleres previos los y las participantes se concentran en la elaboración de objetos como, por ejemplo, los huicholes⁵⁰ que se muestran en las imágenes de fotografías 25 y 26, que se presentan más adelante.

Con la elaboración de estos objetos, las mujeres realizan una práctica ritual de creación donde el símbolo, siguiendo a Turner (s.f), se interpreta como “la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual” (p. 21).

Entonces, el *quehacer manual*, para estas mujeres, se constituye por medio de diferentes tipos de técnicas que hacen posible “pasar la memoria por el cuerpo” (diario de campo, 2020). Es decir, las prácticas rituales de creación artesanal posibilitan un estado de catarsis y reflexión liberadora de la memoria, que queda plasmado en los productos simbólicos que las participantes de los encuentros crean.

Por lo tanto, la creación de objetos simbólicos genera espacios rituales donde las mujeres materializan las memorias, escriben sus sentires y recuerdos en objetos construidos con sus propias manos, que al igual que su cuerpo, harán presencia en el espacio público para exponer sus preocupaciones, dolores, tristezas y por supuesto hacer explícitas sus luchas.

En otras palabras, la práctica de tejer y entrelazar las hebras de lana en un número determinado de palos redondos en la búsqueda de un colorido huichol es una manera de

⁵⁰ Los huicholes son tejidos de expresión ritual que constan de entrelazar hilos coloridos en palos redondos para ir creando un tejido circular. Esta técnica de tejido es propia de la comunidad indígena Huichol, la cual está ubicada en diferentes sitios de México (Villegas, 2017).

producir lo que, según Villegas, es un lenguaje escrito con formas y no con palabras, donde el artesano puede comunicar desde “la oración de la plegaria objetivada” (2017: 11).

Así que objetos como los huicholes, los bordados, las faldas con mensajes, y las colchas de retazos que estas mujeres realizan con sus propias manos, podrían interpretarse como pliegos de las memorias compartidas, pues en estos objetos podemos leer una serie de mensajes provenientes de la añoranza más profunda de madres, hermanas y esposas que con las experiencias individuales escriben una memoria compartida.

Los objetos mencionados antes son el resultado de una mirada introspectiva que las mujeres realizan. Por lo tanto, el quehacer manual moviliza y estimula la libertad del pensamiento de las mujeres, y contribuye a la liberación del sufrimiento. Esto porque las prácticas del *quehacer manual*, al estar asociadas a momentos de concentración (relajación o diversión) mientras se crean las piezas artesanales, pueden inhibir condiciones asociadas al dolor (Le Breton, 2019). Así que los momentos de creación y estimulación motriz llevan a las mujeres a tomar decisiones y a generar reflexiones en estados de pasividad y control mental, donde ellas mismas eligen cuáles son los recuerdos que prefieren plasmar en los objetos de las memorias. Esto porque la acción de performance tiene el potencial de narrar desde:

(...) la primera voz que está hablando. La primera voz en este caso somos nosotras, las que día a día estamos enfrentando esta clase de problema. A pesar de la persecución, el seguimiento y las amenazas, estamos ahí utilizando el arte para poder denunciar ampliamente lo que está pasando. (Entrevista a Luz Marina Bernal, agosto, 2021)



Imágenes 25 y 26. Fotografías de huicholes tejidos (2019). [Fotografía digital]. Recuperadas de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/2042231099165569>

Las prácticas de construcción de memorias que el grupo apropia para realizar sus talleres provienen de conductas rituales de varias culturas, como por ejemplo cosmovisiones indígenas, las cuales se ven representadas en las prácticas de tejido de huicholes, y en los rituales de la siembra de los cuerpos.

En la construcción de memoria que propone CG se exalta la ritualidad de volver a la tierra como semilla, así como lo hace la comunidad indígena Nasa Wex, quienes son sembradores de los cuerpos indígenas fallecidos. Ellos, desde el nacimiento, establecen el retorno a la tierra bajo el ritual de la siembra de los ombligos, “para que el espíritu no olvide cuál es su casa y pueda retornar a ella en vida, o en el tiempo posterior a su muerte” (Enciso, 2016, p. 82).

En ese sentido, sembrar los cuerpos es una manera de plantar las luchas de las víctimas. Ser semilla es una oportunidad de reconocer y erradicar las prácticas macabras de la guerra, ya que las voces de estas mujeres subalternas harán eco en la sociedad buscando que hijos, esposos y hermanas de otras mujeres no corran la misma suerte de sus familiares.

Con respecto a lo anterior, Luz Marina explicó que “las semillas somos nosotros. La memoria de Colombia hay que recuperarla y es germinar exigiendo y contando esa verdad que nos ha sido negada por mucho tiempo, porque la justicia colombiana no opera respecto a estos casos, por la dilatación masiva de los procesos” (agosto, 2021).

Los cuerpos que se siembran, literalmente se convierten en semilla, ya que de ellos germinan posiciones, luchas políticas y memorias que se suman a la colectividad intolerante de la injusticia y la maldad del pasado. En CG la consigna popular: “Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla”, se hace explícita en la carne y los huesos de las y los performereros que germinan en la tierra.

El tercer método que compone la propuesta metodológica “soñar haciendo”, es *el arte urbano*. Por una parte, utiliza el grafiti como herramienta para intervenir y apropiarse de los muros de la ciudad con pinturas de rostros, firmas de *tag*, letras o frases. Y por otra, busca plasmar los recuerdos desde la precisión de las palabras y las rimas del hip hop.

Las técnicas de arte urbano que el grupo utiliza para generar murales o canciones, al igual que el quehacer manual, tienen como objetivo movilizar y materializar subjetividades. Este tipo de ejercicios de corte fenomenológico explica el “compromiso de analizar la teoría de la experiencia vivida y la forma como el mundo es producido por los actos constitutivos de la experiencia subjetiva” (Butler, 2017, p. 301). En ese sentido, los múltiples métodos para la construcción de la memoria colectiva que el grupo utiliza, generan diversidad de maneras de expresión manual, performativa y lírica.

En las grandes ciudades el arte urbano ha estado presente en el espacio público por décadas, creando “antipaisajes transgresores” (Danta, 2020, p. 137) que manifiestan ideas políticas y sociales de sujetos subalternos, siendo los muros y las calles los lienzos que contienen los discursos. Hoy sabemos que el arte urbano puede revelar con una firma de *tag*,

una ilustración, o una lírica, experiencias de vida, denuncias o inconformidades con el orden social, pues los subalternos son poseedores “de una política de oposición auténtica que no depende de y se diferencia de manera radical del movimiento nacionalista” (Spivak, 2003, p. 299).

Por tanto, todos estos rituales de expresión simbólica que el grupo proporciona y que las mujeres subalternas apropian, sirven para que ellas habiten con lo simbólico los espacios en blanco en los que han ido quedando sus palabras; llenando con su presencia los lugares de los que fueron marginadas por sus posiciones interseccionales como mujeres y víctimas. La aplicación de estos métodos de creación simbólica para el abordaje de subjetividades lleva a que:

(...) el símbolo ritual se convierta en un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad. El símbolo viene a asociarse a los humanos intereses, propósitos, fines, medios, tanto si estos están explícitamente formulados como si han de inferirse a partir de la conducta observada (Turner, s. f, p. 22).

Estos objetos y acciones simbólicas logran expresar el saber social de diversidad de sujetos con identidades, conciencias y agencias políticas plurales, que se refuerzan con la metodología “soñar haciendo” que CG propone, pues recordemos que el sujeto subalterno “es irremediabilmente heterogéneo” (Spivak, 2003, p. 322).

