

**“EL TEJIDO: EL PAPEL DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA
CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA. EL CASO DE LAS VÍCTIMAS DE
SONSÓN”**

MARIA CAMILA RANGEL BARRAGÁN

**UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
BOGOTÁ D.C, 2016.**

El tejido: el papel de las prácticas artísticas en la construcción de memoria histórica. El caso de las víctimas de Sonsón.”

Estudio de caso

Presentado como requisito para obtener el título de politóloga.
En la facultad de Ciencia política y Gobierno y Relaciones internacionales
Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario

Presentado por: María Camila Rangel Barragán.

Dirigido por: Ángela Santamaría.

Semestre II, 2016

A mis padres que me han dado todo lo que tengo, y han sido mi apoyo constante, a mi abuela que siempre ha confiado en mis capacidades y es mi inspiración; mi hermana, mi cuñado por estar siempre ahí y a mi Luli por ser mi alegría y la razón para ser su ejemplo.

A mí directora de grado Ángela Santamaría por haberme apoyado en este proceso y confiar en lo valioso de este tema. Cada una de estas personas permitió que poco a poco fuera hilando este proyecto de grado, que se constituye en uno de los retazos de mi colcha de vida.

AGRADECIMIENTOS

A las mujeres del costurero por la memoria de Sonsón especialmente a Luz Dary Osorio e Isabel Gonzales, por dar vida a proyecto, sus historias y tejidos sirvieron de inspiración, y permitir conocer más de este proyecto. A Sandra Arenas y Roberta Bacic por compartirme sus conocimientos; y a cada una de las personas que en el país luchan por cultivar la memoria histórica, aquellas que sirven de inspiración a muchas otras, que muestran la otra cara de la violencia, personas que muestran lo bonito de la gente que habita en Colombia.

A mi familia, mi abuela, mis tíos y tías y mis primos.

A mis Amigos(as) que múltiples ocasiones me han apoyado, y alentado en este proceso. (Silvia Villamizar, Keilly Rodríguez, Lwiding Pérez, Daniela Osorio, Carolina Beltrán, mi equipo y mis negras).

A la Universidad del Rosario, la escuela intercultural de diplomacia indígena (EIDI) y a cada uno de las profesoras que estuvieron durante mi proceso de formación, sin cada una de estas personas este proyecto, mediante el cual finalizo esta etapa de mi carrera profesional no hubiera sido posible.

A la persona que me enseñó a tejer (Mauricio Gutiérrez) y la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena espacio donde este proyecto de tejido se consolido como una posibilidad de trabajo con las comunidades.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar el papel de las prácticas artísticas, específicamente el tejido en la construcción de memoria histórica de las víctimas de Sonsón. Para así evidenciar como a través de dichas prácticas se consolidaron espacios en donde se propició el diálogo por parte de las víctimas, y la creación o elaboración de diversos objetos como: muñecas de trapo, colchas retazos y dibujos, los cuales cumplen la función de ser “artefactos” o “vehículos” de memoria. Pues es en ellos en donde se plasma la memoria histórica que las víctimas quieren transmitir o evocar sobre los hechos de violencia de los cuales fueron víctimas. El tejido a su vez consolidó espacios políticos y de resistencia dentro del costurero. Así el estudio de caso hará uso de dos enfoques a lo largo de la investigación, el enfoque constructivista y el enfoque psico-social. Se utilizará un método cualitativo, mediante entrevistas, trabajo de archivo, análisis de tejido y fuentes audiovisuales.

Palabras claves: Artefactos culturales, prácticas artísticas, memoria histórica, tejido, identidad, subjetividad, memorias subterráneas.

ABSTRACT

This research has as main objective to analyze the role of artistic practices specifically weaving in building historical memory of the victims of Sonsón. So as to demonstrate through these practical spaces where dialogue by victims led, and the creation or development of various objects, such as: rag dolls, patchwork quilts and drawings, which meet the function as "artifacts" or "vehicles" memory. It is in them that the historical memory that victims want to convey or evoke about the violence of which were victims plasma. The tissue in turn consolidated political and resistance spaces within the couturier. This case study will use two approaches along research, constructivist approach and psycho-social approach. A qualitative method was used, through interviews, archival work, tissue analysis and audiovisual sources.

Keywords: Cultural artefacts, artistic practices, historical memory, knitting, identity, subjectivity, underground memories.

Contenido

INTRODUCCIÓN	10
1. LOS COMPONENTES DE LA MEMORIA HISTORICA EN SONSON.....	14
1.1 La relación entre identidad, subjetividad y memoria.....	14
1.2 El proceso: entre identidades y subjetividades en Sonsón.....	18
1.3 “Cuando mis recuerdos, se vuelven nuestros”	21
2. TEJIENDO LOS PROCESOS DE MEMORIA HISTORICA	25
2.1 Las herramientas que proporciona el arte	25
2.2 Artefactos culturales o artefactos de memoria.....	31
2.3. Los significados detrás de los artefactos de la memoria.....	37
3. EL COSTURERO: UN ESPACIO POLÍTICO.....	40
3.1. Las memorias subterráneas	45
3.3. Tejer como forma de resistir (revisar numeración y estilo en títulos y subtítulos)	47
4. CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA.....	53
ANEXOS.....	61

LISTA DE FIGURAS

Fotografía 1. Muñecos “Quitapesares” elaborados por el costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón.	34
Fotografía 2. Muñecas de trapo elaboradas por el Costurero de Tejedoras por la memoria de Sonsón.	35
Fotografía 3. Obra Nunca más.	36
Fotografía 4. Compartiendo experiencias de tejedoras	43
Fotografía 5. Pensamiento de tejedoras.....	50
Fotografía 6. Red de tejedoras por la memoria y la vida	52

LISTA DE ANEXOS

- Anexo 1. Fotografía. Integrantes del costurero de tejedoras por la paz y la esperanza de Sonsón.
- Anexo 2. Fotografía. Nunca más: voces y materialidades de la memoria.
- Anexo 3. Imagen. Artilleras chilenas
- Anexo 4. Fotografía. «Pink M.24» creada por Marianne Jørgensen, 2006
- Anexo 5. Entrevista. A la Doctora Sandra Arenas
- Anexo 6. Entrevista. Roberta Bacic
- Anexo 7. Entrevista. Luz Dary Osorio

LISTA DE SIGLAS

CNMH	Centro Nacional de Memoria Histórica
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años en Colombia, el término de memoria cobro importancia principalmente como consecuencia a dos factores: el posicionamiento del deber de memoria, el cual se configuro tras la aprobación de la Ley conocida como “Ley de Justicia y Paz”, la cual tuvo un punto culminante en la Sentencia C-370 de 2006, con la que se afirmó el inicio de un proceso de “justicia transicional” donde se constata el reconocimiento explícito de los derechos a la verdad, la justicia y la reparación. (Antequera, 2011, pág. 24)Y a nivel social, diferentes sectores objeto de diferentes prácticas de sometimiento, empiezan a consolidarse en el país como expresiones de resistencia permanente y concomitante con los diferentes ciclos de violencia y conflictos armados. Factores que hicieron emerger políticas e iniciativas de memoria que en muchas ocasiones responden a modelos de tratamiento del pasado y de articulación con el presente, sin que se haya avanzado suficientemente en la comprensión social acerca del trasfondo y consecuencias de los mismos (Antequera, 2011, pág. 16). De ahí que el propósito de esta investigación radicó en buscar formas alternativas de llevar a cabo los procesos de construcción de memoria histórica y reparación con las víctimas del conflicto armado, que se acercará a comprender el entorno social; los sentimientos y pensamientos de las víctimas.

Tras lo cual las prácticas artísticas surgen como herramienta para llevar estos objetivos. Así, este estudio de caso busca: Analizar el papel de las prácticas artísticas específicamente el tejido en la construcción de memoria histórica en el municipio de Sonsón. Vale mencionar, que el tema inicial de este proyecto de investigación era: *el tejido y el dibujo: el papel de las prácticas artísticas en la construcción de memoria histórica. El caso de las víctimas de Sonsón y Trujillo*. El cual debió ser re-planteado en el transcurso del proyecto por dos motivos principales: el primero, se debió a la imposibilidad de contactar a las personas que participaron dentro del proceso de Trujillo especialmente aquellas que participaron dentro de los ejercicios de construcción de memoria a través del dibujo y que no estuvieron vinculados a entidades estatales. Segundo, al llevar a cabo el trabajo de campo del municipio de Sonsón, se identificó la importancia del tema y la gran diversidad de información sobre el mismo, que era de sumamente trascendental desarrollar a lo largo de la

investigación, por lo cual ante la disponibilidad de tiempo y espacio para este proyecto de grado, se hacía necesario delimitar el tema.

De acuerdo a eso, en esta investigación se describe como el tejido ha sido usado en el municipio de Sonsón especialmente dentro del Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón, y por tanto dentro de la Organización de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón. Planteando como objetivos específicos: Analizar las iniciativas de construcción de memoria histórica llevadas a través del tejido y por tanto, de los objetos realizados en el municipio de Sonsón; analizar los talleres de tejido llevados a cabo en la comunidad de Sonsón; identificar la relación de los objetos hechos a través de las prácticas artísticas y la persona que los crea; analizar el impacto de los ejercicios de memoria histórica en las víctimas de Sonsón que participaron en ellos; determinar el uso político y de resistencia del tejido. De esta manera, la investigación llevada a cabo en este estudio de caso es de tipo cualitativa, pues no se buscó hacer un análisis estadístico, ni cuantitativo. Sino que se buscó analizar y explicar cuál ha sido el impacto de las prácticas artísticas, específicamente el tejido dentro del proceso de construcción de memoria en el municipio de Sonsón.

La memoria histórica tiene un amplio desarrollo conceptual, por lo cual se tomó de base las teorías expuestas por Maurice Halbwach y Paúl Ricoeur, Frente a las demás categorías de la investigación se tomaran teorías de autores como Sandra Arenas, Michael Pollak y Elsa Blairt, que permitirán comprender los conceptos de memorias subterráneas, artefactos culturales o de memoria. Términos que son de vital importancia para analizar como las prácticas artísticas específicamente el tejido cumplen un papel trascendental para las víctimas de Sonsón, evidenciando como se puede utilizar el tejido, como mecanismo para facilitar la recolección de información sobre todo en contextos donde hay barreras de comunicación como en los escenarios de violencia y conflicto. Enfatizando en el papel de las prácticas artísticas en la transformación de objetos y como catalizador de sujetos sociales. (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2012) Objetos que se consolidan como artefactos de memoria, pues en estas producciones del tejido, es posible evidenciar aquello que las víctimas quieren, recordar, resaltar o mostrar sobre los sucesos de conflicto armado de los cuales fueron afectados y por tanto, es en la elaboración de dichos objetos donde se desarrolla la construcción de memoria histórica de cada una de estas poblaciones. Así, cada

objeto reconstruye una historia, un evento, vinculado a una secuencia, a través del tiempo y en torno a un tema (Pranas Chile). Que evidencia como las prácticas artísticas cumplen un papel performativo, pues los distintos lugares y hechos pueden ser abordados poéticamente para reconstruirse artísticamente y despertar no solo la sensibilidad sino también la memoria histórica (Gómez, 2015).

Así la presente investigación busca mostrar un caso de memoria histórica, en el cual las propias víctimas llevaron la iniciativa de este proceso. Las cuales muestran otra versión de los hechos, renunciando así a construir una sola narrativa frente a los hechos ocurridos en Sonsón. Además, de visualizar las voces de las víctimas, dichos ejercicios permitieron entender a sus protagonistas, comprender sus particularidades e identificar sus coincidencias. Cabe recalcar que las iniciativas desarrolladas en este proyecto, no son las únicas llevadas a cabo en el municipio, pues existen otras organizaciones (aparte de la Organización de víctimas por la paz y la esperanza de Sonsón) que llevan también sus propios procesos con las víctimas. Así, en esta investigación se desarrolla más el tema de la memoria en relación con las prácticas artísticas, considerándolas no solo como expresiones artísticas, sino como elementos o herramientas que cumplen una función también simbólica, en donde el resultado de los mismos, sirven de facilitadores en la construcción de memoria histórica, haciendo un recorrido en el uso de ellos como forma de resistencia, de pedagogía, y en general como una forma para relacionarse con comunidades (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2012). Por ende, la investigación es relevante para la Ciencia Política, pues la memoria es un tema destacado, pues ésta se constituye como espacio de lucha política. En donde a través del tejido pone en práctica una acción colectiva que conducen a la lucha de la memoria que favorecen la disputa contra silencios y olvidos sufridos por grupos minoritarios (Jelin, 2002, pág. 60). De ahí, deviene la importancia de desarrollar temas que al comienzo de la investigación no serían tocados con profundidad como la política dentro del proceso de construcción de memoria de Sonsón.

El presente trabajo se ordena en tres capítulos, cada uno de ellos dividido en tres subcapítulos. En el primer capítulo se desarrolla la relación entre identidad, subjetividad y memoria histórica o colectiva y como la memoria individual se puede consolidar en memoria histórica, para luego ejemplificar estos conceptos en el caso de Sonsón, tras la consolidación de la Asociación de víctimas por la paz y la esperanza de Sonsón y el costurero de tejedoras

por la memoria de Sonsón. En el segundo capítulo, se evidencia la importancia de las prácticas artísticas: el tejido en los procesos de construcción de memoria histórica y como se llevan a cabo los artefactos culturales o de memoria por las víctimas de Sonsón. Finalmente, el tercer capítulo desarrolla como el tejido se constituye en una herramienta política y de resistencia usada para dar a conocer las memorias subterráneas. Cada uno de estos capítulos está organizado de forma que el lector evidencie como estos procesos que inician desde lo singular (memoria individual) se van transformando en ejercicios macros, que vinculan ejercicios colectivos.

1. LOS COMPONENTES DE LA MEMORIA HISTORICA EN SONSON

1.1 La relación entre identidad, subjetividad y memoria

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.” (Borges, 1969)

Bastante se ha escrito sobre identidad, subjetividad y memoria histórica, sin embargo múltiples discusiones han girado en torno a estos términos, haciendo necesario precisar la discusión con el fin de entender cuestiones relevantes dentro del proceso de construcción de memoria histórica del municipio de Sonsón. La memoria histórica entendiéndola esta como aquella que resulta de los registros sistemáticos, de historias colectivas e individuales, que pueden permitir reconstruir el pasado y posibilitar el futuro (Martínez, 2009). Configura una relación con la identidad pues para autores como Colmeiro, la construcción de la memoria histórica, permite la afirmación de una identidad grupal o individual (2005). Dado que ésta se establece en cierta medida por esa reconstrucción del pasado, que está mediatizado por la subjetividad individual (Colmeiro, 2005, pág. 118). Es así, que es posible establecer que a partir de los modos en que las personas recuerdan y olvidan, se pueden rastrear tanto las huellas y señales de su identidad, como las formas en que los individuos se construyen como sujetos y miembros de las colectividades (Riaño, 1999).

De esta manera, es posible establecer que la identidad es un constructo social y cultural. La cual puede referirse a varios aspectos como: la sensación de un ‘yo’ permanente que perdura a través del tiempo a pesar de los cambios; la adscripción a una categoría o al sentimiento de pertenencia a uno u otro grupo. De ahí que el individuo no pueda verse como algo (una entidad), sin considerarse a sí mismo como un ejemplar de una forma de ser (Rosa et al. 2008, pág. 170). Para lo cual es necesario que el individuo genere una conciencia sobre sí mismo, situación que es imposible sin el establecimiento de recuerdos sobre su propio ser, pues esto resulta importante en la medida en que es el pasado el que es susceptible de hacer presente ahora (Rosa et al. 2008, pág. 170). Es decir, la identidad es imposible sin la memoria,

pero también sin alguna forma de conciencia (Rosa et al. 2008, pág. 170). Por ende, el significado esencial de cualquier identidad individual o grupal, (sentido de igualdad a través del tiempo y del espacio) es mantenido por el recuerdo; y lo que es recordado está definido por la identidad que es asumida. Así “los recuerdos son los ladrillos de la identidad personal y colectiva”, tanto el “yo” como el “nosotros” tienen una dimensión histórica.”(Acosta et al. 2007, pág. 57).

Así pues, esos recuerdos que se establecen por un pasado, es decir una historia que es construida socialmente, la cual le permite identificarse y diferenciarse de otros sujetos. Permite establecer que el sujeto colectivo es el resultado de un proceso histórico, en el que una serie de relaciones (materiales y simbólicas) son dispuestas en función de una identificación mediada por una serie de características que comprenden: sistemas de valores, prácticas (políticas y productivas), creencias, tradiciones, territorios, que confluyen para la consolidación de la identidad (CNMH, 2015, pág. 20). Características que permiten identificar dos temas relevantes de la identidad: su carácter subjetivo y su continua construcción. Por un lado, las relaciones (materiales y simbólicas) terminan por definir, entre otras cosas, las bases, los vínculos y las redes que sostienen y mantienen unidas a comunidades, grupos u organizaciones. Y por el otro, estas características, se dan gracias al tiempo y los diversos factores que confluyen con su devenir, los cuales permiten la consolidación de un entorno social o cultural (CNMH, 2015, pág. 21).

Teniendo en cuenta, este proceso histórico, se entiende que las identidades de los sujetos y las peculiaridades de los pueblos no se deben a la persistencia de una voluntad de ser algo, pues la identidad no es el resultado de una acción propia de los individuos. Sino el resultado de la historia, es decir, de un proceso desarrollado bajo condiciones que se comportan azarosamente frente a las propias pretensiones (Innerarity, 2006, pág. 4). De esta manera, lo que una persona o grupo “es” no está determinado por su propia voluntad, sino que es el resultado de una construcción social. Así la construcción narrativa de la identidad, según la cual los colectivos y personas construyen relatos sobre sí en el curso de las actuaciones de sus prácticas sociales, se desarrolla a partir de los recursos semióticos que han ido adquiriendo en el curso de su historia de participación, con las limitaciones y las potencialidades que cada nuevo escenario propone (Acosta et al.2007, pág. 58).

Hay que tener en cuenta que “mientras la historia trata de las dimensiones objetivas de la realidad social, la memoria apunta a las dimensiones subjetivas de los acontecimientos, es decir: ¿Cómo se vivió lo ocurrido?, ¿Cómo impactó?, ¿Qué huella dejó?” preguntas que se dan desde un plano de percepción individual (PNUD, 2007, pág. 3). En este sentido, la memoria histórica apunta a vislumbrar las diferentes subjetividades que se encuentran en un mismo escenario, lo que significa que existirán múltiples relatos, incluso sobre un mismo hecho. (PNUD, 2007, pág. 4). Por ende, es posible deducir que la memoria histórica no es una sola, por el contrario, está inscrita dentro de relaciones de poder, tensiones y contradicciones, y mediada por una experiencia subjetiva culturalmente o históricamente compartida.

Pues quienes “recuerdan” no son los grupos sociales, sino los individuos, los cuales no lo hacen solos, sino en relación con otros, bajo una interacción que se establece a partir del reconocimiento sobre lo sucedido (Antequera, 2011, pág. 32). Así la pertenencia a un escenario cultural concreto, transforma los modos de construcción de la identidad de los individuos. Pues siguiendo los planteamientos de Halbwachs sobre memoria colectiva, esta implica necesariamente la imposibilidad de que los individuos recuerden sin apelar a los contextos en los que están inscritos, y que además lo hacen a partir de la estructura de los códigos culturales que comparten con otros (Antequera, 2011, pág. 32).