La pedagogía que el grupo realiza activa espacios de juntanza para la construcción de capital cultural y político, en el que se abarcan reflexiones colectivas sobre la labor de la justicia, la resolución de los casos individuales, el esclarecimiento de la verdad y, sobre todo, la preocupación por la continuidad de la guerra en otros rincones del país; ya que, como ellos mismos lo mencionaron en uno de los talleres preparatorios, “no es solo en Medellín el lugar

donde sucedió eso, sino que hay otros lugares afectados por la guerra” (video, “Cuerpos gramaticales Colombia”, 2017).

Entonces, se hace necesario reforzar este tipo de acciones políticas que grupos como CG realizan, ya que son medios efectivos para construir criterios políticos en ciudadanos que vivieron algún tipo de hecho victimizante, son propensos a ello o saben que la violencia no debe repetirse. Esta acción simbólica lleva a que surjan y se refuercen actores políticos convencidos del impacto que causará exponer el saber social proveniente de sus memorias en el espacio público.

3.2. Semilleros de resistencias políticas

El día que viví mi primera experiencia como participante de un performance de CG, llegué tan temprano como los organizadores del acto conmemorativo. El sol no había salido del todo y el equipo logístico levantaba las carpas y descargaba los primeros bultos de tierra. Mientras tanto, yo miraba todo con expectativa y experimentaba el nerviosismo de estar por primera vez en el evento. Sentía una enorme responsabilidad por sembrarme para conmemorar la vida de un desaparecido.

Mientras esperaba, repasaba las instrucciones y los roles establecidos en los talleres preparatorios. Imaginaba las posturas más cómodas para permanecer inmóvil por seis horas. Estudiaba las alternativas que tenía para protegerme del frío, y las formas como utilizaría una bolsa de plástico para evitar las filtraciones de humedad en mis piernas.

A medida que todos esos pensamientos iban y venían, el silencio se apoderaba del lugar. A pesar de que había una cantidad considerable de personas, no se escuchaban palabras; solo se sentían susurros que con el tiempo fueron desapareciendo para ser

reemplazados por el sonido de la tierra cayendo sobre las bolsas plásticas que cubrían las piernas.

Las palabras fueron reemplazadas por narraciones corporales que durante toda la jornada florecieron en forma de microrrelatos, llenando el espacio público y posándose en el cuerpo de mujeres y hombres inmóviles.

A partir del análisis de esta primera experiencia, observé que los performances de CG⁵¹ consolidan resistencias políticas que surgen en espacios intermedios de hibridación cultural, en los que suceden multiplicidad de acciones corporales e interacciones sociales, como, por ejemplo, procesos de intercambio y de construcción colectiva que estimulan las condiciones para el surgimiento de los repertorios provenientes de la memoria.

En ese sentido, el espacio del que surgen las memorias, más allá de definir las dimensiones físicas que delimitan el performance, determinan los vínculos de proximidad, vecindad o alejamiento en el que coexisten las distintas posiciones sociales (Bourdieu, 2011), ya sea, entre performeros u observadores de la práctica. Por lo tanto, el espacio intermedio en el que se juntan los sujetos subalternos para manifestar sus memorias y llevar a cabo el performance, está determinado por memorias plurales con agencias políticas que reafirman la importancia del arte para las causas de activismo que ellos impulsan, pues resaltan que:

Por medio del arte, tenemos una exigibilidad profunda, porque a muchas personas a nivel nacional e internacional, les va a llamar la atención cada hecho que nosotras hagamos. El arte llega muy profundo al accionar de las personas que desconocen totalmente el conflicto, no solo colombiano, sino a nivel mundial. (Luz Marina Bernal, agosto, 2021)

Según Bhabha (2002), en los espacios intermedios se relaciona la cultura y se producen identidades minoritarias. Por tanto, se podría decir que en los espacios intermedios

⁵¹ Tener en cuenta que hago referencia a la puesta en escena final, incluidos los talleres preparatorios.

en los que sucede el performance, se desplazan las convenciones binarias de identidad que encasillan a las mujeres con roles sociales estrictamente asociados al cuidado y la alimentación en el ámbito doméstico, y dan lugar al surgimiento de nuevas identidades o sujetos subalternos que cobran visibilidad en el ámbito público. Con respecto a estas agencias políticas, Luz Marina dice:

Las mujeres tenemos una inclinación política, y con estas acciones podemos tener una participación política, para que vea el Gobierno, o el Estado colombiano, que nosotras las mujeres también tenemos un poder para exigir, y no somos permisivas a que nos sigan vulnerando y violentado nuestros derechos. (diario de campo, agosto, 2021)

Se observó que en los espacios en los que suceden los talleres y las prácticas de performance, surge un dinamismo de las memorias colectivas que refuerza las identidades políticas. Al respecto, Le Breton diría que, “comprender el sentido de la pena es otra manera de comprender el de la vida” (2019: 111); el dolor se convierte en el motor que dinamiza las memorias colectivas. Las mujeres se deshacen de la inmovilidad causada por los recuerdos dolorosos, y toman las riendas de sus agencias políticas para buscar la justicia y la no repetición.

Entonces se hace claro que, según los estudios de Jelin (2012) y Triana (2018), las memorias tienen la facultad de reelaborarse y estar en un constante proceso de restauración. Las mujeres participantes en esta investigación, a partir de la práctica de performance, demostraron que hubo o hay en transición un proceso dinámico de su identidad, que se ve afectado por el componente crítico y reflexivo que las pedagogías impulsan. La transformación de su identidad estimula compromisos con el trabajo colectivo, porque así

como lo dice Amelia, “si nosotros concientizamos personas, la violencia no se extiende a la forma que ellos⁵² quisieran” (diciembre, 2019).

La reelaboración de las memorias de las mujeres y la decisión de generar resistencias políticas, determinan la construcción de una identidad “arraigada a contingencias” (Duvignaud, 1968, p. 11), que toma una posición clara al margen de las tensiones de la guerra. El dinamismo de la identidad es notorio, ya que muchas de las mujeres que hacen parte del grupo, tienen niveles educativos bajos, e imposiciones culturales que las limitan a cumplir roles específicos. Sin embargo, la mutación de la identidad política hace que estas mujeres superen las barreras culturales. Por lo tanto, el grupo se puede interpretar como un semillero de capital cultural y político al que las mujeres pueden acceder y ampliar sus conocimientos de creación manual, cuidado de plantas, arte urbano y por supuesto educación política.

Esto podría explicar la actitud de las mujeres en las entrevistas y videos estudiados, ya que si se observa con detenimiento, ellas toman la vocería del grupo para compartir la indignación que sienten ante la injusticia, y exponer las razones por las cuales las acciones que realizan contribuyen a construir entornos pacíficos.

En el sentido de construir una identidad a partir de las contingencias, las mujeres encuentran diferentes elementos que robustecen sus memorias. Mujeres como Amelia modificaron las prácticas cotidianas y sus roles sociales, por acciones artesanales encaminadas a revindicar la memoria de sus hijos. Mientras que Pili, Inecita y Luz Marina, que tienen una lucha con más trayectoria, extrajeron de los talleres y performances, componentes reflexivos para sus discursos, y ampliaron sus redes sociales. Sin embargo,

⁵² Los sujetos “ellos”, a los que se refiere Amelia, generaron bastantes inquietudes en el análisis debido a que no fue posible definir a quiénes se refería; sin embargo, esta interpretación del otro podría asociarse a lo que Bourdieu (2011) define como parte del habitus, ya que la diferenciación que esta mujer realiza, delimita la unidad de estilo que determina sus prácticas y proximidades sociales.

resulta común para todas que performarse en el espacio público las hizo visibles como ciudadanas destacadas que lideran luchas por un cambio político para lograr la paz y la justicia.