Lo anterior, se articula en la medida de que primero: el ejercicio y las capacidades de recordar y olvidar se desarrollan de manera singular, pues cada persona tiene «sus propios recuerdos». Los cuales no pueden ser transferidos a otros, pues es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente -la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999, pág. 16)-que se define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo (Jelin, 2001, pág. 3). Segundo, si bien los sujetos son elementos activos de sus propias historicidades, la historia cualquiera sea esta (familiar, étnica, nacional, etc.) atraviesa los núcleos más íntimos y subjetivos de todo los hombres y mujeres; de esta manera “el sujeto psíquico es el sujeto histórico y viceversa, y no sólo en una inmediatez familiar o microgrupal; cada sujeto habita y es habitado por la historia que construye y que lo construye en su singularidad social.” (Berezín, 1998, pág. 56). Es decir, tanto la construcción del yo como el nosotros tiene una dimensión histórica (Acosta et al. 2007, pág. 58).

Así, es posible afirmar que la identidad se sostiene en la capacidad de poder recordar y rememorar algo propio del pasado (Gillis, 1994) pues, el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. La relación es de mutua constitución en la subjetividad¹, ya que ni las memorias ni la identidad son «cosas» u objetos materiales que se encuentran o pierden. Pues las identidades y las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos. Como tal, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias» (Gillis, 1994, pág. 5) (Jelin, 2011, pág. 7). De esta manera, aquello que recordamos (la memoria) y que permite nuestra identificación (a una entidad), y por ende la afirmación de una identidad, esta mediado por ese entorno cultural al que se está inscrito y por la experiencia subjetiva que atraviesa a cada individuo.

Por otro lado, la subjetividad también cobra una importancia en la articulación en iniciativas de construcción de memoria histórica, pues es posible encontrar un sinnúmero de procesos que trabajan en memorias ancladas en el cuerpo. Estas iniciativas, que gravitan en torno a la “subjetividad” de quienes hacen parte de la comunidad, tratan de fortalecer a los sujetos y sus identidades, por medio de la creación de espacios de expresión para el dolor y de liberación del trauma causado por la violencia (CNHM, 2009, pág. 44). En donde, se busca utilizar esa experiencia subjetiva, es decir la experiencia de cada sujeto, para ponerla en juego, con las demás experiencias de los sujetos de la comunidad, para generar así “la construcción de lazos comunitarios en el reconocimiento del dolor del otro, de las fuerzas del otro, del calor de sus abrazos y las necesidades mutuas que nos ponen en relación” (CNMH, 2009, pág. 44). Y lograr así, dar al sujeto un horizonte de vida con dignidad, sin miedo, con confianza.

Estas experiencias articulan esa memoria que es vivida subjetivamente por cada individuo, pero que es culturalmente compartida y compartible. Pues la memoria, entonces, se produce en tanto que hay sujetos que comparten una cultura. Que como agentes sociales

¹ La subjetividad, se expresa como “la manera de sentir, de pensar, de actuar y de posicionarse de una persona frente a sus experiencias sociales y frente a la sociedad.” (CNRR, 2009, pág. 141). En donde esta subjetividad (es decir, la experiencia que constituye al sujeto) no es previa ni independiente de los discursos: los sujetos son el efecto del procesamiento discursivo de sus experiencias (Aquino, 2013, pág. 273). En ese mismo sentido, se plantea que en el relato sobre la experiencia subjetiva es posible encontrar alguna convergencia entre los aspectos político, cultural y subjetivo, entre las emociones y las cogniciones que impregnan y le dan sentido a la experiencia (Das citada por Aquino, 2013, pág. 272).

que intentan «materializar» estos sentidos del pasado por una lado realizan diversos productos culturales que son concebidos o que se convertidos en artefactos culturales, tales como: libros, museos, monumentos, películas o libros de historia o cualquier otra manifestación que visibilizar el pasado y darle un valor frente a otros. Y por otro lado, realizan actuaciones y expresiones que antes que re-presentar el pasado, lo incorporan de una manera per formativa (Van Alphen, 1997, citado por Jelin, 2011, pág. 17).

1.2 El proceso: entre identidades y subjetividades en Sonsón.

Sonsón es un municipio ubicado en el nororiente de Antioquia, el cual conforma junto con los municipios de Argelia, Nariño y Abejorral, la denominada subregión Paramo del Departamento de Antioquia. Sonsón es el más grande de los tres municipios, y dado a su ubicación² se le ha dado importancia estratégico histórica, social, política, y económica (Gonzáles et al. 2012, pág. 168). Dicho territorio al igual que gran parte de los municipios de esta región sufrieron las consecuencias del conflicto armado, en razón del accionar de grupos armados tanto legales como ilegales, los cuales especialmente desde los años 1980 incursionaron en el municipio con el fin de obtener el control territorial sobre el mismo. Para lo cual, usaron diversas iniciativas “como el uso de la fuerza y el enfrentamiento con las fuerzas armadas nacionales” (Gonzáles et al. 2012, pág. 169), que tuvieron implicaciones directas sobre la población civil de Sonsón. Así, primero las Farc llegaron al municipio, luego como respuesta a esta presencia guerrillera, llegan las autodefensas a disputarse el control del municipio. Lo anterior, implicó durante los años 1998 y 2005 enfrentamientos entre las FARC, las autodefensas y el ejército nacional, sucesos que intensificaron en el municipio la violencia y los casos de violaciones a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario.

En el 2002, con el proceso de desmovilización de los grupos militares emprendido durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se suscitó una atención concreta desde innumerables sectores a nivel nacional e internacional, basada en el acumulado de

² Limita al norte con los municipios de El Carmén de Viboral, Cocorná, Puerto Triunfo y San Francisco, al occidente con el municipio de Abejorral y con el departamento de Caldas, al oriente con el departamento de Boyacá y al sur con los municipios de Argelia y Nariño y con el departamento de Caldas. Además Sonsón es un municipio con una enorme riqueza natural, pues tiene una extensa zona de páramo, y un biodiverso bosque pluvial. (Página oficial de la Alcaldía Municipio de Sonsón).

tratamiento de periodos represivos y de exterminio donde la memoria como “deber” ocupaba ya un lugar insalvable (Antequera, 2011, pág. 23).. Lo que implicó un proceso de intervención en el curso de las propuestas iniciales de impunidad hacia un marco jurídico de justicia transicional sin transición (Antequera, 2011, pág. 23). Proceso que empieza a verse en diversas partes del país, y que en Sonsón conduce a la formación de diversas organizaciones que propendían por la reparación de las víctimas.

Tras ello, se dio inicio en el municipio a un proceso de identificación de las víctimas, con el fin de impulsar el proceso de reparación administrativa adelantado por el gobierno nacional. En donde alrededor de 1500 víctimas fueron identificadas para el 2012, de las cuales 250 hacían parte de la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón³ (González et al. 2012, pág. 173). En el 2010, se empezó a reglamentar el acceso al conjunto de medidas de reparación contemplado por el programa de reparación individual por vía administrativa (implementado por la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación), con lo cual para poder acceder al programa, se necesitaba diligenciar un formulario, el cual debía ser entregado a los organismos encargados en el municipio (González et al. 2012, pág. 173). Dicho proceso generó una serie de dinámicas interesantes dentro de las organizaciones de víctimas del municipio, especialmente en la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón, pues evidenció: el fortalecimiento como organización (tema relevante en el tercer capítulo de este escrito), la necesidad de estar más preparados ante los procesos de reparación como organización (pues se evidenció el desconocimiento de los asociados frente a sus derechos, mecanismos y trámites de reclamación), el surgimiento de otros grupos o movimientos sociales y finalmente, la discusión sobre la identidad de víctima tanto de manera individual como colectiva (González et al. 2012, pág. 173).

Dicha discusión, surge entonces en gran medida en razón de la necesidad de categorizar a las víctimas, para poder así establecer por ejemplo quienes debían recibir reparación por parte del Estado, y entrar por ende al programa de reparación de Víctimas. Lo anterior, condujo en primera medida al surgimiento de una serie de incógnitas, tales como: ¿Quiénes eran víctimas? ¿Que era ser víctimas? y ¿Por qué? En segunda medida, a se

³ Bajo este contexto de conflicto armado surge en el 2007 la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón. Iniciativa que surge por parte de las víctimas ante la necesidad de agruparse para fortalecerse como grupo, y propender por la reivindicación de sus derechos sociales y políticos (Gonzales et al., 2012, pág. 166).

empezaron a formar diversos grupos que de cierta manera hacían una división o separación de las víctimas, pues se agrupaban en torno a los sucesos que le habían sucedido, por ejemplo organizaciones de víctimas de desplazamiento forzado. Por su parte, dentro de la Asociación de víctimas por la Paz y la Esperanza, estos sucesos implicaron también replantearse su identidad como grupo pues “puso en relieve la discusión sobre las prácticas organizativas y los discursos que se debían fortalecer” (Gonzáles et al. 2012, pág. 172). Así, se consolida el proceso organizacional de la Asociación de víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón, como un “colectivo de mujeres, hombres, jóvenes y niños(as) que se define bajo lineamientos que intentan afrontar la realidad de ser víctimas, pero, y a la vez, constructores de su propio futuro” (Gonzáles et al. 2012, pág. 173).

Con el fin de consolidar estos lineamientos, la organización llevó a cabo un proyecto de extensión junto a la Universidad de Antioquia y el Departamento de Antioquia, denominado *Memorias, luchas políticas y ciudadanías de la asociación de víctimas por la paz y la esperanza de Sonsón*, el cual constaba de diversas actividades propuestas en talleres que giraban en torno a la memoria histórica, reparación, no repetición y reconciliación (Gonzáles et al. 2012, pág. 167). En donde el tejido empieza a ser usado como una de las metodologías articuladoras de este proceso, con lo cual tras ocho talleres y los procesos que dentro de éste se llevaron, se formó el costurero. El cual por hacer uso del tejido como práctica artística, situada en lo sensible, puede traducirse en una experiencia de construcción de subjetividad localizable en diversos órdenes de las prácticas sociales (Escudero, 2009). Pues estas mujeres que sí bien compartían un suceso en común, un contexto cultural, encontraron en el tejido una forma en la cual expresar de cierta manera sus sucesos, pues la experiencia que debió afrontar cada una de ellas que era diversa, en la medida de que cada situación incluso así fuera el mismo hecho violento: la desaparición, muerte, desplazamiento, entre otras, fue vivido por cada una de estas mujeres de manera diversa. Pues como establece Bacic⁴: “lo que tú vives, lo vives desde tu historia y desde tu propia capacidad de convivir

⁴ Hija de inmigrantes europeos, nació en Santiago de Chile. Profesora de filosofía e inglés, fue docente de la Universidad Austral de Chile desde diciembre de 1973 hasta enero de 1981, cuando la despidieron por razones políticas. Luego trabajó como investigadora en la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (oficina regional de Temuco) desde 1993 hasta su cierre, en 1996. Durante el mismo período, fue profesora del curso de Derechos Humanos en la Universidad Católica de Temuco. A partir de febrero de 1998, fue encargada de Programas y Desarrollo de la Internacional de Resistentes a la Guerra en Londres. Desde el 2004 reside en Irlanda del Norte y se dedica a la curaduría de exposiciones de arpilleras y quilts en el ámbito internacional. (Museo de Antioquia, 2016)

con lo que te ha ocurrido, entonces yo creo que el tejido es una muy buena fotografía porque no es de un momento sino que es de un proceso” (R. Bacic, entrevista personal, 28 de abril de 2016).

Así mismo el costurero se hizo uso del tejido, como estrategia de memoria que intenta recuperar la humanidad de las víctimas reconstruyéndolas en su integridad como sujetos que resisten y desafían la intención de destrucción que impulsa a los torturadores a mutilar, descuartizar y desaparecer los cuerpos, y borrar todas aquellas marcas de humanidad de la víctima (CNRR, 2008, págs. 190-191). Al igual que se consolida una estrategia que permite también trabajar las identidades individuales y colectivas de las personas que hacen parte de la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón, especialmente de aquellos que integran el Costurero, pues como establece Jelin las “memorias y esas interpretaciones son también elementos claves en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma” (2002, pág. 5).

1.3 “Cuando mis recuerdos, se vuelven nuestros.”

El punto de partida de la memoria colectiva para Maurice Halbwachs se desprende desde el concepto de memoria individual. Dado que para el autor, la memoria individual no se da de manera “personal”, pues los recuerdos no se generan solos, sino con la ayuda de los recuerdos del otro. En esta medida, muchos de los recuerdos individuales se encuentran irradiados de relatos colectivos o esferas públicas, lo que propende a generar una especie de recuerdos compartidos. Así la memoria individual, sus convicciones y sentimientos, están estructurados en marcos sociales y en relación con las memorias de otros y, por consiguiente, el acto individual del recordar, posiciona los eventos recordados en los marcos de la memoria colectiva (Halbwachs, 1968; Ricoeur, 1999). En palabras del autor:

“cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte” (Halbwachs, 1968, pág. 38).

Por ende, la memoria individual no es ajena al contexto en el cual la persona se encuentra, lo que hace que estén siempre enmarcadas socialmente. La cultura o el contexto cultural se convierte en un componente importante en la reconstrucción de nuestra experiencia, no sólo en cuanto a los “contenidos de la memoria” sino también al funcionamiento de la memoria. Es así, que sí bien cada individuo “guarda o atesora” un recuerdo, sólo aquel que tiene o cobra una significación especial merece ser conmemorado, y esto es determinado culturalmente, al igual que la forma en la cual se hace esa tal conmemoración. De esta manera, aquellas personas que pertenecen a un grupo o cultura, además de compartir un pasado común el cual pueden recordar, también el propio modo de recordar y de reconstruir el pasado es marcado por ese entorno (Acosta et al. 2007, pág. 56). De ahí que, incluso las estrategias por medio de las cuales recordamos, provienen de un ejercicio cultural, pues las personas han aprendido por ejemplo de personas importantes para su sociedad, qué, cómo, cuándo y para qué se recuerda. Así, en los procesos de construcción de memoria, se interactúa y dialoga con otras personas, y se participa en actividades colectivas. Lo anterior, evidencia que algo tan íntimo como la memoria tiene un componente social, político y cultural (Acosta et al. 2007, pág. 56).

De esta manera, se entiende que si bien el individuo porta sus memorias, las cuales produce y comparte, no se debe desconocer que la memoria está arraigada y situada allí donde compartimos espacios, lazos de pertenencia, solidaridades y sociabilidades (Da Silva Catela, 2010, pág. 2). Por ende, cuando se confrontan las identidades individuales en una historia compartida, se construye la identidad colectiva y se rearma así la propia, la cual que se proyecta hacia lo que empata y coincide con lo del otro; es decir, hacia aquello común que uno y otro tienen. De esta manera, puede concebirse como una construcción colectiva y de sentido compartido, que deviene de un ejercicio individual. En esta medida comprenderse como una construcción simbólica, derivada del reconocimiento y del autorreconocimiento, como la formación del nosotros, es constituida a su vez históricamente en una interacción del grupo social hacia dentro y hacia fuera (López, 2010, pág. 28). De ahí que el modo de vida, las prácticas sociales, productivas, políticas y culturales, al igual que unas formas particulares de ser, pensar y estar en el territorio, son parte de los atributos estructuradores de una vida en común.

Es a través de visitar el pasado que las personas pueden identificar nuevamente los elementos de distinta naturaleza que los hicieron o los hacen ser colectivo, apelando al pasado para establecer e identificar las transformaciones y los daños que en su construcción y trayectoria colectiva se derivaron como en el caso del municipio de Sonsón de la violencia sociopolítica. De tal manera que “viajar al pasado” y poner esos recuerdos en común, en un presente compartido con otros, permite reconocerse desde la experiencia y el relacionamiento comunitario (Centro nacional de memoria histórica, 2015, pág. 21). Por ende, se entiende que la memoria colectiva “recompone mágicamente el pasado, pues toma aquellos hechos que cobran una relevancia por constituirse semejanzas para el grupo y los ponen en un primer plano” (Halbwachs, 1968, pág. 218).

Es así como el Costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón⁵, (Ver anexo 1) se afianzó fundamentalmente tras su socialización como un espacio que permite la visibilización de los procesos individuales y colectivos de la Asociación (González et al. 2012, pág. 168). Pues en éste se permite revelar al igual que en el tejido, como se fueron hilando historias y cociendo ese tejido social fragmentado. Un espacio en el cual fue posible evidenciar que sí bien cada mujer que tejía una vida distinta, pues antes del conflicto armado se dedicaban a diversas labores entre: domésticas, prácticas campesinas, comerciantes, entre otras; su rol en la sociedad variaba entre madres, hijas, abuelas, esposas, viudas (González, 2015, pág. 12); tras el Costurero cada una de estas mujeres, encontró como esas diferencias que tenían entre sí y construían su memoria individual, podían contribuir también en la identificación de una memoria colectiva e histórica en común, tomando como base esos elementos que compartían, como consecuencia de ese escenario de violencia. De ahí que “cada una de estas mujeres teje una vida distinta, pero todas se encuentran unidas por las memorias del conflicto armado y del desplazamiento forzado que desde el año 1998 llevó al encuentro de cientos de campesinos en el casco.” (González, 2015, pág. 13).

Ahora bien, el proceso del Costurero se afianzo a través de la construcción por parte de las víctimas de varios tipos de artefactos de memoria, tales como: cojines bordados, tejidos

⁵ Iniciativa creada con el fin de fomentar espacios de participación y formación, intercambiar aprendizajes que resignifiquen la situación de ser víctimas sobrevivientes y contribuir a través del tejido a la reconstrucción de la memoria histórica (Centro de Memoria histórica, 2015).

en crochet, cuadros en pachtwork sin costura, entre otros. Lo cuales, permitieron observar las experiencias individuales y colectivas del conflicto armado en Sonsón (Ver anexo 2) como materialidades que validan la memoria, no sólo desde la oralidad y el testimonio, sino también desde los oficios, los objetos y las imágenes, propiciando otras plataformas para entablar diálogos y socializar (González, 2015, pág., 20). Así entre hilos y agujas surgen los relatos tejidos a través de los cual las personas narran y cuentan las historias vividas. En el tejido como parte de una práctica ancestral, convertida en oficio, se funden la observación, el tacto y la manipulación de distintos materiales, se permite simbolizar la(s) experiencia(s), mientras se consolida un espacio que como el Costurero propicia la comprensión y reinterpretación de los eventos, las emociones, las ideas y por lo tanto, la expresión de las subjetividades mismas (Huss, Sarid y Cwikel, 2010, citados por Arias et al. 2016).

Por otro lado, algunas de estas actividades de tejido tuvieron el acompañamiento de una ruta metodológica que constaba de un componente de animación de lectura, lecturas en voz alta de cuentos relacionados con memoria histórica, reparación, reconciliación, el tejido y lo femenino, junto con imágenes y palabras evocadoras que permitían la alusión y libre asociación de recuerdos, agenciando la configuración de versiones y miradas que relacionaban lo individual y lo colectivo (González et al. 2012, pág. 175). Pues el costurero como espacio de memoria transita constantemente entre las historias subjetivas y colectivas. En ocasiones el tejido lleva a la introyección, el silencio y el recuerdo, otras veces lleva a la palabra, la solidaridad y la búsqueda de soluciones y alternativas (González, 2015, pág. 18). Cuando se teje, se recrea el mundo y se emprende así la búsqueda de lo intangible, de lo que no se puede descifrar con las palabras, “como nos lo han enseñado los indígenas koguis, el hilo es el fundamento de la creación y tejer es la analogía de la vida.” (Moyano, 2013).