Se identificó que las identidades políticas que surgen de los performances, también se hacen visibles gracias a la divulgación que realizan estudiantes e investigadores. Es en la efervescencia de los encuentros y las relaciones sociales que el performance moviliza, y allí existe una importante participación de estudiantes. La primera que hizo referencia a este hecho fue Luz Marina, cuando dijo que “las siembras de Cuerpos Gramaticales también fueron acompañadas por jóvenes universitarios. Chicos que realmente están dolidos por la problemática que el país ha tenido. Ellos se sembraron con la representatividad de alguien o de un lugar” (agosto, 2021).

En ese sentido, la participación de estos jóvenes en el performance se puede interpretar como parte de la germinación de las semillas. Los universitarios se interesan en las luchas de estas mujeres, y generan trabajos de investigación que servirán como fuentes de información sobre la acción política que estas mujeres movilizan, así como lo pretende este mismo documento. Y se conmueven y encuentran afinidades políticas con las mujeres y los hombres que han vivido el conflicto, siendo receptores de los mensajes conmovedores que estos sujetos transmiten.

En nuestro país es importante que se popularicen las interacciones constantes con este tipo de repertorios de acción política e intervención performativa en el espacio público, ya que esto no solo se presenta como un semillero de resistencia política para las personas que participaron en el proceso, sino que también lleva a los espectadores del encuentro a tomar partido, y hacerse preguntas encaminadas a comprender su posición ética frente al conflicto.

3.3. Memorias que se juntan, se bordan, se danzan y se performan. Bordanzas de las Memorias

La última vez que hubo un acto de performance de CG en Bogotá fue el 25 de noviembre de 2018, después de eso no se programaron más conmemoraciones presenciales. Esto se podría atribuir a que la preparación logística de la acción requiere una serie de trámites bastante complejos que exigen realizar una convocatoria, conseguir recursos económicos y adelantar trámites burocráticos. Un trabajo que requiere de aproximadamente un año.

A esto se le suma la pandemia por Covid-19, un hecho histórico que suspendió los tiempos para ejecutar los talleres preparatorios de los performereros, y la logística de la actividad. Las condiciones que enmarcaron la pandemia por Covid-19, obligaron a aplazar cualquier tipo de reunión por un lapso de cinco meses y siete días, que tuvieron lugar del 25 de marzo a el 31 de agosto de 2020.

Esta contingencia global significó un periodo de baja o nula actividad para movimientos, grupos y colectivos de incidencia social como por ejemplo CG, que tuvieron que suspender de manera indefinida sus juntanzas, afectando así los procesos pedagógicos de construcción de memorias, cohesión de grupo y fortalecimiento de liderazgos.

El bache temporal que trajo la pandemia obstaculizó los derechos de una gran parte de ciudadanos en todas partes del mundo. Coartó la libertad de reunión de cientos de ciudadanos víctimas de la violencia, que asisten a grupos o están agremiados en asociaciones. A ellos se les vulneraron los derechos y las “libertades fundamentales que deben ser protegidas por los gobiernos” (Butler, 2017, p. 161), como, por ejemplo, la libertad de reunión.

A pesar de la dificultad mundial que trajo la pandemia, entre mayo y julio de 2020 el grupo CG realizó el que, a la fecha, ha sido su último performance. En este encuentro nos reunimos personas de distintas nacionalidades, generaciones, grupos étnicos, géneros y culturas que, aplicando la metodología “soñar haciendo”, creamos diferentes productos artísticos y artesanales.

Estos talleres de modalidad virtual estuvieron guiados por El AKA, quien propuso para el performance realizar un video de máximo treinta segundos en el que narráramos las memorias más significativas que surgieron de los talleres preparatorios. La unión de estos videos dio como resultado una especie de “cadáver exquisito”, que fue presentado como performance virtual en la red social Facebook de Agroarte y de Beyond Skin⁵³, a finales de julio de 2020. Este video se titula: Cuerpos Gramaticales Online - Participantes Compilación Videos⁵⁴.

A los talleres preparatorios de este performance virtual, que tuvo una preparación de aproximadamente dos meses y medio, asistimos personas de múltiples nacionalidades que estábamos ubicadas en diferentes partes del mundo. Colombianos residentes en Irlanda del Norte, franceses, españoles, personas en Medellín y Bogotá. Todos llegamos a este encuentro por la convocatoria que abrió Agroarte y Beyond Skin en sus redes sociales.

A pesar de que la invitación a participar en este performance era pública y se compartió en grupos de WhatsApp, no asistieron las mujeres víctima de la violencia que habían participado con anterioridad en los performances en Colombia. Esto se podría

⁵³ Beyond Skin en su página oficial se define como una organización de innovación y creatividad en la construcción de la paz, lo que los lleva a “Habilitar las artes como diálogo para ayudar al desarrollo de una sociedad más pacífica, igualitaria e intercultural, libre de racismo y sectarismo”.

⁵⁴El video al que hago referencia, se encuentra en la página de Facebook de Beyond Skin, publicado el 28 de julio de 2020 y que relaciono en el siguiente link: <https://www.facebook.com/BeyondSkinMedia/videos/218201259453330>

relacionar con las barreras tecnológicas y de conocimiento que estas tienen para manejar herramientas digitales, o las limitaciones para acceder a recursos tecnológicos de calidad que sostengan por varias horas video llamadas y reuniones virtuales. Esta ausencia también puede ser justificada debido a los horarios de los encuentros virtuales, ya que estos podrían presentar problemas para reunirse, e interferir con sus prácticas cotidianas domésticas o laborales.

Como consecuencia de las contingencias, las mujeres víctima que hacían parte de CG se desvincularon del proceso. Sin embargo, en las entrevistas manifestaron que extrañaban los viernes de talleres, las jornadas de conmemoraciones y las acciones de performances. Ellas no solo en las entrevistas utilizadas en este trabajo mencionaron el anhelo de volver a ocupar esos lugares de participación y encuentro, sino que también lo compartieron con Sandra en otros espacios. Por lo mismo se identificó que las mujeres tenían la necesidad de volver a juntarse en un espacio físico.

El deseo que ellas expresaban yo también lo compartía. Sentía la ausencia de las dinámicas de los procesos sociales y comunitarios. Era el momento de retomar los encuentros, teniendo en cuenta todas las medidas de sanidad.

Así fue como retomamos el proceso, un proceso tan valioso constituido por Sandra en Bogotá con CG; entonces movilizamos las iniciativas y nos volvimos a reunir; “(...) el mero hecho de juntarse esa multitud de personas está *ya* representado en una voluntad popular; y que esa representación tiene un significado bien distinto del que transmite un sujeto unido a otros cuando expresa su voluntad a través de una afirmación verbal” (Butler, 2017, p. 159). En otras palabras, la voluntad popular movilizó la nueva juntanza.

Inicialmente construimos un grupo interdisciplinar con la socióloga Sandra Álvarez, la diseñadora Alejandra Ordóñez, y yo. Las tres pensamos las bases de lo que queríamos

proyectar y creamos Bordanzas de las memorias. Más adelante, a este grupo logístico y organizador se le sumó la socióloga Wayra Guerra y la ingeniera ambiental Jenny Santander.