2. TEJIENDO LOS PROCESOS DE MEMORIA HISTORICA

2.1 Las herramientas que proporciona el arte

Dentro de la historia del arte, es posible evidenciar la tendencia para abordar temas relacionados con el ser humano, la violencia y la muerte, así encontramos numerosos artistas que a lo largo del mundo han intentado a través de sus obras “dar testimonio y sentido a la muerte y la violencia.” (Riaño et al. 2003, pág. 7). Es así, como los temas difíciles de narrar para la construcción de la memoria colectiva e histórica, se empiezan a representar por medio de canciones, obras de teatro, poesía y literatura, entre otras prácticas artísticas. Consolidándose así una visible relación entre el arte y la memoria, en donde se construyen campos de interacción en los cuales se negocian y construyen representaciones sociales. (Riaño et al. 2003, pág. 7)

Así, ante la necesidad de vencer el olvido, y mantener la memoria colectiva, el arte se ha consolidado como una herramienta de narración, la cual difiere de otros tipos de narraciones lineales e irreversibles, pues el arte como forma de narrativa representa una forma abierta y plausible a cualquier tipo de lectura (Guasch, 2016, pág. 198). Pues éste permite una vasta forma de expresar que faculta tanto al creador como al interpretador una amplia libertad de pensar, sentir, comprender; es decir condiciona la posibilidad de que tanto el emisor como el receptor se incorporen dentro de un tipo de narración diferente, que está inmersa en una invariación de significados. En esta medida, el arte como forma de expresar actos de violencia (como las masacres, los castigos, las violaciones, el sufrimiento de los inocentes, la tragedia del campesino, el papel del narcotráfico, el miedo, la crueldad y lo macabro de la venganza) permite hacer uso de diversos discursos pictóricos, manuales, auditivos, entre otros. Que proporcionan “el espacio gramatical de lo visible y lo legible... [el lugar de] expulsión y excreción de sentido” (Restrepo, 2006, pág. 21) ; y por ende, dan cuenta de la ignorancia así como de la injusticia social, del abandono institucional y de la pérdida de la soberanía del Estado (Tiscornia, pág. 24). Al mismo tiempo, las imágenes son registro de la

subjetividad de estos actores de la guerra y de los datos del subconsciente que impregnan el manejo de sus códigos visuales.

De esta manera, el arte configura un mecanismo a través del cual las personas en este caso las víctimas del conflicto armado, pueden expresar simbólicamente aquellos sentidos colectivos frente al pasado, y desde este punto de vista terminan convirtiéndose en un escenario donde las víctimas encuentran posibilidades de elaboración colectiva de duelos y formas de resistencia al olvido y al silencio (Martínez, 2013, pág. 43). Tras lo cual expresar estos acontecimientos de memoria se vuelve vital en la medida en que se exterioriza, se visibiliza y se habla del pasado traumático, permitiéndose la construcción de otros sentidos que empiezan a proyectar posibilidades de futuro (Martínez, 2013, pág. 54). Lo anterior, se desarrolla desde la psicología social, la cual sugiere que para permitir la curación simbólica es necesario trabajar el trauma social pues al romperse los vínculos comunitarios, se necesita hacer uso de terapias que permitan recomponer el *ethos* grupal.

De esta manera, ante la necesidad de recomponer el trauma suponiendo que esta “ocurre cuando los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados en ese momento en relación con esa experiencia” (Ortega citado por Rubiano, 2014, pág. 36) y para restablecer la ruptura de ese orden simbólico, se hace necesario buscar prácticas que permitan recomponer ese orden simbólico fragmentado. El arte juega un papel primordial en este proceso, pues es un campo de producción que permite concebir un mapa social que recoge y elabora los síntomas de una sociedad conmocionada (Rubiano, 2014, pág. 56). De esta manera, las prácticas de carácter creativo como la danza, el teatro, la literatura, las artes plásticas, vienen jugando un papel central para las víctimas del conflicto armado. Pues buscan construir un relato, una memoria o proceso de simbolización de la muerte, cuyo efecto vinculante llega a ser, en muchos casos, terapéutico: pues ayuda a procesar el duelo o el trauma (Rubiano, 2014, págs. 6-7).

Ahora bien, el tejido como práctica artística, mantiene todo este amplio espectro de posibilidades para llevar a cabo procesos de memoria histórica, pues éste no solo implica un elemento estético sino que también se convierte en un vehículo:

“de movilización colectiva, simbólicamente eficaz, fácilmente transmisible y reproducible, haber posibilitado un escenario práctico y discursivo de identificación que permitía cierta

politización de las memorias sobre la violencia, que permitían transgredir la alusión al sufrimiento, a la victimización y promovía la experiencia de la víctima y el sobreviviente como actores políticos.” (Martínez, 2013, pág. 55).

Es decir, este se convierte en una herramienta en donde las víctimas empiezan un proceso de apropiación de sus vidas, un proceso interior que las ayuda a sentirse nuevamente sujetos activos y no solo víctimas (Ver entrevista Bacic, 2016). En este proceso, el tejido deviene exactamente como un texto escrito que da cuenta de las historias de vida del autor. Como señala Martina Tuts (2007) la etimología de la palabra *texto* (trama-tejido) y de la palabra *textil* (textiles-textere), dan cuenta de la manera como tanto la acción de tejer como de escribir parten del mismo punto, a saber, “mirar hacia el mundo interior y comunicarse con lo ajeno” (Tuts, en Ansó Doz, 2007, pág. 13). De esta forma, quien teje está esencialmente narrando por medio de sus hilos una serie de vivencias personales que dejan en evidencia la diferencia existente entre cada uno de los sujetos y las relaciones sociales a las que se enfrentan. Tal y como expresa Luz Dary Osorio en el proceso de tejer “iba bordando lo que yo iba diciendo, entonces como que yo me iba descargando, entonces mucha cosa que yo cargaba las manos me las iban dando, mis manos eran mi voz.” (Ver entrevista a Osorio, 2016). Lo que evidencia que cada persona que se enfrenta a la realización de un tejido, parte de sus experiencias, y va conectándose con su entorno para poder determinar qué es lo que finalmente quiere plasmar en su obra. En este sentido, cada cual potencializa su creatividad al tiempo que va tomando conciencia del tejido como una herramienta de expresión y de análisis del entorno, dado que “permite a las personas expresar experiencias que son difíciles o imposibles de comunicar en palabras. También les permite cruzar las barreras del idioma y la cultura comunicándose con personas de otras culturas y lenguas” (Bacic, pág. 5).

Por otra parte, en el tejido a su vez se evidencia un elemento de suma importancia: el tiempo. Durante el cual, las personas se dedican a coser -en la mayoría de los casos, es casi imposible imaginar el tiempo dedicado a un objeto resultado del tejido- a conversar, a madurar procesos, a conocer a otras personas que están en un proceso similar, lapso para fortalecer, recomponer o crear lazos en comunidad, para que las cosas fluyan, y sobre todo es un tiempo terapéutico: para procesar el duelo y el trauma (Ver entrevista Bacic, 2016). En el cual las víctimas poco a poco van hablando de los que les pasó, y se van sanando. Tiempo

en el cual muchas mujeres como las de Costurero de Sonsón fueron expresando, procesando su dolor, y relatando poco a poco lo que les había sucedido.

Además, es en la medida de este tiempo en que se abre la posibilidad de que este dolor privado, esta pérdida que en un primer instante se ve como propia, a través del arte se posibilite, que ese dolor se haga comunicable, que a través de estos procesos de larga duración se permita la elaboración, la puesta en público y la comunicación de esa historia privada para que así se dé a conocer. Pues a través del tejido la persona que lo va elaborando, puede a su vez ir trabajando en su testimonio, sin la necesidad de estar contando por medio de palabras lo que va pasando por su mente.

“empezábamos a trabajar y llorando y llorando, nos pusimos a mirar de que en la costura, en el tejido íbamos plasmando aquello que sentíamos que no éramos capaces de decirlo, entonces lo íbamos tejiendo ahí que era como más distinto. Ósea llorábamos, pero yo decía ella no sabe yo porque estoy llorando, sino que ya cuando íbamos bordando ya miraban como que le había pasado a uno.” (L. Osorio, entrevista personal, 29 de abril de 2016).

Lo anterior, implica que aquello que es tan difícil de manifestar por medio de palabras, para muchas de las mujeres del costurero por la memoria de Sonsón, se fue plasmando en el tejido de una manera más natural, en donde se va poniendo lo que se siente o se quiere transmitir. Lo anterior ocurre sin estar ante la presencia de un observador. Así, se evitan una serie de preguntas como ¿Qué le pasó? ¿Por qué? ¿Cuándo? y por ende, no existe la necesidad de responderlas, ni en su totalidad, ni de forma inmediata. En el tejido como se mencionó anteriormente se da una amplia libertad, la cual se sustenta en el tiempo de estos procesos, en los cuales la persona decide hacer puntadas o quitarlas, piensa, valora, quita lo que no me le gusta, deja por meses y decide retomar el proceso. (S, Bacic, entrevista personal, 28 de abril de 2016) Además de que, los ojos de las persona están en el tejido y no tiene que sostener la mirada de otra persona que le está preguntando, generando así un espacio de confianza para el relator.

Asimismo, hay que recalcar que históricamente el tejido ha sido usado por comunidades a lo largo del mundo, y en nuestro país el tejido es una práctica ancestral de comunidades indígenas y afrodescendientes, el cual en muchos casos se ha desarrollado como

un instrumento de identidad de los pueblos. Desde las culturas prehispánicas se desarrollaron técnicas de tejidos como parte de la manifestación cultural, relatando a través de símbolos su ideología ancestral, mística y religiosa. El tejido más allá del arte de tejer, es una práctica cultural, simbólica, e incluso de resistencia popular (Comparar, Goyes et al. 2011). A través de esta las comunidades pueden plasmar y transmitir grandes saberes y conocimientos que han sido guardados en la memoria de los pueblos (Comparar, Goyes et al. 2011), Es así que el tejido, como algo propio de las comunidades, y del contexto cultural, se siente como algo más próximo a las personas. En el caso de Sonsón, muchas mujeres habían aprendido el tejido en el colegio o en la familia. Muchas otras, ni siquiera sabían bordar o “ellas ni bordaban, pero de repente se vieron haciendo eso. Pero que ante la necesidad de contar su historia, de expresar su dolor, de juntarse con otras víctimas, entonces encontraron esa actividad.” (S. Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016).

Ahora bien, el tejido como una práctica artística supone una creación que se expone públicamente, y en esta medida, es una forma de hacer público el duelo, de mostrar, de hacer públicas esas pérdidas. Como una forma de procesar el dolor, mostrar públicamente esos sucesos vividos, permite expresar la inconformidad con los hechos, hacer pública esa pérdida y le muestra al otro que también hace parte de la pérdida.

“porque cuando una mamá dice: que mi hijo no merecía morir, era un hombre trabajador. Está queriendo decir esta pérdida no es solo mía, sino también para la sociedad. Mire el sujeto tan valioso que perdió esta sociedad, entonces ella hace público, de alguna manera está comunicando esto, mire lo que se perdió, que esta persona era valiosa. (S. Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016).”

Por otro lado, al hacer pública mi pérdida, la persona se expone a su vez a conocer otras historias, a conocer otros procesos similares que otras personas en una situación parecida están viviendo, y por ende, darse cuenta que eso que vivió le pasó a muchas otras personas. Que ella no fue la única que vivió esos sucesos lamentables como consecuencia del conflicto armado. Lo anterior, se evidencia en relato como estos, los cuales cuentan como la participación dentro del costurero le significó conocer otros relatos:

“ver que eso doloroso en el que yo estaba encerrada, no sólo yo era la único que lo sentía, sino que la vecina que yo ni sabía que era mi vecina, cuando nos reunimos en el costurero “ay es que yo vivo al lado de su casa y uno como está encerrado en un dolor ahí no se daba cuenta de eso, ósea que me ha servido para conocer otras personas que tenían ese dolor, ese mismo dolor que yo sentía y que yo me estaba muriendo y yo sentía que de ahí no se sigue nada y que varias teníamos eso mismo y que esto me sirvió para salir adelante y ayudar a otras personas como diría San Orlando de que se integren” (L. Osorio, entrevista personal, 29 de abril de 2016)

Así, es posible que a través del arte y específicamente el tejido, se pueda generar empatía, es decir que aquello que no se vivió personalmente, sino por un tercero genere en mí un sentimiento de afinidad, de comprensión, aunque sí bien no vivo exactamente ese dolor al igual que la víctima. Pues:

“esa sensación que tenemos al ver que si bien eso no nos pasó a nosotros, nos conmueve y podemos de alguna forma ponernos en el lugar del otro y entender el sufrimiento y conovernos y entender que la vulnerabilidad no se refiere solo a la persona que vive eso, sino que tiene que ver también conmigo, que yo como parte de esta sociedad soy tan vulnerable como ella, y que tal vez es lo único que tenemos en común, esa vulnerabilidad.” (S. Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016).

Incluso en muchos casos, ese proceso de elaboración de memoria histórica a través del arte no solo permite contar una historia propia, si no que cuenta lo vivido por la comunidad, o lo que considera emblemático, porque en muchos casos se sienten representados por ellos, o un caso en particular representa también lo vivido por esa persona. Los casos de esta índole son numerosos. Por ejemplo el caso del calvario ubicado en el Barrio la Libertad, en donde el calvario hecho por una de las madres por la muerte de su hijo, es acompañado por muchas otras madres a quienes les asesinaron sus hijos, pero que no ven la necesidad de hacer un calvario por cada muerto, pues ven en ese calvario la representación de cada uno de los muertos. (S. Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016) Es también el caso del Costurero de la memoria de Sonsón, en donde también se da espacio a las necesidades grupales, pues en cada sesión “se plasman diferentes asuntos relacionados con las necesidades y los intereses del grupo.” (González, 2015, pág. 15).

De esta manera, el arte de tejer se consolida como una herramienta liberadora para el sujeto y como una acción que abre posibilidades de diálogo al interior de las comunidades permitiendo generar espacios de construcción de memoria y de lazos para la consolidación de proyectos al interior de grupos, comunidades o pueblos. El afianzamiento de espacios comunitarios resulta sin duda un imperativo, dado que como se pudo constatar a lo largo de la investigación solo la fortaleza como grupo permite la construcción de proyectos dentro y fuera. En el caso del costurero por la memoria de Sonsón, estas mujeres que desde el 2009 se empezaron a reunir, como consecuencia de una iniciativa de La Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón en vinculación con la Universidad de Antioquia (González, 2009, pág. 14). En un inicio se reunían una vez al mes, con la participación de Isabel González⁶. Después de siete años, este espacio de tejido se lleva a cabo cada lunes, y lo que comenzó en una reunión en las casas de las integrantes del costurero, hoy cuenta con espacio en el salón de la cultura de Sonsón.

Esto no resulta un tarea fácil, así como tejer no es sin duda un ejercicio sencillo, dado también implica paciencia, concentración, respeto, creatividad y manejo de los recursos (hilos, agujas, lana, tijeras, entre otras) Sin embargo, la construcción de una imagen, un objeto bajo las mismas manos, representa gran satisfacción y se consolida como algo personal (es la relación persona, aguja e hilo) y al mismo tiempo, es un trabajo que puede hacerse con otros en medio de un proceso no estructurado, imprescindible para la formación de cada cual y de todos.

2. 2 Artefactos culturales o artefactos de memoria

Toda práctica artística supone una manifestación: como una danza o baile, una canción, una pintura, un dibujo, un tejido, entre muchos otros. De esta manera, cuando se está ante un

⁶ “Tejedora, antropóloga, Especialista en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario. Investigadora asociada al grupo Cultura violencia y territorio adscrito al Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. Sus temas de investigación y de extensión universitaria se han desarrollado de la mano de comunidades afectadas por el conflicto armado en Antioquia, con énfasis en la recuperación y reconstrucción de memoria histórica con un enfoque psicosocial que han tenido como eje el tejido. Desde el año 2009 acompaña el fortalecimiento organizativo de la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón a través del Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón, con quienes ha desarrollado exposiciones como Nunca más: voces y materialidades de la memoria, 2010 y Memorias Cotidianas de Tejidos y Píxeles, 2011.” (Universidad de Antioquia, 2016)

proceso de memoria colectiva a través del arte, estas se consolidan en objetos, los cuales cobran una relevancia pues es en estos en los cuales se manifiesta esa huella material, ese testimonio de violencia que se quiere mostrar. A lo largo del texto, estas manifestaciones serán denominadas como *artefactos culturales o de memoria*. Este nombre alude etimológicamente a la palabra alude “arte”, como “algo hecho”, un “objeto producido por el hombre”, una creación humana (Mendoza, 2014, pág. 1) El artefacto, constituye como el objeto, algo a través de lo cual se busca dar testimonio, es decir se consolida en la forma de hablar del artista.

Sin embargo, no todo objeto puede considerarse como un artefacto, pues para que se consolide como tal se debe tener en cuenta que el objeto es algo que tiene estabilidad y fijeza en el tiempo, espacio o lenguaje, en él se depositan experiencias significativas. Hacer memoria colectiva es el proceso de localizar los recuerdos en esos objetos socialmente significativos (Fernández, 1994, pág. 103). Así mismo, un artefacto difiere de muchos otros objetos, en su significado, el cual cobra relevancia pues no es hecho con un fin útil, es decir para uso cotidiano o con un carácter mundano, tal y como lo expresa Arenas:

“el artefacto implica esa idea de construcción, de algo elaborado con un propósito. Con un propósito de comunicar algo, que represente algo, siempre hay un propósito. Entonces, el artefacto cultural en la medida de que no son objetos necesariamente usados para una práctica agrícola, o necesariamente para cocinar algo, eran objetos construidos con la intención de crear un diálogo, una comunicación con otros que están fuera de eso (Escenarios de conflictos), de ese individuo.” (S. Arena, entrevista personal, 28 de abril de 2016)

Un claro ejemplo de esto es el caso de las arpilleras chilenas⁷, las cuales usaban la tela arpillera (lo que en Colombia se conoce como “costal de fique”) Sobre ella, iban contando los sucesos de violencia que habían vivido. Muchas de ellas usaban retazos de las

⁷ la arpillera nace en los bordados de lana de Violeta Parra durante los años sesenta. Bordados donde la folklorista, pintora y arpillera dibuja escenas de la vida diaria de su pueblo. La tradición iniciada por Violeta se continua en las bordadoras de Isla Negra, Las bordadoras de Isla Negra despliegan, a través del trabajo desprovisto de aprendizaje académico, una < de escenas rurales. La ruptura con esta tradición se produce en el trabajo de las arpilleras de los barrios pobres de las afueras de Santiago; la alegre arpillera de Isla Negra contrasta con la nítida temática política y social de las arpilleras post-golpe. Aparte de la función meramente económica de la arpillera, cobra una dimensión étnica en la historia actual de Chile. (Agosin, 1985, pág. 525)

mismas prendas que vestían o prendas que habían quedado de sus desaparecidos o muertos. El fin de este ejercicio era dar testimonio, con lo que tenían al alcance. (Bacic, *Conversatorio: Diálogos y culturas*, 2016) Así, las arpilleras sirvieron también como forma de terapia para externalizar y liberar las experiencias vividas, convivir con las emociones, con las historias de familiares desaparecidos, de dolor, de tristeza, permitiéndoles reencontrarse y tejer su pasado y a la vez, volcar ideales, favoreciendo la confianza y autoestima, y empezar a coser sus nuevas vidas. (Ver anexo 3)

Es por esto que estos objetos cobran un significado único y especial, pues en el reside la re-significación de la historia que evocan (Riaño, 2005, pág. 96). Estos conectan la pérdida material, es decir se manifiestan como una especie de puente entre el pasado y el presente, entre la muerte y la vida, entre el odio y el perdón. En fin, existen un sin número de posibilidades que su creador y su observador pueden establecer. Los artefactos tienen la capacidad de contar algo y actúan como marcas simbólicas y espaciales de la memoria (Arenas, 2012, pág. 178). Este objeto se convierte en el testimonio, el cual es indispensable no solo en la re-construcción de los hechos, sino también en la construcción de memoria colectiva y reparación simbólica de las comunidades afectadas. De ahí que las prácticas creativas que buscan simbolizar los acontecimientos resulten tan significativas para las comunidades afectadas por el conflicto armado.

En el caso de Sonsón, fueron esencialmente cuatro los artefactos realizados en el costurero de la memoria. Estos objetos de los cuales hablaremos brevemente, fueron usados con el fin de que las víctimas pudieran dar a conocer y expresar sus historias, al igual que acompañar y facilitar el proceso de reparación. En cada uno de estos artefactos culturales o de memoria “hay un testimonio que se hace imagen, que se materializa y se difunde, que expresa el carácter creativo y coyuntural de la memoria.” (González, 2015, pág. 20). Estos se constituyen como el vehículo de materialización de aquellas historias, experiencias y emociones que nos obligan a reconocer el valor de los distintos lenguajes a los que apelan las víctimas para narrar el conflicto armado para el caso en cuestión (Gonzales, 2015, pág. 21).

El primero de los artefactos, son los muñecos quitapesares, los cuales aluden a una tradición indígena de Guatemala, en donde los “quitapesares son una familia de cinco muñecos, uno para cada pesar. Los cuales son usados para espantar los miedos y alejar las

tristezas. Según la tradición se les debe contar dichos miedos y tristeza, y antes de dormir se les pone debajo de la almohada. Los “quitapesares” se llevarán consigo todo lo negativo muy lejos.” (Costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón) En el costurero de Sonsón, estos artefactos, fueron el instrumento para hablar de la reparación detrás de la pregunta o el ejercicio de saber qué querían reparar de sus vidas actuales. (Blairt, 2011, pág. 68)

Fotografía 1. Muñecos “Quitapesares” elaborados por el costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón.



Fuente: (Rangel, 2016)

Proceso que pude evidenciar de cierta manera, durante el primer encuentro latinoamericano de tejedoras por la paz y la memoria realizado en Medellín, durante los días 28, 29 y 30 de abril, y al cual puede asistir. Allí, en el ultimo día dedicado a compartir experiencias entre tejedoras⁸, encontré a Luz Dary⁹, la cual estaba enseñando a otras mujeres a realizar los “Quitapesares” y tras lo cual, me acerque a pedirle que me enseñara como era

⁸ Durante este espacio, llevado a cabo en la casa del encuentro del museo de Antioquia, en uno de sus salones, se organizaron varias mesas de trabajo en las cuales habían diversos materiales, y una o varias mujeres que enseñarían a realizar un objeto tejido. La idea es que entre colectivos de tejido compartieran experiencias, técnicas, entre otras cosas.

⁹ Luz Dary Osorio, es una de las mujeres que integran el costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón, la cual vive en Sonsón y es comerciante. Forma parte del costurero desde el 2009, y en la actualidad dicta clases de tejido en la casa de la cultura de Sonsón. Luz Dary es la representación de como muchas mujeres en nuestro país, a pesar de los sucesos difíciles que han debido afrontar, luchan por retomar sus vidas y ayudar a otras personas. Entre risas y lágrimas, me conto ciertos aspectos de su historia.

la elaboración de estos muñecos diminutos. La cual, comienza con un palito y un hilo, y se va cubriendo el trozo de madera con el hilo. Luego se introducen otros elementos para formar las manos y los pies. Este ejercicio, supone tanta dedicación y concentración que no me daba cuenta de lo que sucedía alrededor del salón. Yo estaba concentrada en mi mesa, mientras se establecía un diálogo con los otros participantes para pedir ayuda, para brindarla, para pedir prestadas las tijeras, un hilo o incluso una aguja. Al finalizar, mi muñeca quitapesar me di cuenta que cada color puesto en el muñeco, iba representando lo que cada una de nosotras sentíamos en ese momento. Incluso algunas cosas que no me gustaban. Como por ejemplo rehusarme a poner el color rosado, y optar por otras combinaciones con colores azules y verdes, elaborar diversos bordados o incluso decidir hacer una falda combinada un poco diferente de la propuesta por Luz Dary.

El segundo de estos artefactos culturales, son las muñecas de trapo, las cuales fueron construidas como rememoración de sus propias vidas o de los eventos traumáticos que las marcaron y las pusieron en la situación de víctimas (Blairt, 2011, pág 68). Cada muñeca de trapo debía ser elaborada como si fueran la representación de ellas mismas, de ahí que incluso muchas de las mujeres no les gustara la elaboración de éstas, pues en ellas se plasmaba el hecho de tener que representar su vida.

Fotografía 2. Muñecas de trapo elaboradas por el Costurero de Tejedoras por la memoria de Sonsón en el 2010.



Fuente: (Gonzales, 2010)

En tercer lugar, se encuentran las colchas de retazos, las cuales consisten en una especie de manta, en el cual se van sobreponiendo cortes y figuras, con el fin de construir un dibujo, los cuales iban unidos con otros pedazos o cortes de tela, hasta construir una tela de un tamaño mayor. Este artefacto de memoria se consolidó como:

“el fruto de un ejercicio de memoria sobre la reconciliación y que, como puede verse, no sólo recogió la expresión de las maneras cómo estas mujeres entendían la reconciliación (en cada uno de los dibujos que tejieron), sino también la expresión tangible de la apuesta de reconstrucción del “tejido social” en el municipio, cubriendo así a través de la experiencia y la metáfora del “tejer”, una reconstrucción de memorias de violencia altamente significativa.” (Blairt, 2011, pág. 68)

Fotografía 3. Obra Nunca más.



Fuente: (Rangel, 2016b)

Así esta obra construida bajo esta técnica, es una de las más representativas del Costurero, en la cual es posible evidenciar diversos cortes y telas que unidos permitió la recreación del escenario del conflicto armado que estas mujeres sufrieron. En ella se ven

como llegan los grupos armados y llevan a un hombre y como otra familia al parecer se encuentra saliendo de su casa, como si estuviese huyendo de estos grupos. De ahí que como estrategia metodológica, académica y política, el costurero se constituyó como un buen resultado que ha dejado una “semilla viva” en el municipio y en la vida de estas mujeres, víctimas de la violencia (Blairt, 2011, pág. 68).

2.3. Los significados detrás de los artefactos de la memoria

Cada artefacto configura una serie de procesos y características tanto generales como particulares. De esta manera, comenzaremos por analizar aquellos significados detrás de los artefactos culturales de forma general. El primero de ellos, es el silencio. Los artefactos culturales o artefactos de memoria, pueden estar atravesados de diversas formas por el silencio. Así una de estas formas, se evidencia en ese carácter silencioso que tienen el artefacto o un objeto en general. A simple vista, el objeto no “habla”. En muchas ocasiones pasamos al lado de ellos, sin que nos genere ninguna alusión a una memoria en particular. Pues “los artefactos son la expresión de las memorias subterráneas que no poseen una narrativa, pero que sin embargo encuentran en el silencio de los objetos una manera de expresar sus memorias, una forma de narrar sin palabras pero con un lenguaje que está presente en el objeto mismo.” (Lifschitz et al. 2012, pág. 110)

Los artefactos, a pesar de su carácter silencioso, cuentan una historia, ocupan un lugar en el espacio público y generan una reacción; de ahí su potencial político en la construcción de la memoria de lo que hemos vivido como sociedad. Durante años, muchos de estos artefactos permanecen en el silencio. Este es el caso de las mujeres de Sonsón, quienes tenían este proyecto desde el 2009. Sólo hasta hace poco comenzaron a ser conocidas en el país y en el exterior. Pues el artefacto está a la espera de un público atento a escucharlo a descifrar en su silencio los rastros del dolor, de la injusticia y por ende, de un espacio en donde puedan dar a conocer su memoria. De esta manera, es importante resaltar la importancia del público. El artefacto en algún momento espera un público. Si bien al comienzo ese no es su ideal, la necesidad se va adquiriendo. Tras la discusión de qué nos pasó, porque nos pasó, y como superarlo o como evidenciar la dificultad de la superación de esos acontecimientos, la necesidad se vuelve más fuerte. (S. Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016)

Es así, que el costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón, ha tenido la oportunidad de mostrar sus trabajos en exposiciones como: “Nunca más: voces y materialidades de la memoria”. Presentada en la casa campesina casa de Sonsón, del 4 al 30 de septiembre; “Exposición nunca más: voces y materialidades de la memoria. Seccional oriente de la Universidad de Antioquia”; exposición colectiva “Urdimbre, corazón y memoria” programa de víctimas de la ciudad de Medellín, IV semana de la memoria “tejiendo memorias para no repetir” entre el 8 y 26 de noviembre de 2011 y Museo Oropéndola, arte y conflicto. Todo lo anterior evidencia como poco a poco estas manifestaciones de memoria se han abierto paso en espacios y públicos que quieren ver y conocer sus historias.

Por otro lado, el artefacto muchas veces es el medio por el cual las víctimas hacen público un sufrimiento que ha estado escondido durante años por temor a ser estigmatizado. De esta manera, protege a los sobrevivientes de la culpa y la angustia ante aquello que no puede ser transmitido (Pollak, 1990, pág. 203) o no son capaces de transmitir. El artefacto se consolida como un medio más cómodo para la víctima de dar a conocer su memoria, sin exponerse directamente al público. Dado que “en el artefacto se gestiona el silencio, a la espera del momento propicio para que esa historia encuentre un público dispuesto a escucharla” (Lifschitz et al. 2012, pág. 113). Y como es el caso de las exposiciones mencionadas con anterioridad, estos artefactos son expuestos a diversos públicos, que se enfrentan a la memoria que ellos exponen, más no a la persona que los realizó, cuentan sucesos de violencias que estas personas han afrontado pero sin exponerlas ante el público, es decir, el artefacto enfrenta al público.

Ahora bien, cada artefacto cultural supone ciertos rasgos, que al ser elaborados a través del tejido, se manifiesta incluso en ciertos elementos como: los colores, formas y técnicas que estos tienen. Tal y como lo afirma Roberta Bacic, en el tejido se expresan historias muy transgresoras. Donde las personas expresan su “realidad” o juegan con los materiales que tienen. Por ejemplo, señala Bacic al mostrar una de las obras de las arpilleras donde hay una cordillera de los Andes tejida con colores vivos (naranjas, amarillos, entre otros), la cual expresa que su creadora “quiere mostrar es una cordillera, y está diciendo yo hago con lo que tengo, no tengo que copiar la realidad, es la realidad que yo vivo y cómo la interpreto y como la cordillera me gusta con colores yo la voy a hacer con colores. Yo no

estoy copiando, no estoy haciendo una foto con los colores idénticos.” (R. Bacic, entrevista personal, 28 de abril 2016) Elementos que como en este caso toman una vital relevancia en estos procesos, dado que les permite a las personas apropiarse de estos (colores, formas, técnicas) y usarlos también como una forma de expresión. Es decir, permiten incorporar performativamente sus pensamientos o mensajes, sin necesidad de usar un lenguaje hablado o escrito. Así posibilita a estas mujeres romper lo común, apropiarse de las leyes sociales y hacer de cierta manera lo que la persona desean con estos artefactos culturales, pues en estos ellas hacen “lo que quieren, como quieran, cuando quieren, y al ritmo que quieren.” (R. Bacic, entrevista personal, 28 de abril de 2016).

Es así, como es usual ver ciertos colores de forma más pronunciada en unas obras que en otras, o encontrar patrones repetitivos en algunas. En el caso de Luz Dary no usaba colores grises, pues para ella representaban aspectos negativos, pues le recordaban los días oscuros en los cuales ella no quería ni levantarse por miedo de que algo iba a pasar (Osorio, entrevista, 2016). De esta manera, ella optaba por usar colores vivos como el rojo y el amarillo entre otros, que son símbolo de alegría y de vida. Desde su punto de vista, estos colores no eran plasmados conscientemente. Fue con el paso de los años que evidenció ciertos patrones en sus obras, y poco a poco fue descubriendo el motivo de los mismos.

3. EI COSTURERO: UN ESPACIO POLÍTICO

“Las memorias nos ayudan a comprender el mundo en que vivimos; y “el hacer memoria” está, como cualquier otro tipo de trabajo físico o mental, incrustado en una clase compleja, relaciones de género y poder que determinan lo que es recordado (u olvidado), por quién, y para qué fin.” (Gillis, 2004, pág. 1)

Los procesos de construcción de memoria histórica, que implican la reconstrucción del pasado de una sociedad, se consolidan como escenarios políticos, evidenciando así la relación entre poder y memoria. (Blairt, 2011, pág. 20) Así, estos procesos implican memorias individuales y colectivas, las cuales se constituyen en mediadoras entre las trayectorias de las sociedades y la inserción de los individuos en ellas. Se trata de dinámicas en las cuales se pone en juego la singularidad de la experiencia y la constitución de subjetividades (Jiménez et al. 2009, pág. 16). Por ende, es posible evidenciar que las subjetividades influyen la construcción de la memoria, variando su función y significado según el grupo social (Brito et al. 2005).

Así la revisión de literatura sobre el tema implica dos posturas que si bien concuerdan, en que la memoria nos trae al presente los acontecimientos pasados de nuestra historia más reciente, se alejan en cuanto al uso que hacen de dicha memoria. Pues según el grupo social, se evidencia que cuando el pasado, pertenece a los grupos dominantes, o a los grupos de presión, estos aprovechando el uso de su poder, interpretan la historia y seleccionan los sucesos que más le beneficien para mantener una posición dominante, relegando así las voces de las víctimas y de los excluidos (Herrera et al. 2009; Todorov, 2000). Por otro lado, la memoria se ha convertido en una reivindicación esgrimida por comunidades e individuos para la comprensión del pasado, considerándola como una posibilidad de articular las experiencias y constituir redes y vínculos sociales en el presente (Jiménez et al, 2009, pág. 24). Lo anterior, sugiere de qué modo “el problema de la construcción de una memoria pública ampliamente compartida se encuentra desde hace años en el seno de profundos conflictos de carácter identitario” (Jiménez et al. 2009, pág. 27), los cuales abarcan desde niveles referentes a la esfera privada, los sentimientos y las emociones, hasta el cuestionamiento del orden jurídico, la responsabilidad institucional, o el sentido histórico (Jiménez et al. 2009, pág. 27).

Lo anterior, se evidencia en sociedades polarizadas que han atravesado un contexto de conflicto armado interno como la colombiana. El cual, se despliega no solo en los campos de batalla sino que también deja su impronta en todos los espacios de la vida social. Así, los actores armados de uno u otro lado buscan instaurar sus versiones del pasado como verdades absolutas y presentan sus intereses particulares como demandas patrióticas o revolucionario-populares. En este afán de control de la historia y de la memoria, los actores del conflicto manipulan las versiones sobre lo ocurrido para justificar sus acciones y estigmatizan las interpretaciones políticas y sociales que les son adversas (CNMH, 2009, pág. 25).

Ante lo cual, diversos grupos desarrollan lo que autores como Jiménez denomina luchas por la memoria, donde la memoria individual y la memoria colectiva viven un continuo conflicto político frente a la historia oficial, cuando ésta quiere ocultar crímenes de Estado y delitos de lesa humanidad. Esta lucha política trae como consecuencia la imposibilidad del olvido, la cual, a su vez, tiene un antecedente directo en la discusión desarrollada por los psicoanalistas y los fenomenólogos (Jiménez et al. 2009, pág. 16). El caso de Sonsón, es una muestra de la lucha por la memoria que han llevado a cabo las víctimas especialmente a través de la creación de la Asociación de Víctimas por la paz y la Esperanza de Sonsón, y espacios como el costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón.

Este espacio se desarrolló como una propuesta “desde abajo” para agenciar aprendizajes, que recrean los conocimientos y vivencias de las mujeres, a la vez que validan lenguajes y formas de expresión como los tejidos, consolidados en dispositivos para narrar la memoria (González, 2015, pág. 15). Por ende, la memoria hecha narración, en el caso de Sonsón a través del tejido, se convierte en un correlato de las relaciones existentes entre el poder y la verdad, ya que narrar es en sí mismo un acto político (Torres, 2013, pág. 155). Estas narraciones expuestas en las creaciones del costurero, a través de objetos e imágenes, son “documentos políticos” que, entrelazadas y puestas en lo público, aportan a la memoria histórica, a la reparación integral y la reintegración comunitaria desde un enfoque diferencial, resinificando la situación de ser víctimas sobrevivientes (González, 2015, pág. 15).

Así mismo, el tejido usado en el Costurero como práctica artística manual concuerda con lo establecido por el *craftivismo*¹⁰, movimiento que tomo relevancia desde el 2003, y

¹⁰ Belsy Greer acuñó el término «craftivism» en 2003, el cual se refiere a la «intersección entre la artesanía (craft) y el activismo» y comenta en la *Encyclopedia of Activism and Social Justice* que es una práctica de «creatividad comprometida, especialmente en causas políticas o sociales. (Pelta, 2012, pág. 1) Dicho

que establece que el trabajo manual, tiene un valor político y social. De esta manera, el craftivismo transita desde múltiples posiciones políticas como: pacifismo, defensa del medio ambiente, denuncia de las injusticias sociales en los países en vías de desarrollo, sociales (lucha contra el cáncer, la violencia de género, el analfabetismo) y económicas (crítica al consumismo, anticapitalismo), y que se desarrolla por tanto como “una forma de activismo que actúa empleando “lo hecho a mano” y que parte de la idea de que la capacidad de creación puede ser una poderosa herramienta de lucha.” (Pelta, 2012). Es así que, el tejido para el Costurero de tejedoras se convirtió en un escenario de lucha por la memoria, donde a través del tejido llevaron a cabo su acción política en el ámbito de lo público y la demanda por los derechos de las víctimas. Pues:

“El costurero como espacio de encuentro y acción política, reivindica el derecho a la memoria y en ese camino los derechos de la víctimas en general, sin dejar de lado la labor de remendar la vida, de rehacer el camino y reconstruir las cotidianidades fracturadas o si se quiere, para seguir en la metáfora del tejido, descosidas o desbaratadas por la guerra” (Gonzales, 2015, pág. 22).