El 24 de julio de 2021 nos reunimos por primera vez en la casa cultural La Capital Portal Creativo, que está ubicada en Teusaquillo (Bogotá). Ese día empezamos las que se convertirían en jornadas habituales de bordado. Recuerdo que esa nueva juntanza estuvo amenizada por una mesa dotada de alimentos que cada una de las asistentes compartió, y música andina que danzamos, con el fin de liberar las tensiones de las manos bordadoras, y así cerrar el encuentro.



Imagen 27. Instagram de Bordanzas por las memorias (2021), El día que inició Bordanzas por las memorias, Luz Marina y yo. [Fotografía digital]. Este día me tomó por sorpresa haber conocido a Luz Marina Bernal, pues la estuve buscando por dos años para entrevistarla y fue muy difícil comunicarme con ella. Sin embargo, ese día tras la invitación de Sandra ella asistió a nuestro primer taller. Entre puntadas compartidas, le comenté sobre esta investigación e inmediatamente ella accedió a participar. Días después nos reunimos en mi casa e hicimos la entrevista.

Bordanzas de las memorias nace como una apuesta política y estética que tiene como objetivo construir memorias colectivas en espacios públicos y artísticos de juntanza, a través de acciones performativas que involucran el bordado y la danza. Con esta juntanza se busca reflexionar sobre la desaparición forzada y los crímenes de Estado, e incidir en los mecanismos transitorios y procesos de construcción de paz, equidad de género y superación de las violencias hacia las mujeres.

La transferencia de conocimiento que el grupo realiza es por medios físicos y virtuales, lo cual genera “constelaciones de performance” (Fuentes, 2020: 21) que, según esta misma autora, son “tácticas de disrupción y creación de mundos posibilitados por las articulaciones de activistas entre las performances de protestas corporales y la acción en redes digitales” (p. 21). Fuentes también explica que las constelaciones de performances funcionan “como medios para producir colectividad a partir de la fragmentación temporal y espacial” (p. 28).

En ese sentido, Bordanzas tiene una perspectiva de constelaciones de performance porque surgió como una juntanza y reencuentro atravesado por la coyuntura de salud pública que exigía eliminar cualquier tipo de interacción social física, para evitar el contagio por Covid-19. Por lo tanto, Bordanzas utiliza la creación de acciones de performance en medios físicos y virtuales, con el fin de garantizar una transferencia de las memorias de manera inmediata, efectiva y pertinente a los contextos tecnopolíticos que están presentes en la protesta social contemporánea.

Asociar a Bordanzas como parte de unas constelaciones de performance, hace explícita la necesidad de amplificar las voces de las mujeres víctima y subalternas, creando un “comportamiento expresivo y transformador” (Fuentes, 2020, p. 28), porque para los grupos sociales que se identifican como feministas no es aceptado que las luchas femeninas

vuelvan a ser solapadas. Por lo tanto, utilizar varios medios para hacer visibles las luchas de las mujeres y los jóvenes que pertenecen a Bordanzas, es una resistencia ante la suspensión del dolor y las exigencias de justicia que solo se pueden tramitar y construir en entornos físicos de interacción, que fueron prohibidos de manera global a causa de la pandemia.

En los encuentros de bordado, la creación empírica despliega una serie de capacidades creativas y corporales que se hacen explícitas en telas y fotografías bordadas. Estos bordados ambientarán o protagonizarán acciones performativas que se unen con la danza de los cuerpos bordadores y bordados que se juntan. Con hilos y telas de colores, las mujeres crean piezas en donde exponen su dolor con el fin de compartirlo con las otras bordadoras, ya que el dolor “va más allá de lo puramente fisiológico: da cuenta de lo simbólico” (Le Breton, 2019, p. 17).

Las mujeres que hacen parte del proceso prefieren bordar las memorias en telas, fotos, o bailar, actuar o crear narraciones literarias escritas para comunicar el recuerdo. En este punto es claro que muchas de las prácticas que realizamos en nuestros talleres, son inspiradas en el trabajo que estas mujeres hacían anteriormente con CG, ya que existían formas establecidas de comunicación que marcaron las identidades individuales y colectivas de las participantes, y por tanto definieron un tipo de “diferenciación constitutiva”, la cual para Bourdieu (2012) significaría que:

(...) las diferentes posiciones, es decir, los bienes, las prácticas y sobre todo las *maneras*, funcionan, en cada sociedad, al modo de las diferencias constitutivas de los sistemas simbólicos, como el conjunto de fonemas de una lengua, o el conjunto de rasgos distintivos y de separaciones diferenciales constitutivos de un sistema mítico, es decir, como los *signos distintivos*. (p. 32)

Por tanto, aprovechamos esos lenguajes preconstruidos y los apropiamos en nuestro proceso para darles nuevas formas. También incluimos intereses personales y variedad de metodologías corporales y artísticas como, por ejemplo, talleres de creación narrativa y de arte clown⁵⁵.

El primer performance que realizó Bordanzas de las memorias fue una acción virtual que tejió de manera presencial. La idea de exponer este performance en el espacio virtual fue extender el impacto de la acción política, ya que el uso de las redes sociales virtuales logra “expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular luchas locales y globales” (Fuentes, 2020, p. 21).

Esta conmemoración fue planteada por uno de los participantes de Bordanzas, quien perdió a su mejor amigo el 9 de septiembre de 2020, como consecuencia de una bala disparada por algún miembro de la Policía Nacional⁵⁶ en la localidad de Kennedy, al sur de Bogotá. El performance se presentó en las redes sociales digitales (Instagram y Twitter) de Bordanzas por las memorias, el 8 y 9 de septiembre de 2021.

Este performance consistió en intervenir, con la técnica de foto-bordado, catorce fotografías de los jóvenes asesinados en diferentes partes de Bogotá el 9 y 10 de septiembre de 2020, en las protestas que se originaron como consecuencia del asesinato del abogado Javier Ordóñez, por procedimientos negligentes de integrantes de la Policía Nacional.

Los rostros y cuerpos de las víctimas fueron bordados con hilos de colores. Se crearon contrastes, texturas y formas como se muestran en la fotografía 17. Algunas personas escribieron cartas y mensajes que fueron sistematizados y publicados en las redes sociales de

⁵⁵ En octubre de 2021 gestionamos talleres de: creación narrativa con un escritor, y de arte clown con una actriz experta en este estilo.

⁵⁶ El caso de este joven, de quien no revelaré su identidad, está en investigación.

Bordanzas, como pie de la imagen intervenida. Esta actividad hizo que me preguntara si ¿es posible representar los sentires personales en cuerpos e historias de otros? y ¿pueden las transferencias de memorias individuales plasmarse en otros cuerpos también atravesados por la violencia?