Por otro lado, el costurero ha permitido fortalecer los lazos sociales y el tejido social fragmentado por el contexto de violencia que estas mujeres tuvieron que afrontar, propiciando el fortalecimiento como colectivo. Allí, se han propiciado nuevas relaciones entre amigas, entre mujeres, se han generado sentimientos de unidad y solidaridad pues genera compañerismo y capacidad de resistencia colectiva. Tras cada sesión del costurero, se plasman diferentes asuntos relacionados con las necesidades y los intereses del grupo, al tiempo que se aprenden y exploran nuevas técnicas que se perfilan como una alternativa económica debido a que la mayoría de las mujeres tejedoras viven en difíciles condiciones que han sido agudizadas por las dinámicas del conflicto. Tras el aprendizaje de diversas técnicas del tejido y la realización de diversos objetos, muchas de estas mujeres los han comercializado como forma de ingreso económico a sus hogares. Lo anterior, evidencia un

movimiento empezó a tomar fuerza a lo largo de la primera década del siglo XXI, y parte de una actitud ética y una forma de activismo que se ejerce mediante lo hecho a mano, partiendo de la idea de que la capacidad de creación puede ser una herramienta de lucha. Entre las principales organización de este movimiento se encuentra: Craftivism Collective, Stickkontakt (Movimiento feminista de la tercera ola), C.H.O.L.O. y diversos artistas como: Marianne Jørgensen, Barb Hunt, Betsy Rodman, entre otros (Pelta, 2012).

agenciamiento de las mujeres dentro del costurero, el cual las presenta más allá del papel de víctimas, como actoras de su vida. Siendo relevante en este punto, mencionar que ser víctimas es más una situación que una condición, pues reconocemos sus posibilidades de agencia y transformación como sujetos políticos. De este modo, con el Costurero de tejedoras se establece un espacio en el cual “no sólo abarcan los hechos violentos, las acciones de guerra y los guerreros, sino también las formas como los individuos logran reconstruir la vida, preservarla, conservar la posibilidad de una cotidianidad que permita mantener lazos, vínculos, identidades.” (Arenas, 2012, pág. 189).

Este espacio no solo ha servido como forma de fortalecer el colectivo, sino que ha permitido conocer otras historias y “tejer” más redes de mujeres a lo largo del continente que también han usado el tejido como herramienta política, de memoria y de resistencia. Lo que se evidenció en espacios en el Primer Encuentro Latinoamericano de Tejedoras por la paz y la Esperanza, donde se encontraron colectivos de diversas partes del país (Bogotá, Chocó, Atlántico, Antioquia, entre otros) incluso de otros países como Ecuador y México con iniciativas como: *Una víctima, un pañuelo*¹¹ (del colectivo Fuentes rojas) y donde se llevaron a cabo conversatorios, conferencias, talleres, y encuentros para compartir experiencias y técnicas.

Fotografía 4. Compartiendo experiencias de tejedoras

¹¹ “Es un proyecto que surge en la Ciudad de México, por iniciativa del colectivo Fuentes Rojas, como un símbolo de la violencia ejercida en el sexenio de Felipe Calderón. El objetivo es bordar en pañuelos blancos los nombres de las víctimas de dicha guerra, como una acción que las humaniza, así también, como un medio concreto de conservación de la memoria.” (Antezano, 2012).



Fuente: (Página de Facebook de la Facultad de Enfermería de la UDEA, 2016a)

Y en exposiciones como la denominada *Tejer con el Hilo de la Memoria: puntadas de dignidad en medio de la guerra*, que mostraba el trabajo y la experiencia de las mujeres de Sonsón, en grupos de tejedoras de la Ciudad de México, Guerrero y Chiapas. Proceso en el cual durante tres meses Isabel Gonzales recorrió estos lugares y compartió algunas de las obras de las mujeres de Sonsón, se desarrollaron algunos encuentros con mujeres, las cuales Ejercicios que permitieron el establecimiento de vínculos de afinidad entre estas mujeres separadas por kilómetros. Lo anterior, se manifestó en una muñeca de trapo llamada Florentina, construida colectivamente para que fuera a Colombia y contará la memoria viva, la historia de que las tejedoras Yanta sigue tejiendo, siguen recolectando el algodón, que tienen un corazón que representa la semilla que se puede sacar y plantar. (El hilo de la memoria, archivo de video, 2016).

El potencial político de estas de memorias colectivas o históricas que como en el caso de Sonsón reconstruyen su pasado a través de los artefactos culturales construido a través del tejido, reside además en el silencio. Pues en “estos casos se posibilita aceptar la presencia de otras narrativas y reconocer las diversas formas de expresión de la memoria, sus formas de hablar sin hablar y de actuar para reconstruir la cotidianidad.” (Arenas, 2011, pág. 182). Es decir, estos espacios que cuentan de otra manera las narrativas de la violencia, pues hace

uso de un lenguaje silencioso que propicia la diversidad, pues se configuran experiencias ejemplificadores de las múltiples maneras de construir la memoria histórica.

3.1. Las memorias subterráneas

Como se ha mencionado en el texto, es evidente que no hay un solo tipo de memoria, pues hay diversas narrativas dentro de estos procesos. Generalmente las más visibles son las memorias hegemónicas, es decir las de aquellos grupos dominantes, de presión o institucionales que por su poder tienden a hacer de su memoria, la única y verdadera. Sin embargo, en contraposición a esta “memoria oficial” encontramos las denominadas memorias subterráneas, término desarrollado por Pollak (2006) para referirse a aquellas memorias integradas por aquellos grupos de las culturas minoritarias y dominadas (Pollak, 2006, pág. 2).

Así un asunto como la ‘legitimidad’ de las memorias, no se agota en su dimensión oficial, al contrario, puede provenir de otros ‘espacios’ con enormes recursos donde también se juegan relaciones de poder y, entonces, la(s) memoria(as) conocidas como ‘subterráneas’, ‘invisibilizadas’, ‘marginales’ (Pollak, 2006) pueden emerger y lograr un importante potencial político (Blair, 2011, pág. 21). Pues estas memorias subterráneas “(...) tienen un trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados” (Pollak, 2006, pág.18). Por ende, estas memorias pueden permanecer durante mucho tiempo en el ámbito privado sin desaparecer, pues están a la espera de un momento propicio para surgir en el espacio público, condicionado este por un público interesado en conocerlas (Arenas, 2014, pág. 92). Sin embargo, durante ese periodo de invisibilidad, de silencio, estas memorias son transmitidas a través de redes de sociabilidad afectiva o política (Pollak, 2006, pág. 24).

Durante los últimos años, han surgido una serie de iniciativas como la del costurero de Sonsón, las cuales lejos de los discursos hegemónicos, llaman la atención sobre el sufrimiento de las víctimas, la pérdida de la integridad, la libertad y el ejercicio ciudadano por la reclamación de los derechos vulnerados (Uribe de Hincapié citada por Gonzales, 2012, pág. 3). Así, el caso de Sonsón es una iniciativa local, que agencia propuestas reparadoras en

las que la participación y la exigibilidad de derechos se hace desde la mirada y la experiencia de las mujeres que han sufrido los efectos del conflicto armado. (Gonzales, 2015, pág.) Proceso que se da desde la participación de las mujeres, la expresión de sus narrativas y la consolidación de metodologías participativas encaminadas al diálogo de saberes y a la coproducción de conocimiento, que permiten la reconstrucción del pasado con acciones en el presente, que enseñan formas de conocimiento alternativas, historias diferentes a la oficial, hegemónica o institucional. (Gonzales, 2015, pág. 3.) Así lo expresa una de las integrantes del costurero, frente a la memoria de uno de los actores armados¹² responsable de los sucesos de violencia que padeció:

“yo sé que la verdad no existe, porque ellos acomodan eso a lo que quieren, para cubrir un tanto ahí lo que hicieron. Entonces dicen: ¡ay! es que lo mataron ahí, porque tal, y tal cosa; sin serlo. Entonces ahí, la dignidad de esa persona que mataron ¿quién la va a recuperar? ¡Porque yo sé! porque yo ya he estado en una audiencia, y dijeron es que lo matamos porque era tal y tal cosa, viendo que eso no lo era” (L. Osorio, entrevista personal, 29 de abril de 2016)

Es así, que estas mujeres deciden reconstruir su memoria a través de los artefactos culturales, intentando plasmar en ellos esas pequeñas marcas físicas que intentan recordar, conmover y llamar la atención sobre los hechos violentos que marcaron la vida de su familia o su comunidad. Y como ejemplo de memoria subterránea tratan de reconstruir aquellos hechos desconocidos por gran parte de la población Colombiana, contraponiéndose así a las grandes narrativas de memoria, que como se mostró anteriormente se alejan de su verdad. A través de estos artefactos, estas mujeres hacen públicas esas historias que durante años permanecieron en el silencio, pues como expresa Arenas:

“Me impresionaba un poco el hecho de que esas historias no fueran tan conocidas, de que yo incluso podía pasar por el lado y no las veía...entonces eran como asuntos de lo que realmente no había una discusión, como que se conocieran o que afuera no había una

¹² Se refiere a las autodefensas campesinas del Magdalena medio, grupo comandado por Ramón Isaza Arango, el cual se ubicó en las regiones que colinda con los dos lados del río Magdalena, desde el oriente de Antioquia (San Luís, Puerto Triunfo, Puerto Nare) hasta Boyacá, Cundinamarca y Santander, y el cual se desmovilizó en el 2006. (Verdad Abierta)

narrativa generalizada o que circulara, no. Era como que de alguna manera estuvieran todo el tiempo ahí, pero no los veíamos. Porque mira, las mantas están hace mucho tiempo... entonces eran como unos objetos que estaban hace tiempo ahí, y que lo que los caracterizaba era ese silencio social alrededor de ellos.” (S.Arenas, entrevista personal, 28 de abril de 2016).

El silencio no hizo desaparecer esas memorias pues se conservaron en la esfera familiar y comunitaria, y se encontraron en el costurero y las exposiciones desarrolladas. Los espacios anteriores operaron como canales de difusión alternativos e ingeniosos donde han dado a conocer sus obras¹³, espacios constituidos para hacerlas visibles, (Lifschitz et al. 2012, págs. 113-114) demostrando así que “la política no se restringe a los canales institucionalizados del Estado y que, por el contrario, se vive en el sinnúmero de interrelaciones que los grupos humanos crean entre sí” (Blair, Trujillo Quiceno, De los Ríos, Muñoz, Grisales y Bustamante, 2008 citados por Arenas, 2012, pág. 183).

3.3. Tejer como forma de resistir.

Para autores como María Teresa Uribe, la población siempre encuentra formas de resistir frente al dominio o control de los grupos armados – sean institucionales, para-institucionales o contra-institucionales. Estas formas pueden ser abiertas, desafiantes, rebeldes o sutiles, invisibles, no públicas, lo importante de esta variedad de acciones colectivas deriva de su intención de expresar la inconformidad. Estas acciones si bien no constituyen un desafío explícito, representan un cuestionamiento implícito al poder arbitrario, excluyente y autoritario (Uribe de Hincapié, 2006 citada por Arenas, 2015, pág. 193). Entre estas múltiples acciones que evidencian la resistencia de diversos grupos sociales, encontramos como el tejido, se ha consolidado en un elemento importante. Esta práctica que durante décadas ha sido identificada a la mujer, lo manual y en general como un recurso cotidiano relegado al hogar, puede convertirse en potencial escenario de resistencia, al “momento en que trasgrede el ropaje, subvierte el orden en el que se da.” (Entrevista realizada a Bacic, abril 2016).

De esta manera, el tejido usado en el Costurero de tejedoras por la paz y la esperanza de Sonsón se constituye como forma de resistencia por varias razones. La primera de ellas:

¹³ Galerías, talleres, exposiciones, e incluso estas mujeres han tejido en ocasiones en la plaza pública del municipio de Sonsón, donde todos los pobladores las pueden observar.

reside en el uso del tejido como forma de reivindicación de la mujer, pues se hace uso de un arte que se considera femenino, relegado a lo doméstico, sin fines lucrativos, considerado como algo no productivo y realizado solamente en la esfera privada, como forma de herramienta política. De ahí que, corrientes como el craftivismo utilicen el tejido en cualquiera de sus formas como una opción para aprender a disfrutar lo hogareño y revalorar los trabajos que durante siglos se han atribuido a las mujeres, de esta manera esta corriente hace uso del tejido como forma de resistir frente a los imaginarios de la sociedad. (Ver anexo 4) como reivindicación no violenta a las situaciones que estaban viviendo a nivel individual y colectivo, interviniendo activamente en la causa de la paz (Bacic, pág. 2).

En segundo lugar, el tejido como forma de expresión inmersa en el silencio, no representa la ausencia de palabras u olvido, sino que expresa la resistencia que una sociedad impone al exceso de discursos dominantes que justifican la mayoría de esas muertes o violaciones a los derechos humanos en la lógica de un conflicto armado (Arenas, 2012, pág. 3). A través de estas creaciones creadas en el tejido, es decir a través de los artefactos culturales del tejido se manifiesta una acción posterior de los colectivos y personas tras los hechos que causaron su descontento, en el caso de Sonsón tras el conflicto armado. Es decir, “el artefacto muestra lo que la gente hace para resistirse a eso, porque el artefacto muestra una acción posterior, es decir la persona no se queda quieta, hay muchas personas que frente a eventos dolorosos se movilizan, pero hay otras que hacen cosas y esas cosas que esas personas hacen son las más diversas.” (S. Arenas, 29 de abril de 2016).

En esta medida, esa acción manifiesta la forma como los grupos e individuos se resisten: al olvido, a no dar a conocer sus memorias sobre los hechos que sufrieron. Son acciones realizadas para sobrellevar la pérdida que, sin embargo, se transforman en formas de percibir y resistir la violencia, en formas de agenciar el dolor que ya no es sólo privado sino también colectivo por el mensaje implícito y por la apropiación que de los artefactos hace la comunidad en la que están ubicados (Arenas, 2012, pág. 176). Artefactos que como en el caso de Sonsón, representan la posibilidad de dar a conocer sus historias, sin tener que exponerse. Son el referente material de una historia común; llaman la atención sobre períodos en la historia de esas comunidades donde la violencia se impuso instalando el miedo y la desconfianza. Pero, del mismo modo, “les recuerda que esas muertes no debieron haber

ocurrido; son la respuesta social, no oficial, al absurdo de la violencia. Los artefactos son apropiados por su auditorio como símbolos de su historia.” (Arenas, 2012, pág. 186).

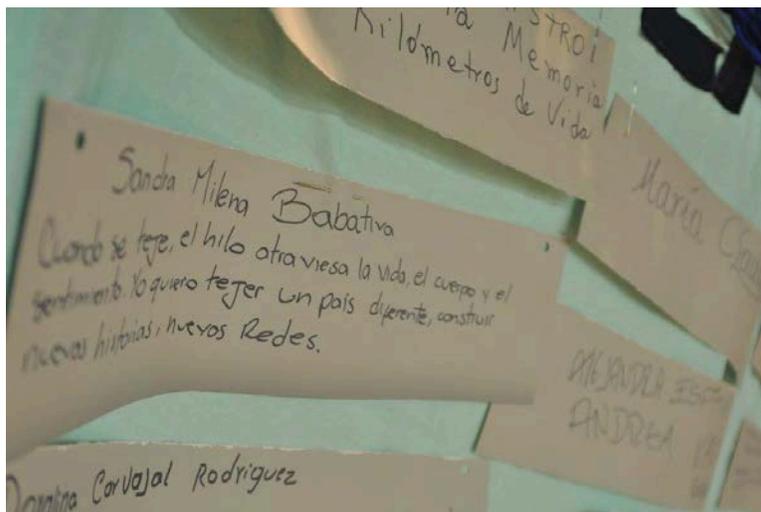
En tercer lugar, los relatos construidos a través del tejido, y plasmados en diversos objetos permiten evidenciar cómo diversas personas se resisten a un escenario ya sea político, social, o cultural. Pues en el plasman la denuncia, el descontento o ese sentimiento de desagrado sobre los sucesos que las afectaron que no querían que quedaran desconocidos. Las arpilleras chilenas son un claro ejemplo de como se ha utilizado el tejido para resistir, incluso en contextos de escasos materiales y la dificultad de poder hablar sobre los hechos de la dictadura evidenciando incluso como se resiste pese a las dificultades:

“Cuando una mujer expresa en una arpillera la carencia de agua, la falta de trabajo, de alimento y salud; cuando ilustra el descubrimiento de cuerpos en Yumbel o Lonquén, comienza a ser agente de cambio, narradora de la lucha del pueblo, expositora de las contradicciones del sistema impuesto. Ella no usa palabras porque les habían sido negadas. Pero ellas pudieron hablar a través de una habilidad considerada tradicionalmente femenina.” (Moya-Raggio, 1984, págs. 278-279).

Esta habilidad de contar su memoria, de luchar incluso cuando nadie se atrevía, donde pocos desobedecían las órdenes autoritarias, hizo que se las considerara como unas de las primeras en crear una cultura de resistencia en Chile (Agosin, 1996, pág. 25). De esta manera, la arpillera es todo lo contrario: tanto el dibujo presentado como la arpillera en sí representan a conciencia la resistencia al régimen opresor. Por ende, se puede comprender como el tejido como herramienta para reconstruir la memoria, se consolida en una “herramienta política para legitimar las acciones diversas de afrontar, resistir, transformar y vivir la vida individual y comunitaria silenciada, olvidada, disputada en las luchas por la verdad, la justicia y la reparación” (González, 2015, pág. 11) .

4. CONCLUSIONES

Fotografía 5. Pensamiento de tejedoras



Fuente: (Pagina de Facebook de la facultad de enfermería de la UDEA, 2016b)

A lo largo de esta investigación es posible identificar la importancia del tejido como una práctica artística se consolida en una herramienta de construcción de memoria histórica, de reparación, de resistencia y de política. El presente estudio de caso permitió identificar como los ejercicios de memoria, son de suma importancia en el proceso de formación y consolidación de identidades individuales y colectivas, pues el compartir un escenario cultural concreto con otras personas, influencia lo que se recuerda y olvida. Así mismo, si bien los sucesos son vividos de manera individual, y por ende, lo que se recuerda se da desde un plano personal, la vinculación a escenarios concretos o sucesos, como el conflicto armado, permite propiciar la generación de espacios comunes. Cada una de las víctimas de Sonsón, vivió un suceso distinto, pero ante la necesidad de recordar y generar espacios para el trabajo con las víctimas, consolidaron organizaciones como la “Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón” que a su vez fomentaron espacios como la del Costurero de Tejedoras donde se hizo uso del tejido, el cual permitió contar historias individuales y colectivas y en él se manifestó las subjetividades de cada creador.

En el Costurero de Tejedoras por la Paz y la Esperanza, se hizo uso del tejido para la elaboración de diversos objetos denominados artefactos culturales o de memoria, estos se constituyeron pieza fundamental de este proceso, pues en ellos se construía la memoria histórica. Al igual que durante la elaboración de estos artefactos se propio el dialogo, la

reparación, la comunicación y por tanto, la facilitación del proceso para cada una de estas mujeres. Por otra parte, el tejido permitió dar a conocer estas memorias que durante mucho tiempo no eran conocidas, abriendo espacios de visibilización de las historias de estas mujeres que muchas veces se contraponían a las memorias oficiales o hegemónicas. El tiempo invertido en estos espacios se consolida fundamental en estos procesos, pues es gracias a este que se propician los lazos de comunidad, la búsqueda de la verdad y la reconciliación y en el cual las víctimas recorren un espacio de reparación y apropiación de sus vidas.