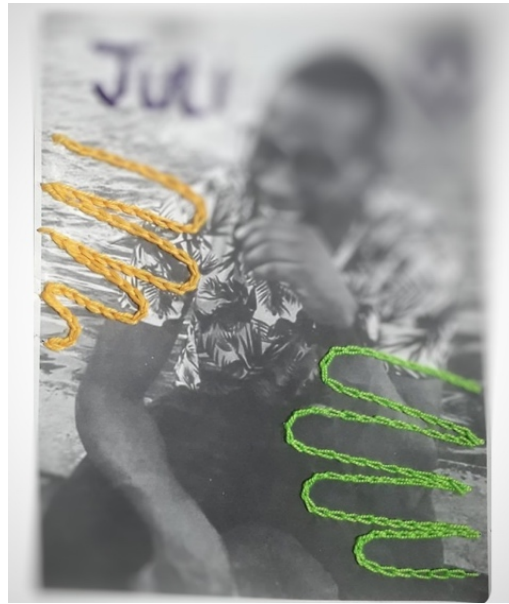


Imagen 28. Fotobordado. (2021). Esta fotografía fue intervenida por el mejor amigo del joven que aparece en la imagen. [imagen física y digital]. Archivo personal. El amigo del joven que aparece en la fotografía bordó sus propias manos al rededor del cuerpo. A su vez le escribió “(...) tus amigos nos sentimos orgullosxs de quien fuiste; nunca olvidaré ese último abrazo que te pedí aquella noche cuando intenté con todas mis fuerzas evitar que tu vida se apagara. Hoy soy yo quien te abraza para siempre” Estas palabras fueron tomadas del twitter de Bordanzas por las memorias.

Sería complejo y extenso tratar de responder las preguntas anteriormente planteadas. Sin embargo, en esta actividad fue evidente que las personas que participaron entrelazaron sus experiencias con las de los jóvenes de las fotografías, y lograron plasmar en el papel una historia compartida. Según Orozco, el ejercicio de bordar una fotografía que contenga mi propia imagen significa realizar un trabajo de autorepresentación, el cual consiste en

mirarse a sí mismo, mirar dentro de uno, en los bordes, en las esquinas, en los escondrijos y lados más representativos que tenemos y que nos gustaría que los demás conozcan, entiendan, comprendan y acepten; es una forma de resistir a lo que los demás quieren que seamos, que pensemos, que nos veamos (2019: 77).

Este ejercicio de fotobordado que realizaron los participantes de Bordanzas, vincula la empatía y la comprensión del dolor y el sufrimiento ajeno, con la autorepresentación, ya que las figura que las persona tejieron en las imágenes dan cuenta de historias y experiencias personales. En las fotografías intervenidas se observan historias imbricadas que reúnen experiencias que, aunque parezcan alejadas, son cercanas. Vale la pena resaltar que el dolor puede ser entendido como hecho social que responde a un cuestionamiento moral e involucra las relaciones del individuo y las del mundo (Le Breton, 2019), por tanto, la creación de diálogos entre cuerpos, sujetos y objetos da cuenta del sufrimiento⁵⁷ compartido que no sucede en un solo punto geográfico, sino que está disperso y vivo en diferentes partes de nuestro territorio.

En la actualidad estamos preparando nuevos performances para presentar de manera presencial y virtual. Sabemos que las constelaciones de performances que realizamos con Bordanzas en las acciones presenciales y virtuales deben “construir el espacio social, esa realidad invisible que no se puede mostrar ni tocar con los dedos y que organiza las prácticas y las representaciones de los agentes (...)” (Bourdieu, 2012, p. 32).

El espacio social que Bordanzas ha venido tejiendo entra en diálogo con el territorio que quiere intervenir, pero también con los lugares en los que se tejen las memorias. La

⁵⁷ El concepto sufrimiento se entiende desde Le Breton como el significado afectivo que “traduce el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo” (2019: 16).

permanencia en casas culturales, teatros, personerías municipales o bibliotecas públicas⁵⁸ que nos acogen, despiertan procesos de cohesión comunitaria como, por ejemplo, la vivida en la casa cultural Casa B en el barrio Belén, localidad La Candelaria, donde la comunidad, que también participó del proceso, nos prestó la biblioteca para bordar.

La acogida que nos dio la comunidad de Belén fue tan calurosa, que nos invitaron a hacer parte de la séptima edición de la Feria de Resistencia Beleña, en la que nos propusieron realizar un taller; ante este ofrecimiento desarrollamos la mesa de la palabra: Hagamos memoria con el territorio. En este taller desarrollamos una metodología que involucra la construcción de memoria y la intervención en el territorio, por medio del tejido de pequeños huicholes que a partir de ese día adornan las ventanas de la casa cultural. Este taller, pero con la técnica de fotobordado, ya lo habíamos desarrollado en la Personería municipal de San Juan de Río Seco en diciembre de 2021.



Imagen 29. Feria de Resistencia Beleña, séptima edición. En esta imagen están las personas que se quedaron hasta el final de la actividad.

⁵⁸ El 4 de diciembre de 2021 dividimos el grupo de Bordanzas. Mientras Sandra y Jenny desarrollaban un taller sobre memoria en el teatro del colectivo teatral Luz de Luna en la localidad de Santafé en Bogotá, Wayra y yo, realizábamos un taller de memoria y territorio en San Juan de Río Seco (Cundinamarca), por invitación de la personería municipal.

Conclusión

Se estableció el concepto de víctima como una categoría dinámica de autorreconocimiento, la cual cada ciudadano que haya sufrido un hecho victimizante, asume de manera diferente. Partiendo de lo anterior, se concluyó que las mujeres entrevistadas pertenecientes a CG son sujetos subalternos, por lo tanto, con agencias políticas que han diversificado sus identidades a partir del capital cultural y político adquirido, en gran medida, en procesos sociales y comunitarios como CG.

Este análisis sobre la agencia política de las víctimas lleva a resaltar que, en el contexto social actual, el posacuerdo se debe construir desde el mérito político de las víctimas, lo que implica la construcción y reconocimiento de las memorias, el fortalecimiento y respeto a la educación política popular y la honra a los derechos humanos.

Este capítulo muestra que los procesos político-artísticos de construcción de memorias colectivas que CG desarrolla constan de tres componentes fundamentales. Primero, la creación de una pedagogía política para sujetos subalternos, implementada bajo la metodología “soñar haciendo”, la cual logra crear ejercicios reflexivos de expresión simbólica y devolverle la voz a las mujeres víctima que fueron opacadas por estructuras patriarcales violentas.

Segundo, los performances consolidan resistencias políticas que surgen en espacios intermedios de hibridación cultural, donde suceden multiplicidad de acciones corporales e interacciones sociales que refuerzan las agencias políticas de los sujetos subalternos, y construyen a la creación de capital cultural.

Tercero, el performance CG logra reforzar la incidencia política de los subalternos, la cual puede desembocar en la constitución de nuevos procesos sociales que permitan

implementar el principio de dignidad en los abordajes políticos, sembrando nuevas semillas de acción política por la paz.

Reflexiones finales. Subjetividades de la autora

Durante la investigación surgieron algunos componentes que me marcaron de manera personal generándome profundas preocupaciones. El más relevante son las deudas históricas que como sociedad tenemos con grupos sociales usualmente marginados como por ejemplo las mujeres víctima del conflicto armado. En la actualidad, ellas no tienen representación política en el congreso y existe un fuerte desconocimiento sobre las realidades sociales que atravesaron sus experiencias. A pesar de que existe un número importante de investigaciones académicas que hacen referencia a la situación de las mujeres víctima de la violencia, aún existen profundos vacíos de conocimiento con respecto a las luchas políticas que las mujeres ejercen desde sus condiciones interseccionales.

Esto se debe a que, por más de sesenta años de conflicto bélico, las estructuras patriarcales de nuestro país han invisibilizado el sufrimiento de los cuerpos femeninos y, a su vez, han subyugado el estudio y reconocimiento de múltiples acciones políticas que asumen las mujeres para superar las macabras aberraciones que sufrieron en entornos de violencia.

De algún modo, las mujeres víctima son conscientes de los vacíos epistemológicos que la sociedad tiene frente al impacto de su lucha, con respecto a la reconstrucción del tejido social y la búsqueda de justicia. Lo que podría explicar su notable disposición por colaborar y visibilizar sus memorias en trabajos académicos como este. Desde el momento que les propuse realizar esta investigación, tanto las mujeres entrevistadas como el grupo mostraron un significativo interés por participar. Ellas y El Aka, abrieron las puertas de sus casas y del

barrio donde empezó CG para compartir sus historias de vida, sus expectativas frente a la lucha política que lideran hace años, y sobre todo las subjetividades que nacieron y se constituyeron paralelas a la acción performática que realizaron en CG.

El interés de estas mujeres por ser entrevistadas para este trabajo académico, me llevó a reflexionar sobre la determinación que ellas tienen por hacer escuchar sus voces y transmitir sus experiencias interseccionales. Las mujeres víctima de la violencia, encuentran en los trabajos académicos escenarios para exaltar sus voces y mantener vivas sus luchas, en ese sentido los repositorios institucionales se convierten en aliados de la memoria de los que no tienen voz al contener los archivos de los microrrelatos de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, del conflicto en Colombia.

La segunda reflexión a la que haré referencia es sobre las narraciones subjetivas con las que las mujeres víctima construyen sus memorias colectivas. El relato que las mujeres van armando para el performance surge de manera empírica desde lo más profundo de los recuerdos dolorosos, creando una narrativa compleja que se aleja de un monólogo o una pieza teatral.

En ese sentido, la puesta en escena se construye como una colcha de retazos desordenada que toma formas específicas al interactuar con otras experiencias o, al entrar en diálogo con el territorio. Por lo tanto, el performance me llevó a explorar espacios intersticiales desconocidos donde se encontraban las subjetividades femeninas con el arte, para crear relatos corpóreos sobre las luchas políticas de las mujeres víctima de la violencia.

Ese camino desconocido, desordenado e intrigante, finalmente fue tomando sentido a partir del surgimiento y análisis de categorías teóricas y empíricas como juntanza.

La juntanza se definió como un elemento determinante para que las mujeres que pertenecen al grupo CG desarrollen las luchas políticas por el reconocimiento y la preservación de las memorias colectivas. El encuentro y la reunión entre mujeres al interior de CG permitió que ellas compartieran sus historias, ausencias y dolores, logrando la cohesión de la colectividad.

Fue interesante hallar que la juntanza no es una categoría empírica vacía, ya que está conformada por elementos dinámicos, heterogéneos y bidimensionales (objetivos y subjetivos), los cuales crean los marcos de referencia con los que se construyen las memorias del grupo. La acción de juntarse reforzó las relaciones intersubjetivas que se tejen alrededor de las memorias colectivas femeninas, lo que llevó a que las prácticas de performance se convirtieran en una plataforma para amplificar los sentires y las acciones políticas de las subalternas.

En mi experiencia como integrante del performance CG, pude presenciar la emoción colectiva que la exposición de las memorias despierta en las participantes, ya que esta práctica interpela a la sociedad frente al conflicto armado al basar sus acciones políticas en unas memorias colectivas que surgieron de las experiencias vividas. Lo que deja claro que la juntanza que realiza CG puede dinamizar la reconstrucción del tejido social a partir del reconocimiento del dolor del otro y el fortalecimiento de las luchas colectivas.

Esta investigación estableció que las acciones de performance que CG realiza, contribuyen a la reparación simbólica de las víctimas desde una perspectiva autónoma, comunitaria y autogestionada. Ya que el grupo, por medio del arte empírico y la perturbación de las dinámicas cotidianas de espacios públicos históricamente apropiados por la demagogia política, expone los pasados violentos que cambiaron las dinámicas de vida y de relacionamiento de las mujeres víctima con sus comunidades y el territorio. CG presenta en

las principales plazas y parques de Bogotá cuerpos femeninos en silencio, haciendo una contraposición a la hegemonía de la voz y logrando que las mujeres retomen el espacio público históricamente negado.

En ese sentido, el análisis de la construcción de las memorias colectivas que se realizan a partir de prácticas de performance o, que son analizadas bajo este concepto, deben tratarse dándole prioridad al análisis de la categoría de cuerpo, ya que este se reconoce como el territorio principalmente afectado por todas las dinámicas sociales a las que los sujetos estamos expuestos.

Otra conclusión interesante que surgió de esta investigación es que la categoría víctima se define a partir del autorreconocimiento que cada ciudadano, que sufrió un hecho victimizante, asume. En el caso de CG se estableció que las mujeres poseen características asociadas a los sujetos subalternos que describe Spivak, por lo tanto son dueñas de agencias políticas definidas que fueron adquiriendo a partir de su participación en procesos sociales, comunitarios, políticos y artísticos como por ejemplo CG.

Los procesos político-artísticos de construcción de memorias colectivas refuerzan las agencias políticas femeninas por medio de la convivencia de diversidad de mujeres, las cuales presentan características interseccionales únicas. Por lo tanto, fue interesante encontrar que el performance logró que las mujeres realizaran acciones políticas, reforzando el ideal democrático de construir desde la diferencia, no solo la planteada por la Declaración Universal de los Derechos Humanos en el Artículo 2, sino desde una diferencia de experiencias y vivencias las cuales surgen del cruce de luchas sociales que involucran el género, la clase social, la militancia política, los privilegios y las opresiones.

Para terminar, quisiera referirme con orgullo a que uno de los avances más interesantes de este trabajo es el surgimiento del grupo de bordado: Bordanzas por las memorias. Este nació como consecuencia de la coyuntura pandémica global, las inquietudes de las mujeres víctima que pertenecieron a CG y las reflexiones personales que surgen de este trabajo. Desde una posición personal, siento que el análisis aquí presentado sobre el performance CG, llevó a crear reflexiones sobre las memorias las cuales dieron paso al diseño y ejecución de metodologías de exploración de las memorias femeninas, las cuales hemos aplicado en el proyecto Bordanzas por las memorias. Un proyecto que permitió darle continuidad a las luchas sociales por la dignidad y el reconocimiento de las memorias de las mujeres víctima que hacían parte de CG.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1979) *La cueca sola. Archivo de fondos y colecciones. Museo de la memoria y los Derechos Humanos.*
<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/288691;isad>
- Acosta, M. R. (2017). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia.* Universidad de Los Andes. Bogotá.
- Alcaldía local de Soacha – Cundinamarca
https://web.archive.org/web/20150924103113/http://www.soacha-cundinamarca.gov.co/informacion_general.shtml
- Álvarez Ramírez, S. (2020) *Autoetnografía y etnografía de mujeres activistas en Colombia. La experiencia de Agroarte y Cuerpos Gramaticales [Tesis de Maestría]* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Arendt, H. (2016). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política.* Península. Barcelona.
- Aricapa, R. (2015). *Comuna 13, crónica de una guerra urbana. De Orión a La Escombrera.* House Grupo.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=eoY8DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=operación+orión+comuna+13&ots=3mwiWTT9T&sig=uLqW0ivCj_AdWXmqKzYekPdJ0SE#v=onepage&q=operación%20orión%20comuna%2013&f=false
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites.* Fondo de Cultura Económico. Buenos Aires