En los tejidos observados durante el trabajo de campo fue posible conocer un testimonio, pues cada uno de ellos dan cuenta de diversos sucesos que son difíciles de comunicar pero en el tejido encuentran un canal facilitador del dialogo. De este modo, si bien en muchos casos no se conocía su creador o creadora permitían remitir al observador a un escenario concreto; las palabras escritas o verbales no eran necesarias, pues el mensaje se podía comprender en cada puntada, color, forma o figura. Diversos objetos pude observar entre las que encontré “quitapesares”, muñecas de trapo, colcha de retazos, entre otros, cada uno cumple una función distinta dentro del proceso, lo que hace a su vez que el significado sea diverso, evidenciando los usos que nos permite una misma práctica artística como el tejido.

En cuanto al potencial político del tejido, este se observa desde la acción política de las mujeres, la resistencia desarrollada en el uso de un “trabajo doméstico” en escenarios de denuncia, de memoria; hasta en los lazos que estas mujeres han tejido con otros colectivos de Colombia y México especialmente, constituyendo redes de apoyo, intercambio de historias y saberes. Así durante el trabajo de campo se observó cómo personas que han sido víctimas persisten ante la adversidad por contar sus memorias, por construir un nuevo futuro para ellas, sus familias y comunidades, y por ende, el tejido ante la diversidad va uniendo puntada a puntada estas historias, personas, regiones e incluso países. De esta manera, en un mundo donde las acciones políticas se dificultan cada vez más como establecen autores como Bauman¹⁴ y Beck¹⁵, dado principalmente al individualismo, el tejido se convierte en una

¹⁴ Bauman desarrolla en dos de sus libros: *Modernidad líquida* y *en busca de la política*, los procesos en los cuales están inmersas las sociedades modernas y como influyen la economía, la política y la cultura. Así expone que la política como se conocía anteriormente ha cambiado.

¹⁵ Teorías que expone Ulrich Beck en su libro: *la sociedad del riesgo civil*.

alternativa para trabajar con comunidad y emprender por tantas acciones políticas, pese a las múltiples cuestiones que separan a las personas, pero que encuentran en esta práctica artística un punto de encuentro.

Fotografía 6. Red de tejedoras por la memoria y la vida



Fuente: (Pagina de Facebook de la facultad de enfermería de la UDEA, 2016c)

El caso de Sonsón es solo uno ejemplo de lo que el tejido y en general el uso de las prácticas artísticas permite dentro de las comunidades. Cientos de historias aun invisibles se encuentran por todo el mundo, esperando el momento y el espacio propicio para darse a conocer. Historias que sin duda cuentan verdades, resistencias, memorias y acciones políticas. Y como el caso de Sonsón merecen ser estudiadas, observadas y ante todo compartidas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

Acosta, G; Del río, A y Valcuento, J (2007). *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva desde las Ciencias sociales*. Centro de Estudios Andaluces. España

Agosin, M. (1985) *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*. Revista Iberoamericana.

Ansó Doz, R. (2007) *Tejiendo la interculturalidad: actividades creativas para el aula*. Colección Cuadernos de Educación Intercultural. Madrid: Ed. Catarata.

Arenas, S (2012) *Memorias que perviven en el silencio*. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Berezín, A. (1998) *La Oscuridad en los Ojos – Ensayo psicoanalítico sobre la crueldad*. Homo Sapiens, Rosario.

Colmeiro, J (2005) *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos Editorial. España.

CNRR, Grupo de Memoria Histórica (2009); *Memorias en Tiempo de Guerra Repertorio de iniciativas*. Disponible en:
http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf

Halbwachs. Maurice. (1968) *La memoria colectiva*. Bergara: UNED

Halbwachs, Maurice (1995) *Memoria colectiva y memoria histórica*, en REIS. No. 69. Textos Clásicos. Revista española de investigaciones sociológicas

Halbwachs, Maurice. (1992) *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Halbwachs, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. The University of Chicago Press, Chicago. (Traducción de Les cadres sociaux de la mémoire). Presses Universitaires de France, París, (1952)

- Halbwachs, Maurice (1995) *Memoria colectiva y memoria histórica*, en REIS. No. 69. Textos Clásicos. Revista española de investigaciones sociológicas
- Halbwachs, Maurice (1968) *Memoria colectiva y memoria histórica*. Traducción de Lasen Días. En: http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Jelin, E. (2001) *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* Los trabajos de la memoria, Siglo Veintiuno editores, España 2001.
- Jelin, Elizabeth. (2001) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores. Madrid: Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.pdf>
- Martínez, F. (2013). *Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto*. Eleuthera, 9(2), 39-58
- Moyano, J. (2013) *Olga de Amaral: el manto de la memoria*. Bogotá: Amaral Editores. (21) 256
- Ortega Martínez, Francisco A. (2011) “*El trauma social como campo de estudios*”. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Ed. Francisco Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011. 17-61. Impreso.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, Olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones-límite* (L. Da Silva Catela, Intro.). La Plata- Buenos Aires. Ediciones Al Margen, Colección Antropología y Sociología
- Suzzane, L., & Agudelo Hernández, O. C. (2003). *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
- Restrepo, J. (2006) *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Colombia, Ediciones Uniandes.
- Ricoeur. P. (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. París: Arrecife producciones.

Capítulos o artículos en libro

Borges, J (1969) Poema Cambrige. En: *Elogio a la Sombra*. Emecé Editores.

Gillis, John R. (1994) "Memory and identity: the history of a relationship". En: John R. Gillis (ed.) *Commemorations. The politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3 24

Innerarity, D; Historia, memoria e identidad colectiva. Capítulo 7 de *El nuevo espacio público*, Madrid: Espasa, 2006, 157-167. Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Gonzales, I; Muñoz, A; Espinal, V. (2012) La historia de un tejido con la Asociación por la paz y la esperanza de Sonson. Capítulo 4. En: Chambers, p; Espinal, V; Lopez, L (2012) *Conflicto armado: interpretaciones y transformaciones*. Sello Editorial Universidad de Antioquia.

Riaño, P. 2006. El desplazamiento interno y los trabajos de la memoria: los talleres de la memoria. En: Bello, Martha Nubia (ed.). *Investigación y desplazamiento forzado. Redify Colciencias*, Bogotá: 91-11. Riaño, Pilar. 2006. Jóvenes, memoria y violencia. Una antropología del recuerdo y el olvido. Universidad de Antioquia e Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Medellín.

Rosa, A; Bellelli, G y Bakhurst, D (2008) Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. En: Rosa, A; Bellelli, G; Bakhurst, D. *Memória colectiva e identidade nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 34, n.1, p. 167-195

Artículos en publicaciones periódicas académicas.

Aquiano, Alejandra (2013) La subjetividad a debate. *Revista Sociológica*, año 28, número 80, pp. 259-278

- Arenas, S (2015) Luciérnagas de la memoria. Altares espontáneos y narrativas de luto en Medellín, Colombia. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 38(3), 189-200. doi: 10.17533/udea.rib.v38n3a04
- Bacic, R; Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. Hechos del Callejón, *Revista del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo*.
- Blair, E (2011); Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado. Vol 72 *Revista Humanística*. Universidad Javeriana, Bogotá.
- Brito, Manero; Soto Martínez, Maricela Adriana (2005); *Memoria colectiva y procesos sociales*. Enseñanza e Investigación en Psicología, vol. 10, núm. 1, enero-junio, pp. 171-189 Consejo Nacional para la Enseñanza en Investigación en Psicología A.C. Xalapa, México
- Fernández Mata, Ignacio. (2006). *La memoria y la escucha, la ruptura del mundo y el conflicto de memorias*. Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea. (6) <http://hispanianova.rediris.es>
- González, I. (2015) Un derecho elaborado puntada a puntada. La Experiencia del costurero tejedoras por la memoria de Sonsón. *Revista de trabajo social N° 18 Y 19* junio de 2014 pp 77-100 Universidad de Antioquia.
- Guasch, A (2016) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista Materia* 5. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Lifschitz, J y Arenas, S. (2012). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 40, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, (pp. 98-119).
- Mendoza, J. (2014) La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes. Universidad pedagógica nacional. *Revista Entreciencias*.

Moreno, A. (2010) La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, 2010; 52(2):

Rubiano, E. (2014) Arte, memoria y participación: “¿dónde están los desaparecidos?”. *Revista Hallazgos*, 12(23), 31-48.

Rubiano, E. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Revista Karpa*

En:

http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38518441/rubiano_presentacion_dossier.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1466732041&Signature=Kn%2BrbGxm6CA53XRpFqq%2F0hDtX%2Bk%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl_arte_en_el_contexto_de_la_violencia_cpdf

Torres, J (2013) La memoria histórica y las víctimas. *Revista JURÍDICAS. No. 2, Vol. 10*, pp. 144-166. Manizales: Universidad de Caldas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación Distrital. Bogotá.

Artículos en publicaciones periódicas no académicas.

Antezano, N (2012). Bordados por la paz: una víctima, un pañuelo. *Revista Revolución Tres Punto Cero*. Disponible en: <http://revoluciontrespuntocero.com/>

Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (2012) Prácticas artísticas e imaginarios sociales. Edición 11°. *Revista Bienal de La Habana*. Disponible en: http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_de_la_habana/2012/tema.

Pelta, R (2012) Craftivismo: artesanía para hacer lo que se pueda hacer. Revista temática de Diseño Monografica.org. Disponible en: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3513>

Sastre, C (2011) Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990). Rev. Sociedad & Equidad N° 2

Otros documentos.

I Encuentro Latinoamérica de tejedoras por la memoria y la vida. (2016, abril 27, 28, 29 y 30). Conversatorio: Diálogos y culturas: la paz se construye puntada a puntada. Auditorio central edificio de Extensión Universidad de Antioquia.

Antequera, José (2011); Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia. (Tesis de maestría) Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/politica/tesis491.pdf>

Agosín, M (1996) Tapestries of Hope, Threads of Love. The arpillera movement in Chile, 1974-1994. United State: University of New Mexico Press

Arenas, S (2012) Memorias que perviven en el silencio. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Alcaldía municipio de Sonsón; información general: nuestro municipio. Página oficial. Disponible en:

Arias, B y Gonzales, I (2016) La vida que se teje. Por la memoria y la vida. (La vida se teje puntada a puntada y a varias manos). Universidad de Antioquia. Disponible en: http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/generales/interna!/ut/p/z0/fY7BDoIwDIafhQNHsokG8UiIMSGcNDGwi2m2qkO2wTaIj-8g8eDFU_unX7-WMNIQpmGWD_DSaOhDbll2yw9lul12tD6dq5IWWVkc95drneYpqQj7DwSD7MaRFYRxoZ2-PWkGYz30k0CIKbjf9DQKv73Uzks_8fWXmE5aChDoEuChKMnBLdQd-NT7ZRBT1He0Cm3EtxGIVbJeDZtmhXvpAmpiOgdX4rFDYSy4RIE2jgww1n4ADFdTsw!!/

Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón (2009-2014). Nunca más: Voces y materialidades de la memoria. Recuperado de: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/nunca-mas/index.php>

Centro de memoria Histórica (2015); *Costurero por la memoria de Sonsón*. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/antioquia/costurero-tejedoras-por-la-memoria-de-sonson>

CNRR, Grupo de Trabajo de Memoria Histórica (2009). *Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá, Planeta, 2008.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015) *memorias, territorio y luchas campesinas. Aportes metodológicos para la caracterización del sujeto y el daño colectivo con población campesina en la región caribe desde la perspectiva de memoria histórica (Documento de trabajo)*. Bogotá: CNMH.

El hilo de la memoria. [Archivo de video] (2016, Enero 13). Disponible en: <https://vimeo.com/151735928>

Goyes, C; Villota, A (2011) *El arte del tejido desde el saber ancestral para el fortalecimiento de la cultura y la educación propia*. En: http://www.sednarino.gov.co/2010/Downloads/Ventana_Academica/4rte_del_7ejldo.pdf

Jiménez, A y Guerra, f (2009) *Las luchas por la memoria*. Centro Nacional de Memoria Histórica (CNHM) (2009) *Recordar y narrar el conflicto*.

Peralta, Y (2014) *prácticas artísticas textiles y activismo. Puntadas subversivas*. Disponible en: <https://puntadassubversivas.wordpress.com/2014/08/16/practicas-artisticas-textiles-y-activismo-del-sufragismo-al-craftivismo/>

PNUD COLOMBIA. (2007) *Memoria histórica: de víctimas a ciudadanos*. Disponible en: <http://www.pnud.org.co/hechosdepaz/echos/pdf/30.pdf>

Verdad abierta. *Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio*. Disponible en: <http://www.verdadabierta.com/victimarios/420-autodefensas-campesinas-del-magdalena-medio>

Entrevistas.

Entrevista realizada a Arenas, Sandra (28 de abril de 2016) Docente, Universidad de Antioquia. Medellín.

Entrevista realizada a Osorio, Luz Dary (2016, 29 de abril) Líder Costurero de tejedoras por la memoria de Sonsón, Casa de la cultura de Sonsón, Medellín.

Entrevista realizada a Bacic, Roberta. (2016, 28 de abril) Curadora obras arpilleras chilenas, Medellín, Antioquia.

Fotografías

Rangel, M. (2016a). Fotografía 1. Muñecos “Quitapesares” elaborados por el costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón., 20 de junio de 2016.

Gonzales, I. (2016). Fotografía 2. Muñecas de trapo elaboradas por el Costurero de Tejedoras por la memoria de Sonsón. Disponible en: *Un derecho elaborado puntada a puntada. La Experiencia del costurero tejedoras por la memoria de Sonsón*. Revista de trabajo social N° 18 Y 19 junio de 2014 pp 77-100 Universidad de Antioquia.

Rangel, M. (2016b). Fotografía 3. Obra nunca más, tomada en el Museo de Antioquia, 9 de abril de 2014

Página de Facebook de la Facultad de Enfermería de la UDEA. (2016a). Fotografía 4. Compartiendo experiencias de tejedoras. Tomada de: <https://goo.gl/6swcd1>

Página de Facebook de la Facultad de Enfermería de la UDEA. (2016b). Fotografía 5. Pensamiento de tejedora. Disponible en: <https://goo.gl/6swcd1>

Página de Facebook de la Facultad de Enfermería de la UDEA. (2016c). Fotografía 6. Red de Tejedoras por la Memoria y la vida. Disponible en: <https://goo.gl/6swcd1>

Página de Facebook del Costurero de Tejedoras. (2015). Anexo 1. Integrantes del costurero de tejedoras por la paz y la esperanza de Sonsón. Disponible en: <https://www.facebook.com/Tejedorasporlamemoria/photos/a.466245066886153.1073741825.466243173553009/466245073552819/?type=3&theater>

Museo virtual Oropéndola: arte y conflicto. Anexo 2. Nunca más: voces y materialidades de la memoria. Disponible en: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/nunca-mas/index.php>

Bacic, R. Anexo 3. Contando historias. Arpilleras chilenas. Disponible en: http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf

Monografía revista temática de diseño. (2016). Anexo 4. «Pink M.24» creada por Marianne Jørgensen. Disponible en: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3513>

ANEXOS

ANEXO 1. Fotografía. Integrantes del costurero de tejedoras por la paz y la esperanza de Sonsón.



Fuente: (Página de Facebook del Costurero de Tejedoras por la paz y la esperanza, 2014)



Fuente: (Monografía revista temática de diseño, 2012)

Anexo 5. Entrevista a la Doctora Sandra Arenas, realizada en la Universidad de Antioquia, el día 28 de abril de 2016. Por María Camila Rangel.

Camila. (C): ¿Qué son los artefactos culturales?

Sandra (S): Cuando pensamos en esa categoría de artefactos, estábamos hablando de objetos contruidos por individuos, el artefacto implica esa idea de construcción, de algo elaborado con un propósito. Con un propósito de comunicar algo, que represente algo, siempre hay un propósito. Entonces, culturales en la medida, que no son objetos necesariamente usados para una práctica agrícola, o necesariamente para cocinar algo, eran objetos contruidos con la intención de crear un diálogo, una comunicación con otros que están fuera de eso, de ese individuo. En la medida de esa comunicación, ahí hay un elemento. Otro elemento, era que representaban aspectos de su historia, de su subjetividad, del contexto. Entonces en la medida de que eso representa un contexto unas dinámicas, unas tradiciones, también en esa medida culturales. Entonces por eso hablábamos de grafitis, de cruces, de bordados, todo esto precisamente referido a tradiciones, o a entornos o contextos muy particulares.

Un poco es eso, Artefactos que se construyen con una intención de dialogar, y que de alguna manera ellos en sí mismo contienen elementos propios de esas tradiciones, de las formas de ser, de las formas de relacionarse, creo que ahí viene la idea de artefacto cultural, que cambió con el tiempo, es decir nosotros también fuimos cambiando un poco la idea, ajustando esa categoría a los que encontramos, al final ya no lo pusimos así en mi tesis sino que lo llamamos altares.

(C): ¿Y a qué se debió el cambio?

(S): Porque...bueno cuando empezamos a mirar los procesos, cuando nos deparamos con las historias concretas, seleccionamos muy bien los casos a analizar y cuando hicimos las entrevistas, escuchamos lo que las personas decían, nos dimos cuenta que eran altares. en un sentido duplo, pues por un lado esos altares porque para cada una de esas personas esos artefactos tenían algo de desagrado porque conectaban el mundo de los muertos con el de los vivos, porque era un lugar casi místico, por la connotación, de un lugar protegido por ser el lugar de la memoria y también era algo sagrado, porque eran cosas hechas hacia el grupo, porque tenía la intención de ser vistos, eran altares hechos en la calles. Estas mantas tienen esa particularidad porque ellas las exponen, ellas las hacen para mostrar, las hacen en grupo.

(C): ¿Por qué empezaste a trabajar con el tema de artefactos culturales?

(S): Lo primero que yo quería era ver expresiones de memoria que fueran de pequeños grupos, cuando yo empecé con este tema, no tenía como mucho auge este tema y eran cosas de que pocas personas hablaban. Ya tenía contacto con Sonsón, no con los bordados en esa época no existía, pero sí con el archivo de víctimas, que hicieron de la Universidad de Antioquia y me llevó a pensar que las personas por fuera de la oficialidad, estaban llevando iniciativas para marcar lugares, para marcar eventos, para conservar la memoria de lo que había pasado, sin las pretensiones que hoy todo eso tiene, era una cosa como muy espontánea. Y yo quería ir a todos esos lugares, pero como yo tenía recursos para hacer la tesis, entonces tuve que hacer la tesis aquí en Medellín, porque yo estudiaba en Brasil y podía venir acá pero no me permitían estar aquí por más de seis meses, entonces no pues yo dije Medellín y primero pensé que acá no había nada, pero luego me di cuenta que hay un montón de cosas, cosas que se habían hecho ya hace mucho tiempo, luego veras en el artículo los cuatro casos que analizamos que son un grafiti un calvario una virgen y un mural. Entonces, ese fue como

el tránsito, entre tratar de ver como esas iniciativas iniciales, y luego ver que la ciudad de Medellín, tienen un montón de iniciativas.