- Artishock. Revista de arte contemporáneo. (2020). Arte, mujer y memoria: Arpilleras de Chile. <https://artishockrevista.com/2020/03/26/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-de-chile/>
- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: Reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. Revista brasilera de Estudos Presença 7 (3). 551-572. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4635/463554520005/html/index.html>
- Beltrán, A., (2016). Resignificando vidas: Reconfiguraciones urbano-identitarias de Agroarte, semillas del futuro, unión entre comunas en el barrio san pedro peñitas, Medellín, Colombia. (Tesis de Maestría) FLACSO. Medellín, Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9085/1/TFLACSO-2016AMBC.pdf>
- Blair, E (Relatora). (2018). *Desaparición Forzada. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico. Lo que sabemos de los desaparecidos en Colombia*. Centro Nacional de Memoria Histórica <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/descargas/balance-desaparicion-forzada.pdf>
- Bourdieu, P. (2011). Capital cultural, escuela y espacio social. Siglo XXI
- Butler, J. (2004). Lenguaje, poder e identidad. Síntesis. Recuperado de: https://www.ses.unam.mx/docencia/2018I/Butler2004_LenguajePoderEIdentidad.pdf
- Butler, J. (1990). Actos performativos y construcción de género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Johns Hopkins University Press*. 296-314
Recuperado de: <http://capacitacioncontinua.sociales.uba.ar/wp->

[content/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-y-constitución-del-género.pdf](https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/content/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-y-constitución-del-género.pdf)

Butler, J. (2018). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Cardona, A. (23 de febrero de 2018). *En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas*. Centro de Memoria. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/en-colombia-82-998-personas-fueron-desaparecidas-forzadamente/>

Centro internacional para la Justicia Transicional. (2009). *¿Qué es la justicia transicional?* <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Global-Transitional-Justice-2009-Spanish.pdf>

Centro Nacional de Memoria Histórica – CNMH (2017) Por Fair Leonardo Porras, ¡nunca más!. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/por-fair-leonardo-porras-nunca-mas/>

Centro Nacional de Memoria Histórica-CNMH (2011). Informe Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe colombiano. Recuperado de: https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/Informe_mujeresyguerra.pdf

Centro Nacional de Memoria Histórica - CNMH (2010). La masacre de Bahía Portete, mujeres Wayuu en la Mira. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/La-masacre-de-Bah%C3%ADa-Portete.-Mujeres-Wayuu-en-la-mira.pdf>

Cornejo, M., Reyes, M., Cruz, M., Villarroel, N., Vivanco, A., Cáceres, E., y Rocha, C. (2013) *Historias de la Dictadura Militar Chilena Desde Voces Generacionales. Phykhe*. 49-65. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/psykhe/v22n2/art05.pdf>

- Gallego, M. (coord). (2013) *La verdad de las mujeres. Víctimas del conflicto armado en Colombia. Tomo I. Ruta pacífica de las mujeres*
<https://www.rutapacifica.org.co/images/libros/versionresumida.pdf>
- Giralt, J. (2013) Una cartografía de la memoria. *Constelaciones*. Volumen (1),71-81.
- Guibernau, M. (2017) *Pertenencia, solidaridad y libertad en las sociedades modernas*. Editorial Trotta.
- Comisión Colombiana de Juristas (2021) *El Comité de la ONU contra las Desapariciones Forzadas manifestó su preocupación por la ausencia de datos estadísticos fiables sobre este crimen en Colombia*.
https://www.coljuristas.org/nuestro_quehacer/item.php?id=522
- Davis, A (2004). *Mujeres, raza y clase*. Akal. Recuperado de:
https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=4WWqXb8o7LoC&oi=fnd&pg=PA11&dq=Angela+Davis+2005+bibliograf%C3%ADa&ots=Xm3jB_iaPq&sig=vi55cZKx7aKSTwBoUykMJQi7dvc#v=onepage&q=Angela%20Davis%202005%20biograf%C3%ADa&f=false
- Danta, R (2020) Antipaisajes grafiteros. La incidencia del grafiti de firma tag en la producción de la espacialidad urbana de Montevideo. (137 - 167). *Paisajes sensoriales: Un patrimonio cultural de los sentidos. México - Uruguay* Universidad católica de Uruguay. Tomado de:
<https://liberi.ucu.edu.uy/xmlui/bitstream/handle/10895/1438/Paisajes%20sensoriales.pdf?sequence=3#page=137>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Recuperado de:

http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_guattari.pdf

Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE. (2020). *Mujeres y hombres: Brechas de género en Colombia*.
<https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/genero/publicaciones/mujeres-y-hombre-brechas-de-genero-colombia-informe.pdf>

De Sousa Santos, B. (2010). Hablemos del socialismo del Buen vivir. *Revista Alai. América Latina en movimiento. Sumak Kawzay: Recuperar el sentido de vida*. (s.n) 4-7
<https://www.plataformabuenvivir.com/wp-content/uploads/2012/07/SouzaSantosSocialismoBuenVivir2010.pdf>

Enciso, A. (2016). Sembrando difuntos, cosechando espíritus: Rituales de muerte y vida en los Nasa Wesx del centro de Colombia. *Boletín Antropológico*. Vol. 34 (91) 75-85, Universidad de los Andes. Recuperada de:
<https://www.redalyc.org/pdf/712/71246377005.pdf>

Fuentes, M. (2020) *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performane. Eterna cadencia*

Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Gaviria, M. y Velásquez, A., (2016). *Somos plantas callejeras que se resisten a que les echen cemento: Sistematización de las acciones de memoria realizadas desde Agroarte*. [Tesis de pregrado] Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

http://200.24.17.74:8080/jspui/bitstream/fesh/863/1/GaviriaMaria_2016_somosplantascallejeras.pdf

Guglielmucci, Anna (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *Revista de Estudios Sociales*. (59) 83-97. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/608>

Halbwach, M. (2004). La memoria colectiva. Prensa universitaria de Zaragoza. https://www.academia.edu/17123309/141999311_Halbwachs_Maurice_La_Memoria_Colectiva_pdf

Halbwach, M. (2004). Los cuadros sociales de la memoria. *Anthropos*. <http://norteatro.com/wp/wp-content/uploads/2017/10/11.1-Halbwachs-Sueno-imagenes.pdf>

Hiner, H. (2015) “Fue bonito la solidaridad política entre mujeres”: Género, resistencia y prisión política en Chile durante la dictadura. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38142136012>

Iglesias, M., (2005). Trauma social y memoria colectiva. *Historia actual Online*. (6). 173-175 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1111539>

Indepaz. (2020). Informe Especial. Registro de líderes y personas defensoras de DDHH asesinadas desde la firma del acuerdo de paz. Desde el 24/11/16 al 15/07/2020. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/07/Informe-Especial-Asesinato-lideres-sociales-Nov2016-Jul2020-Indepaz.pdf>

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España, Madrid

Juzgado Tercero Penal del Circuito Especializado de Bogotá. (2010). *El caso del Palacio de Justicia: delito de desaparición forzada; delitos de lesa humanidad;*

imprescriptibilidad; retroactividad; y aparatos organizados de poder.

http://www.usergioarboleda.edu.co/derecho_penal/cuadernos-de-derecho-penal/cdp4/Caso-Palacio-de-justicia-DP4.pdf], Cuadernos de Derecho Penal No. 4, Pág. 57

S.N . (2018). *General Montoya: diga la verdad sobre la Operación Orión”: víctimas de Comuna 13*. Verdad abierta. <https://verdadabierta.com/general-montoya-diga-la-verdad-la-operacion-orion-victimas-comuna-13/>

Landaeta, S. R. (2009). Las luchas contra el olvido en Chile de la posdictadura, 1990-2004: la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile. En Quirosa-Cheyrouze, R., y Fernandez, M. (coord). Congreso Internacional Historia de la Transición en España. Instituto de Estudios Almerienses 35-53

Lagarde, M. (2015). Los cautiverios de las mujeres. Siglo veintiuno editores.