(C): ¿Crees que los artefactos culturales tienen una importancia o relevancia para el país?

(S): Eh sí, lo que yo descubrí, o descubrimiento para mí, personal. Es que para nosotros que estamos constantemente repitiendo que Colombia es un país sin memoria, que aquí todo pasa y lo dejamos atrás. Lo que yo descubrí es que estas personas hace mucho tiempo están haciendo esfuerzos por conservar las memorias de esos eventos, por dar a conocer de alguna manera lo que pasó, lo que tuvieron que vivir, sus pérdidas y dejar rastros y cuando uno hace esa relación entre la memoria como rastro y se depara en esos rastros, esos son los rastros que se dejaron y me pareció muy interesante porque esos rastros en la mayoría de los casos no han sido hechos por organizaciones o ONGS o personas que ya tengan trayectoria sino que son cosas que surgieron en esas comunidades de manera espontánea que no tenían inicialmente una pretensión política pero que fue tomando ese contenido, adquiriendo ese contenido político de denuncia, de demanda, y que hoy como las mantas de Mampuján están en el museo nacional. Entonces, cuando uno ve ese trayecto de esa cosa tan pequeña, casi elaboración de un duelo curativo de hablemos lo que hemos perdido no tanto en términos de vidas, pero sí de tierras, modos de vivir, de pasar de una elaboración de un duelo, a hacer de ese duelo un duelo político, porque ese es un duelo político, ósea se volvió público, es un dolor que compartimos, que sentimos como nuestro, bueno no todos el mundo, pero sí muchos de nosotros, lo sentimos como propio.

(C): ¿Cómo se construyen los artefactos culturales?

(S): Bueno...los que yo analice, e incluso esos que tú quieres analizar yo creo que se dan de manera espontánea, ósea que surgen...no se está pensando en esa intencionalidad política, se está pensando más en la necesidad de hacer algo, lo que sea para marcar, para expresar, para comunicar cierta inconformidad, para incluso desde lo más básico poder hablar de lo que pasó. Entonces me parece que son artefactos que se construyen de manera espontánea, ahora ya vemos otros procesos pero a esos a los que yo hago referencia en mi trabajo y tal vez esos que tú quieres analizar yo diría que se construyen de manera espontánea, solo que el tiempo, las apropiaciones que se hacen de ellos, las narrativas que se construyen alrededor les van dando otras connotaciones a esas iniciales, van cambiando los significados que esos artefactos en un comienzo tienen. Pero yo creo que en un comienzo, son iniciativas que se

hacen con un interés de señalar, de marcar, de registrar. Como una necesidad impetuosa de hacer algo. Yo retome unos estudios que hacen en Norteamérica e Irlanda sobre la creación de este tipo de altares, precisamente para conservar la memoria de hechos violentos. Entonces eso me sirvió para comprender mucho, estos conceptos.

(C): ¿Cómo los artefactos culturales evocan la memoria colectiva?

(S): Por lo menos esos casos que yo analice, me pareció muy interesante el proceso de conformación de esa memoria, por ejemplo uno de los casos es un mural en Santo Domingo sabio, es un barrio que queda en la nororiental, esa comuna es una de las más violentas de Medellín y digamos Ahora digamos está un poco más tranquila, pero décadas anteriores, años anteriores, era un lugar muy violento con presencia contaba con la presencia s de muy diversa índole, desde milicia, bandas, grupos paramilitares- con índices de pobreza muy altos. Y allá se hizo ese mural que contiene unos 386 nombres escritos, de personas que murieron en ese barrio. En cuanto a ese mural lo hacen en el 2005, en un proceso que hay dentro del barrio de tratar de poner de grupos armados enfrentados a dialogar, entonces un sacerdote hace la intermediación, junto con otras personas que representan ciertos sectores dentro del barrio, hacen de mediador entre esos grupos de antiguos milicianos y grupos de paramilitares, todos esos integrantes hacen parte, eran pobladores del barrio. Entonces ellos hacen esa mediación se ponen a hablar, piensa que estamos justo en el proceso de reinserción, entonces hay un ambiente favorable y lo que está tratando de hacer ese sacerdote es hacer una intermediación micro, ahí en el barrio como vamos nos vamos a llevar ahora en adelante. Pero para hacer esa intermediación, debemos reconocer primero que paso, para reconocer lo que paso, lo primero es nombrar los muertos. Entonces, sacan ese listado, las familias llevan los listados de las personas que mataron y ellos construyen un gran mural atrás de la iglesia y escriben los nombres de todas esas personas. La construcción de este mural hace parte de este proceso, cuando uno hace entrevistas, cuando uno escucha al sacerdote, a peaos que hacen parte de este proceso, se da cuenta que la sola elaboración de ese mural llevó a esa comunidad a pensarse, a pensar su pasado y a pensarse de ahí para adelante. Llevó a esa comunidad a confrontarse, porque el mural tiene una especie de contradicción: no es solo un lugar de víctimas, ahí están víctimas y también están muchachos que murieron pero que hacían parte de estos grupos armados, y en muchos casos están incluso la persona que murió que no hacía parte y la persona responsable por esa muerta. Como si estuvieran víctimas y

victimarios dentro del mismo mural y eso llevó a dificultades, a disputas de memoria, a decir quien merece estar en el mural y quien no, la discusión de qué muertes merece ser lloradas y cuáles no, a la discusión de que tenemos en común, porque se preguntaban esas cosas. Digamos eso es interesante, porque todavía hoy, yo fui ocho años después y todavía hoy esa pregunta estaba ahí y el cuestionamiento porque ese señor llora, si su hijo no merece ser llorado o es que todos perdimos, ella también es madre. Ósea la construcción de esos artefactos como se hace en el público, como se hace para un público, tal vez inicialmente no tenga exactamente ese propósito, pero van adquiriendo, llevan a la discusión sobre qué nos pasó, y porque nos pasó eso y también como superarlo o como evidencian la dificultad de la superación de esos acontecimientos. Ese caso, es muy paradójico en ese sentido, porque realmente llevo a una discusión muy tenaz, aunque no se solucionó, el solo hecho de hablar sobre el tema, de discutirlo, a mí me parece que es algo que Colombia no ha hecho, y que estamos a la hora de hacer. Porque esa sola discusión que ponía el padre, de todos somos iguales, todos los lutos son los mismos. Duele tanto a una madre como a otra perder un hijo, lo que perdimos fue una generación, lo que hay aquí es el conjunto de la pérdida. Una señora dijo eso: lo único que tenemos en común, es que todo perdimos, alguna cosa, pero perdimos. entonces ese el punto para lograr salir de la situación, entonces como de una cosa muy simple, que puede pasar desapercibida en esta ciudad, que muy pocas personas conocen, solo eso nos está mostrando todo lo que se mueve alrededor de un artefacto. Tal vez no tenga connotaciones sociales amplias, pero en lo micro estos artefactos tiene un sentido y pueden adquirirlo. Mira digamos las mantas de Mampuján tiene un sentido diferente al original.

(C): A lo largo del texto, se menciona que ante estos artefactos nos encontramos ante el silencio, ¿Por qué?

(S): Los artefactos son la expresión de las memorias subterráneas que no poseen una narrativa, pero que sin embargo encuentran en el silencio de los objetos una manera de expresar sus memorias, una forma de narrar sin palabras pero con un lenguaje que está presente en el objeto mismo.

Como te dije eso fue cambiando un poco, cuando yo empecé la tesis me impresionaba un poco el hecho de que esas historias no fueran tan conocidas, de que yo incluso podía pasar por el lado...entonces eran como asuntos de lo que realmente no había una discusión, como que se conocieran o que fuera, no había una narrativa generalizada o que circulara, no, era

como que de alguna manera estuvieran todo el tiempo ahí, pero no los veíamos. Porque mira, las mantas están hace mucho tiempo, eh...las cruces en las carreteras están hace rato, las piedras están pintadas hace mucho, entonces eran como unos objetos que estaban hace tiempo ahí, y que lo que los caracterizaba era ese silencio social alrededor de ellos, y esa idea de que no recordamos, de que no hacemos nada, que las cosas pasan y las dejamos atrás, y pues lo que yo presenciaba en ese momento inicial era un silencio en relación con esos objetos lo entendía así y por eso un poco la relación entre ese silencio y esa idea de memoria subterráneas de Pollak, porque Pollak todo el tiempo dice eso, las memorias subterráneas tienen una forma de transmitirse que son más familiares, o de amigos, o de ciertos círculos pero no salen a una esfera pública. Porque no hay un ambiente propicio, no solo en términos de condiciones reales para eso sino que él también dice que hay unas cuestiones morales que no lo permiten, hay otras ciertas reglas morales que no van a permitir que esas otras memorias surjan, él dice también que no hay un otro interesado en escuchar. Entonces si no hay quien te hable entonces tu guardar silencio, no haya con quien comunicarse, entonces un poco yo lo interpretaba así, pero entonces eso cambió porque lo que yo descubrí es el poder que esas narrativas subterráneas de alguna manera, esas memoria subterráneas el poder que eso tiene, el poder especialmente de subsistir en el tiempo, a pesar de ser subterráneas. Porque por ejemplo unos de esos casos, es la virgen que hay en un barrio acá que se llama la milagrosa, es un barrio del centro para arriba, es un barrio tradicional, clase media baja, muy normal pues, donde han vivido siempre los mismos. Y allá hubo una masacre de seis muchachos durante la época de toda esa disputa entre el narcotráfico y el Estado. Un grupo de policías o agentes de seguridad del Estado, como se hacía en esa época, pasan en un taxi, ven a unos muchachos ahí en una esquina parqueados; se bajan, los mandan a tirar al suelo y les disparan sin mediar más nada. Estos se conmueven mucho con esas muertes, es bien próxima a lo de Villatina, no sé si has escuchado hablar de ello, que fue una masacre un mes anterior de forma igual, un grupo ahí si de policías porque fueron comprobadas, se subieron a un taxi y se bajaron y mataron a 9 personas, entre estos 6 niños, y a la luz del día. Y pues, un mes después pasa esto en un barrio más o menos cerca. Para ese barrio, eso fue impactante, esa masacre como muchas otras no está registrada en la memoria colectiva de esta ciudad, Villatina sí, pero esta masacre no. Pero si tú vas allá te vas a dar cuenta que todavía hoy de eso sigue hablando se sigue comentando es una cosa muy viva todavía en la memoria de ese barrio,

muy viva por la percepción de injusticia, de que esto no debió haber pasado, porque estos pelados no tenían nada que ver ni con sicariato, ni con narcotráfico, eran estudiantes, empleados. Entonces ahí uno ve, que veinte años después esa memoria sigue viva y de eso se está hablando, se está reivindicando la inocencia, se sigue denunciando la injusticia pero en ese nivel, ellos no son como los de Villatina que ellos salen y con la ayuda de ciertas ONGS aquí hacen denuncias incluso internacionales, denuncian al Estado, lo demandan, obligan al Estado a hacer ciertas cosas. Ellos no, no hicieron eso, ellos se quedaron insistiendo como conservando esa memoria subterráneas y otorgándole cada vez más significado a esa virgen, que ellos construyeron para recordar a estas personas. Entonces por eso yo cambio un poco, esa virgen sigue siendo silenciosa, tú pasas por ahí y es una virgen más en un barrio que tiene una virgen en cada esquina, literalmente, es impresionante. Hay muchas vírgenes en la calle, pero está en la única que tiene una placa, con unos nombres y una fecha. Y es la única que todas las personas del barrio pueden referenciar que representa otras cosas, entonces uno pasa por ahí y no le dice nada, y si no preguntas nadie te dirá nada. No hay un relato en la ciudad con relación a eso, entonces por eso el silencio. Pero hay una memoria subterránea que se está contando, que se está narrando, que discurre como en otros espacios.

(C): ¿Cree usted que la elaboración de estos artefactos facilita la elaboración de procesos de memoria colectiva?

(S): Eh...pues es ese nivel micro, me ha parecido yo analice muy evidente, como por esos dos niveles que te he dado. Ahora en el nivel macro, ahora que nosotros le estamos dando a esos artefactos importancia que estamos nos estamos indagando por ellos, que nos estamos preguntando porqué están ahí- ¿qué pasó? ¿Quién los hizo? ¿Porque? ¿A razón de que eventos? Así esos artefactos van a adquirir otro significado más social, va a abarcar un ámbito mayor, que inicialmente han tenido. Porque tal vez nosotros les demos otros significados, otra mirada, nos pensemos, vamos a ellos. Por ejemplo, con el ¡Basta Ya! que es una investigación que está haciendo para centro nacional de Memoria Histórica, sobre lo que pasó en Medellín. Nosotros hicimos recorridos en los barrios, yendo justo a mirar esos lugares, y fue bacano que personas que eran de Medellín, pues lo hacíamos con personas que eran de acá, ir a mostrarles, contarles y que les preguntaran a personas que habían vivido por ahí. Esos lugares se van cargando de otros significados y ya se hablará de ello, y esos lugares nos

van a mostrar qué fue lo que pasó en Medellín, entre todas las cosas que nos ha pasado que fue lo que nos pasó, pero en mi opinión lo más importante, porque además yo me he dado cuenta con esos artefactos. Si bien el artefacto muestra un poco el hecho victimizante, si bien el artefacto muestra la pérdida, el horror. En mi opinión lo más interesante, es que el artefacto muestra lo que la gente hace para resistirse a eso, porque el artefacto muestra una acción posterior, ósea la persona no se queda quieta, hay muchas personas que frente a eventos dolorosos se movilizan, pero hay otras que hacen cosas y esas cosas que esas personas hacen son las más diversas, entonces hay personas, como las madres de la candelaria, que salen y se movilizan y actúan, y llaman la atención o como las de la Ruta Pacífica o las mujeres caminando por la verdad. Hay otras que no hacen eso, y ponen una virgen o ponen un calvario, o ponen el nombre de sus hijos en un listado, eso son acciones menores pero están haciendo cosas y hoy nosotros podemos ver que esas personas hicieron algo, algo para llamar nuestra atención, algo para reivindicar la inocencia, para dignificar, para denunciar. Entonces ese aspecto, de hacer algo, es lo que yo creo que como sociedad empezamos a ver.

(C): ¿Y tú crees que desde la víctima, este tipo de iniciativas facilitan más llevar a cabo estos procesos de memoria histórica? ¿Por ejemplo a través de estos artefactos?

(S): Yo pienso que es otra manera de hacerlo, muy de acuerdo a su contexto cultural, ósea a lo que el ya sabía hacer, a lo que es próximo, eh lo que se da en ese momento. Mira por ejemplo, las señoras de Sonsón, muchas de ellas dicen que ni siquiera sabían bordar, ellas ni bordaban, pero de repente se vieron haciendo eso. Los llevo la necesidad de juntarse, de poder hablar sobre lo que pasó, y entonces estaba esa actividad. eh...Doña Carmen que fue otro caso que yo analice ella solamente hace el calvario para señalar el lugar donde mataron a su hijo y luego alimenta ese lugar y lo va dotando de significado. Y ella pues con su presencia hace imposible que ese lugar pase inadvertido, pero es ella, mejor dicho más que todo ella más que el calvario en sí mismo, esa interacción entre ella y el calvario. Pero yo pienso que si ayuda, no es que se mejor, si no las muy diversas formas que las personas encuentran para procesar su dolor, al final yo pienso que son formas de hacer público el duelo, de mostrar, cómo de hacer públicas esas pérdidas. Cuando uno hace pública una pérdida, le muestra al otro que también hace parte de la pérdida, porque cuando una mama dice: que mi hijo no merecía morir, era un hombre trabajador. Está queriendo decir esta pérdida no es solo mía, sino también para la sociedad. Mire el sujeto tan valioso que perdió

esta sociedad, entonces ella hace público, de alguna manera está comunicando esto, mire lo que se perdió, que esta persona era valiosa.

(C): ¿Cómo la creación de estos objetos que en la mayoría de los casos se hacen de manera individual, pueden convertirse en memoria colectiva?

(S): Pues es que mira que todos esos objetos, esos que yo analice, los que tú vas a estudiar otros que uno se va encontrando. Todos ellos tienen unas características que los hacen muy particulares, como si fueran historias privadas, privadas en el sentido de que es el dolor de una persona en particular: la señora que le desaparecieron el hijo o que se lo mataron o la mujer que perdió su tierra, su casa, sus cultivos. Todas ellas son pérdidas individuales, ¿Que hace que eso se conecte con otros, que eso nos toque? Ya ese proceso entonces de que eso se haga comunicable, la elaboración, la puesta en público, esos procesos de larga duración que van haciendo que eso se conozca, y está al final ese proceso de -yo no lo nombré así en la tesis- pero alguien en estos días uso ese término y me pareció muy atinado, el cual es la empatía. Es decir, esa sensación que tenemos al ver que si bien eso no nos pasó a nosotros, nos conmueve y podemos de alguna forma ponernos en el lugar del otro y entender el sufrimiento y conmovernos y entender que la vulnerabilidad no se refiere solo a la persona que vive eso, sino que tiene que ver también conmigo, que yo como parte de esta sociedad soy tan vulnerable como ella, y que tal vez es lo único que tenemos en común, esa vulnerabilidad. Entonces puede ser empatía que ese dolor yo lo comprenda así no lo haya vivido exactamente. Entonces esos artefactos tienen esa potencialidad, que te muestran de una manera muy simple lo vivido. Por ejemplo, ese calvario que yo te digo, es uno que digo que está en un barrio que se llama la liberta. Es un barrio que durante un tiempo tuvo presencia miliciana, y que cuando llegaron los paramilitares a Medellín fue justo en esa comuna, la comuna 8 donde se evidencio. Ósea Medellín tuvo una violencia muy fuerte, con el enfrentamiento entre el bloque Metro y el bloque Cacique-mutibara. Esa zona donde esta ese calvario es justo donde esta ese enfrentamiento, allá hubo un periodo muy difícil de mucho miedo, de muchísimos muertos: desde balas perdidas, hasta cosas absurdas que llegaban a matar a toda la familia, mataban a la gente en la calle. Ósea una cosa muy fuerte. Cuando yo estaba haciendo el trabajo allá, hacía entrevistas y hablaba con la gente, eh...Yo les preguntaba que ¿porque al muchacho de este calvario le echaban, monedas, lo cuidan, le tienen un valor importante. Entonces yo les decía a otras mamás: ¿porque usted no le tiene

un calvario a su hijo? y ellas decían: es que si pusiéramos una cruz por cada muerto, esto sería un cementerio y el Calvario de Doña Carmen representa para ellas todos los otros calvarios, puede que no los pongan pero ahí está representado ese dolor. Y para aquellos que no perdieron familiares el calvario representa lo que vivieron y tal vez en un futuro en Medellín represente todas esas muertes absurdas, sin sentido de todas esas personas inocentes. Entonces si me entiendes esa cadena que va en la enlazando unos dolores y que permiten que eso individual acabe siendo público, que es de un sujeto allá, su pena, pase un poco del duelo al luto. Tanto en español como en Inglés esas palabras tienen una sutil diferencia, pero que uno de esos autores que trabajan con autores que trabajan con altares espontáneos lo destacan y es el duelo es un asunto privado; una persona tiene un duelo y está triste por una pérdida, el luto también está triste por una pérdida, solo que hay una pequeña connotación y es que el luto tiene una pretensión de ser mostrado en público, por eso uno dice ella está vestida de luto o ellos están de luto, entonces tienen una marca en la casa que dice que ellos están de luto o el carro tiene una señal, los buses esa cinta morada que dice que están de luto. Ósea en el luto hay un interés así sea mínimo de mostrarlo públicamente, de mostrar que ese luto es público y que puede ser compartido, entonces ahí uno dice: Mira pobrecitos estos entonces esa sutil diferencia, esos artefactos son muy potentes en eso, De mostrar el luto, es decir mostrar ese dolor que es privado como lentamente va siendo incorporado y también asumido como público. Entonces uno empieza a ver como esas cosas que son muy viejas. Cuando yo hacía las entrevistas de la virgen milagrosa, la gente me sorprendió mucho que pocas veces las personas me habló del dolor de la familia, la gente a toda hora me habló del dolor que ellos sintieron por la muerte de esos pelados, ósea una cosa que ya está tan incorporada ya hace parte de su vida de tal forma que el dolor no es solo de esas familias. no es pobrecita doña xxx que le mataron la hija y el esposo de la hija que tenía una hija ¡No! es lo que a mí me dolió, lo que yo sufrí, todo el tiempo es un relato en primera persona, y no eran sus familiares, entonces es interesante ver como cada vez más la gente se apropia.