Le Breton, D (2019) Antropología del dolor. Metales pesados.

Ley 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. 10 de junio de 2011. Recuperado de <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf>

Museo de la Memoria de Colombia (s.f). El edificio para la memoria histórica y la reconciliación. <http://museodememoria.gov.co/edificio/>

Navarro, L. (2017). Yo Soy Cuerpos Gramaticales: Una acción colectiva de memoria en la Comuna 13 de Medellín [Tesis de pregrado]. Universidad de Antioquia, Colombia http://200.24.17.74:8080/jspui/bitstream/fesh/868/1/NavarroLucila_2017_yosoycuerpos.pdf

- Navarro Trujillo, L. y Uribe Lineros, J. (2020). *Juntanza y digna rabia: Sistematización de experiencias de las colectivas feministas en la PUJ*. [Tesis de pregrado], Pontificia Universidad Javeriana
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/52726/Tesis%20para%20enviar%20definitivaaa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Nora, P. (2009) *Les lieux de mémoire*. Trilce LOM Concha Y Toro.
<https://dokumen.tips/documents/pierre-nora-los-cuadros-de-la-memoriapdf.html>
- Orozco, R (2019). La auto representación a través del foto-bordado como generador de diálogo en la etnografía experimental. *Revista Chakiñan* (8) 116-132. Recuperado de:
<https://chakinan.unach.edu.ec/index.php/chakinan/article/view/313/225>
- Ortega, F. (2011) *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pinto, D. (2005) *Desplazamiento no es un juego de niños...Aproximación a las condiciones de la infancia y la familia en situación de desplazamiento reubicadas en el municipio de Soacha*. Revista del departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia (7) 111-123. Recuperado de:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/8479/9123>
- Quintero, V. (2020) *De la memoria latente a los cuerpos efímeros que la avivan. Sobre la experiencia política en las acciones performáticas de Cuerpos Gramaticales y la Escuela Mujeres en Escena por la Paz*. Pontificia Universidad Javeriana Recuperado de:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/48210/TESIS%20VALENTINA%20QUINTERO.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones manantiales.

- Ruffer, M., y Gorbach, F. (2016). (IN) *Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. Siglo XXI. México.
- Saavedra, S. (2020). *Operación Orión: Una herida abierta en La Escombrera*. Pares. <https://pares.com.co/2020/07/10/operacion-orion-una-herida-abierta-en-la-comuna-13/>
- S.N (2015) Si hay guerra, señor presidente. Revista Semana <https://www.semana.com/portada/articulo/si-guerra-senor-presidente/70763-3/>
- Segato, R. (2011). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. En Quesada, F, (Ed). *Mujeres y guerra : Cuerpos, territorios y anexiones*. 341-371. file:///Users/paulasanchez/Downloads/Las_nuevas_formas_de_la_guerra_y_el_cuerpo_de_las_.pdf
- Segato, R. (2016). Una paradoja del relativismo: el discurso racional de la antropología frente a lo sagrado. En Ruffer, M., y Gorbach, F. (2016). (IN) *Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. Siglo XXI. México
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres. Traficantes de sueños* MAPS. Madrid.
- Silva, A. (2013). *Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos*. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica (18) 105-120 Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810337>
- S.N (2020) *Lideresas y defensoras durante la Pandemia: Entre la violencia sociopolítica de género y el Covid-19*. Boletón (24). Sisma Mujer.
- Solís J. M., y Moriconi M, (2018). *Atlas de la violencia en América Latina*. Universidad Autónoma de San Luis de Potosí.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Taylor., D, y Fuentes, M. (2011). Estudios Avanzados de performance. Fondo de cultura económico.
- Turner, V. (s.f). La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu. Siglo XXI Editores
Recuperado de: <https://vertov14.files.wordpress.com/2011/01/la-selva-de-los-simbolos-turner-v.pdf>
- Salomón, S. (2014). La traducción como performance: Lenguajes, creatividad y construcción. *RECIAL Revista del Ciffyh Área Letras* 5(6) 1-15
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9527/10296>
- Unidad para las Víctimas (s. f) *Parí a mi hijo pero él me parió para lucha por los derechos humanos.* <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/cronicas/cronica-luz-bernal/index.html>
- Venturoli, S. (2009). Huir de la violencia y construir. Mujeres y desplazamientos por la violencia política en Perú. *Dep. Deportate, esuli, profughe*, 11 (0) 46-63
<https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1508193/30850/DEPVenturoli%20copia.pdf>
- S.N (2018) *General Montoya: “diga la verdad sobre la Operación. Verdad abierta*
- Villegas, L. (2017) La polisemia de los símbolos en las ofrendas rituales de los huicholes. *Revista de estudios Latinoamericanos.* Recuperado de:
<http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/bitstream/20.500.11845/2363/1/2.%20LA%20POLISEMIA%20DE%20LOS%20SÍMBOLOS%20EN%20LAS%20OFRENDAS%20RITUALES%20DE%20LOS%20HUICHOLES.pdf>
- Weber, M. (N). *El político y el científico.* Programa de Redes Informáticas y Productivas de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM).<http://www.hacer.org/pdf/WEBER.pdf>

Wills, M. E (Relatora) (2011) La memoria histórica desde la perspectiva de género. Conceptos y herramientas. Grupo de Memoria Histórica. https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/la_reconstruccion_de_la_memoria_historica_desde_la_perspectiva_de_genero_final.pdf

Referencias fotográficas

Dietes, E. (2016). Obra: Relicarios. [Fotografía]. Recuperado de <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/relicarios/>

Fotografías de huicholes tejidos (2019). [Fotografía digital]. Recuperadas de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/2042231099165569>

Siembra de Cuerpos Gramaticales en Barcelona (2017). [Fotografía digital]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204909034866/1502122523176432/?type=3>

Siembra de Cuerpos Gramaticales en la Plaza de Bolívar de Bogotá. (2017) [fotografías digital]. Recuperadas de: <https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204909034866/1425794647475887/?type=3>.

Logo de Cuerpos Gramaticales (2020) [Ilustración digital]. Recuperado de:
<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204895701534/2749951258393546/>

Anónimo. (1979) La cueca sola. Archivo de fondos y colecciones. Museo de la memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de:
<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/288691;isad>

Performance: Madre ya regreso (2021) [Fotografía digital]. Recuperado de:
https://www.instagram.com/p/CPgLvyejm67/?utm_source=ig_web_copy_link

Imagen 12. Cuerpos Gramaticales (2017). Acción de performances en la Plaza de Bolívar, Bogotá [Fotografía, formato digital] Recuperado de:
<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/1425668427488509>

Luz Marina Bernal y Amelia participando del performance el 25 de noviembre (2018) [Fotografía digital] Recuperado de:
https://www.instagram.com/p/Bq0t0kCnROX/?utm_source=ig_web_copy_link

Mujeres sembrando plantas (2017) [Fotografía digital]. Recuperado de:
<https://www.facebook.com/CuerposGramaticales/photos/a.910204932368197/1514879345234083/?type=3>