Hay una cosa que a mí me ha intrigado mucho y yo trate de abordarla en la tesis pero que no dio tiempo, y es como esa perspectiva de género, en esa construcción de esos artefactos porque son cosas distintas, osea esas madres un poco nos están hablando de eventos que le ocurren ellas nunca se ponen en primera persona, especialmente en estos casos se está

hablando no es el dolor de la madre sino de los grupos sociales, cada una cuenta la suya pero no esta tan interesada solo las suyas, pero usa mucho su lugar de madre para legitimar esos duelos para mostrar que esas pérdidas, el tamaño de las pérdidas de ese sufrimiento como ese dolor de la madre, como un dolor incuestionable, y cuando uno ve muchos de esos discursos de las mujeres en Colombia, es un poco eso miren que ustedes han hecho el mayor daño posible, el hecho de que la madre, yo incluso retome un poco ese libro de Pilar Bonnet sobre aquello Que no tienen nombre, para referirme a aquello que no somos capaz de nombrar, ósea esa pérdida es imborrable

Anexo 6. Entrevista a Roberta Bacic, el 28 de abril en Medellín. Por María Camila Rangel.

(C): ¿Cómo el tejido se vuelve un acto político?

Roberta (R): En el momento en que es utilizado fuera de los bordes que se le asignan ya se convierte en un acto político transgresor con el papel que se le impone, y esto en especial tiene que ver cuando se dice que las mujeres no tiene ideas políticas, no tienen ideas de lo que va ocurriendo en las macro decisiones, en cambio se olvidan que son las decisiones macro las que las afectan, las tienen que apoyar y aceptan todo en la vida, entonces yo creo que son en sí elementos de testimonio, de denuncia, de memoria, y de resistencia. y yo creo que son esas cuatro variables que vemos por ejemplo en el trabajo de Juana (Líder costurero de Mampujan) en donde se hablado tanto de la memoria pero se ha trabajado menos el testimonio y a mí me parece que el testimonio es muy clave porque el testimonio es el lenguaje, es un lenguaje textil que va a transformar digamos la no necesidad de decir en palabras ese punto, ese punto es muy contundente y muy fuerte. Es político, en la medida en que incluso en el rol del testimonio se atreve a dar cuenta de eventos que afectan su vida y en ese contexto se arriesga no solo a decirlo, sino actuarlo con la aguja y con la tela y dejarlo, porque con una palabra uno puedo decir: “no, yo no quise decir eso, fue un momento de no”. En la costura hay una extensión del tiempo y es esa validación del uso del tiempo que es mi tiempo usado para coser, pero también es un tiempo interno para confirmar lo que uno quiere decir, y esa parte yo creo que es súper importante en estos tejidos. Porque al verlo uno nunca se imagina cuántas horas pasa trabajando, pero en esas horas también confirmaron sus posiciones, ratificaron sus ideas, consultaron con otras personas. Lo dejan y vuelven, en esa

tarea dejar y volver, dejar y volver... coger la aguja y sacarla, van a tejer un testimonio y de un testimonio en primera instancia, que podría ser una foto, un texto escrito, que es el testimonio textil, se convierte también ese textil en un objeto de memoria, porque ha registrado ese testimonio. y pensemos que ese testimonio, nosotros lo vemos desde un momento la validez que tiene, sobretodo puedo hablar sobre el caso chileno, en esa tridimensión van a permitir perfectamente la profundización de esa experiencia táctil que ya no es la fotografía, sino que yo vivo los personajes, veo los personajes y casi que los puedo tocar.

(c): ¿En esa medida, también se resiste; es decir, se convierte el acto de tejido en una forma de resistencia?

(R): Bueno, podemos ir interpretándolo. Originariamente, pienso yo se hace como testimonio, son objetos de memoria y también es una resistencia al olvido, es una resistencia a ser consignado en el rol que se le da, y es una resistencia a dejarse vencer por la adversidad. En algunos casos son hechos con objeto de resistir, son parte de las pancartas para ir a la calle, para apoyarse en acciones de no violencia pública, en otros casos son resistencias al olvido que también son muy importantes, yo no quiero que se olviden todos estos pañuelos que se están haciendo, con eso se resiste al olvido de las personas.

(C): Más allá del objeto o del artefacto de memoria, ¿Cómo esos procesos de tejido ayudan a un proceso de reparación con las víctimas?

(R): Yo no hablo de víctimas, hablo de personas afectadas por violencia política o de otro tipo, porque las personas que se vuelven actoras ya no son víctimas. Se transforman en sujetos de su propia historia. Y si bien han vivido cosas muy dramáticas en ese transformarse en actor, las víctimas siempre es alguien que toca tenerle un poco de lastima, en cambio así se dignifica y se levanta, eso no significa que a nivel de reparaciones de Estado no se les considere en la categoría para repararlas pero en la persona no debe sentir que es una víctima, la persona debe vivir en el empoderamiento de levantarse y poder decir: esta soy yo con esta historia. Entonces en ese sentido, el acto de hacer algo es muy reparador, porque soy capaz de hacer algo frente a algo que es tan grande como lo que me paso, aunque pareciera que uno es tan impotente pero no, no soy impotente, puedo hacerlo Y yo lo hago, no me lo hacen pero yo lo hago.

(C): ¿Cómo estos procesos ayudan a fortalecer los lazos comunitarios, o como se vive ese proceso en comunidad?

(R): Hay varias formas de vivir estos procesos. Uno de los procesos más centrales es cómo esto se gesta, en comunidades que han tenido historias comunes, y si bien cada uno lo vive en particular, porque somos distintos, porque las constituciones familiares son diferentes, lo común es que son historias que son validadas porque también la vecina lo ha vivido, el otro lo ha vivido, entonces en ese convivir y sentir apoyado de que no es solo a mí que le pasa, yo ya siento que no fui elegido para que me pasará eso, sino que le pasa a muchos y tomé mucho más que la fuerza del otro porque la suma, la fuerza de una comunidad no es la suma de individuos, es la suma de individuos más la fuerza colectiva. y es mucho más que la fuerza de individuos. y yo creo que eso es muy importante, tal vez en los años que yo viví en Chile y hacía acciones de no violencia en la calle, lo que tú sientes con los otros que están contigo es mucho más que lo que sientes con una persona que está al lado. Tú sientes lo tuyo, lo del otro y lo de esa fuerza tremenda que es no estar solo. Porque ante el dolor generalmente somos muy solos, el dolor lo tenemos que vivir solos pero en los que nos pueden acompañar es en el proceso de confrontarnos con ese dolor, confrontarnos con la pérdida, confrontarnos con las cosas que decía Juana ayer, esas cosas que nos han afectado tanto.

(C): En esa medida, ¿El tejido se ve influenciado por la subjetividad y/o la identidad de la persona? Aparte de ese contexto cultural y social del que se ve influenciado.

(R): Yo creo que lo que uno vive no es subjetivo porque es lo que tú vives. El que lo observa de afuera, puede verlo distinto, pero lo que yo vivo, quién puede decir que lo que yo vivo es subjetivo. Yo creo que no hay nada que sea ciertamente objetivo, porque lo que tú vives lo vives desde tu historia y desde tu propia capacidad de convivir con lo que te ha ocurrido, entonces yo creo que el tejido es una muy buena fotografía porque no es de un momento sino que es de un proceso. Sí este señor nos saca una foto de este momento, el solo logra captar este momento en el que tú me estás haciendo preguntas y yo te estoy contestando, lo que puede ser muy bonito para guardarlo de recuerdo. Pero lo que verdaderamente está sucediendo es un proceso comunicacional entre nosotras que él no logra captar, él puede captar la tensión, como yo enganché contigo pero no puede captar nada más. Entonces él tiene la objetividad de ese instante, nosotras tenemos el proceso nuestro y eso mismo es con el tejido, la extensión de ese tiempo y yo siempre digo que los tejidos tienen una tremenda

validación en cuanto tienen el tiempo, En esta vida que todo corre y se apura, no hay caso, el tejido hay que hacerlo con tiempo, y paciencia.

(C): Como tú mencionabas en la mañana, que tú decías que muchas veces no están todavía reparadas pueden trabajar en comunidad,

(R): y es en ese proceso...y se aprende a vivir... yo te voy a hacer una comparación que pasa con un señor que es futbolista sale en moto y pierde una pierna, queda invalidado futbolísticamente y tiene que aprender a vivir sin esa pierna y tiene opciones puede aprender a vivir lo mejor posible, puede dedicarse a otras cosas, puede dedicarse a entrenar futbolistas, puede decidir no tener nada que ver con el fútbol. Tiene caminos...pero no tiene que ir a terapia, es como va a vivir esa pérdida, y que va a hacer con la vida como la tiene después de la pérdida. Y yo creo que el sobre trabajo del trauma ayuda a confirmar el trauma, ha muchas personas les afecta en la medida en que lo necesita pero no todos. Algunas personas también vienen de familias que han vivido tantas cosas en la vida que ya el sufrir es parte de la vida y además son capaces de reír tener buenos momentos, entonces yo pienso que en la comunidad uno encuentra ese espacio que le permite a uno vivir la parte sana de uno, y esa parte sana me refuerza a manejar la parte triste. Yo puedo haber perdido un hijo que es tremendo, y cada vez que vuelvo a la casa me siento muy sola y desesperada, pero cuando voy al grupo no necesito hablar porque ya mis compañeros saben lo que he vivido, pero tal vez me hablen de otros niños que desaparecieron y yo siento solidaridad con otra madre. Entonces en esa solidaridad, ya mi pena es compartida, entonces ese punto me parece extremadamente saludable, el refuerzo positivo de estar en conjunto en un grupo en el cual yo siento que puedo ser, en el cual a lo mejor hablo o lo mejor no hablo, y a lo mejor lo hago a través del tejido.

(C): ¿Por qué empezaste a trabajar con el tejido?

(R): Porque sentí que al tomar tanto testimonio tomados por familiares de desaparecidos y por personas afectadas por las desapariciones sentía que los testimonios que tomamos desde la comisión de verdad solo se referían al hecho represivo, pero no registraba la vivencia de lo que le pasaba a las personas, entonces sentí y retome el tejido que ya lo conocía, con las arpilleras chilenas que yo había tenido desde el 1975 como una forma para mostrar esa otra parte y crear estos ambientes de lo que le pasa a la otra me pasa a mí, sin que me lo tenga que contar, porque yo ya sé que somos un grupo en solidaridad y no somos en solidaridad, somos

un grupo que tenemos algo en común, todas trabajamos en textiles y esa comunidad no la quiebra nadie, es el reforzador de lo que es lo comunitario.

(C): Entonces tú ves en el tejido como forma de memoria histórica, ¿Como que este tienen una ventaja a diferencia de otros procesos de memoria histórica?

(R): Bueno...en las exposiciones que yo hago se complementan con poesía, tú ves que hasta el catálogo va con poesía, con el cuento, con la historia, todo, todo se va sumando, todo cuenta. Las películas, los cortometrajes; eso es parte de todo lo que yo hago acá, mostrar porque pudiste ver un pequeño corte de una mujer en el año 79, no te diste ni cuenta probablemente que era ese año, porque la pude insertar para que tú puedes registrar esa vivencia de las mujeres. Entonces ese valor de estar aquí, y ver las vivencias de tantas mujeres, de tantos países, de tantos lugares, de tantas camineras, es un reformador. Y los dolores pueden ser de distintas maneras, porque pueden ser por hechos de la guerra, pero también pueden ser por hechos de otras violencias, de tanto tipo.

(C): ¿Porque mencionas que en el tejido articular el hilo, con la aguja los colores, las formas también hacen parte de este contar una historia?

(R): Claro cuentan una historia, y muchas veces historias muy transgresoras. Porque si tu observas y voy a abrir aquí el catálogo... Yo creo que en esta página tú no tienes ninguna duda que esta es la cordillera de los andes. Pero ninguna cordillera es del color de la cordillera; entonces lo que ella quieres mostrar es una cordillera, y está diciendo yo hago con lo que tengo, no tengo que copiar la realidad, es la realidad que yo vivo y cómo la interpreto y como la cordillera me gusta con colores yo la voy a hacer con colores. Yo no estoy copiando, no estoy haciendo una foto con los idénticos colores. Entonces esos elementos, son sumamente interesantes de que le permiten a las personas que se tienen que acomodar a las leyes sociales, a las restricciones: que no pueden salir, que si pueden salir, que tienen que presentarse con un papel, tienen que chequearse con el carnet de identidad, que con el pasaporte, que todo eso. Aquí, ella puede hacer lo que quiere, como quiera, cuando quiere, y al ritmo que quiere. Entonces esos espacios de lo que yo llamo, de libertad controlada que no hay en otros lugares, porque no los termino hoy, puedo empezarlo, puedo trabajar, duermo mal, puedo trabajar seguir, después tres días desechar y no lo hago. No tengo esa urgencia de terminar, entonces voy a mis ritmos internos y externos que la vida me permite.

(C): ¿Ahí radica entonces la importancia del tiempo en estos procesos?

(R): El tiempo...porque cuando tu miras esa obra que dices... ¿Cuánto tiempo trabajo esta mujer en eso? y esa, te viene a la cabeza el sentimiento de que ahí está la mujer con su tiempo en un tiempo, perpetuándolo en el tiempo porque cada vez que lo veas vas a ver tiempo, y el tiempo más tiempo te da súper tiempo.

(C): ¿Y ese tiempo es necesario como parte del proceso?

(R): Todos esos tiempos cuenta, porque la vida acelerada que vamos lo que menos tenemos es tiempo, y esas mujeres te regalan tiempo. Te fijas que en esa contradicción objetivamente hay tiempo, tú no puedes decir cuánto tiempo, y tú no puedes evaluar todo. Pero tú sabes que el tiempo esta, y el tiempo que tú te dedicas a mirarlo también va a ser tiempo. Entonces ahí hay todo un juego digamos, de tira y encoge.

(C): ¿Qué crees que ha sido el resultado o aquello que les deja a estas mujeres para la vida los procesos de memoria histórica a través del tejido?

(R): Así como somos los seres humanos, deja cosas diferentes. Tu miras a algunas de las mujeres que tu conoces algunas les permite seguir trabajando desde su realidad, a otras les va a ocurrir que se sienten actoras, unas toman características de líder, hay muchas cosas que pueden ocurrir. Lo que sí ocurre porque lo que vivido, es que lo vivido está y nadie te lo puede quitar. Incluso hay mujeres que después de un tiempo dejan pero lo hecho, queda y queda ese legado, de lo que hizo más el tiempo que le dedicó. Que ya no importa si ya no está, porque quedo ese resultado.

En el contexto en el que se usa un recurso cotidiano relegado al hogar y en el momento en que trasgrede el ropaje, subvierte el orden en el que se da. Al comienzo, el requisito era que no se podían usar muchos materiales, para que existiera más dialogo por la colaboración, Algunas usaron ropa de sus desaparecidos como una forma de aceptar que no iba a regresar, algunas usaron sus propias faldas. Se hizo pensando en hacerlo con lo que se tenía, por ende es muy delicada y no puede ser expuesta tanto tiempo y no hay más que esa, de eso depende la originalidad del testimonio, cada testimonio es único.

La voz de una representa la de las demás, voluntad de hacer denuncia social, no solo lo que le pasa a una.

Anexo 7. Entrevista realizada a Luz Dary Osorio en el museo casa de la memoria de Medellín, el 29 de abril de 2016. Por María Camila Rangel.

(C): ¿Cuál es su nombre, que hace, donde vive?

Luz Dary Osorio (L): ¿qué hago?...soy comerciante, tengo una floristería, vivo en el municipio de Sonsón,

(C): ¿Porque empezaste a formar parte del costurero?

(L): Empecé a formar parte del costurero a través de la asociación de víctimas por la paz y la esperanza de Sonsón, se formó el costurero al comienzo no se veía como una necesidad y ahora lo vemos como lo que nos formó a nosotras después de tanta violencia.

(C): ¿Cómo era el municipio antes de la Violencia y ahora?

(L): Antes muy bueno porque era...aunque siempre ha sido humilde, pero en el tiempo de la violencia nadie confiaba en nadie, cada era en su lado, nadie miraba a nadie, nadie miraba, uno se tenía como desconfianza hasta de uno mismo.

(C): ¿Vives dentro o fuera de la cabecera municipal?

(L): En la cabecera.

(C): Y ahora, ¿Cómo es el municipio?

(L): Ahorita está calmadito, está bueno.

(C): ¿Cómo son las reuniones del costurero y quienes forman parte?

(L): Las reuniones del costurero las hace cada lunes, ahorita tenemos un salón en la casa de la cultura, que se llama el salón de la memoria. Antes nos reunimos en casas diferentes de alguna del costurero, y hacemos parte en este momento 16/17 mujeres.

(C): ¿Cuando empezaron las reuniones?

(L): en el 2009, con Isabel González, y empezamos a reunimos cada mes, y al comienzo era como para que, uno en el momento como que está pasando por ese conflicto armado uno queda como que uno lo da pena, que ese me está señalando, como por lo que dicen; ah es que esa persona lo mataron porque algo debía, entonces uno es como con ese temor, con esa angustia, como con esa pena, entonces al comienzo como para que, cierto? pero ahora le damos gracias primeramente a Dios por habernos llevado a Isabel.

(C): y ¿Cómo llego Isabel?

(L): Por la universidad de Antioquia hicieron una reunión de asociación de víctimas, e hicieron una convocatoria y se anotó mucha gente. y de ese montón, fuimos cómo acabando, lo que pasa es que no todos tenemos como ese sentido de pertenencia ¿cierto? al comienzo yo también decía esto como para qué, entonces cuando empezamos a hacer trabajos, yo ahorita veía las muñecas y eso fue lo que a mí más me...pues como lo que no me gusto fue lo de las muñecas. y todavía no me gustan, y entonces ya como me fui dando cuenta eso al comienzo si es como duro porque uno no se la pasa sino como llorando, cierto? como que uno es llore y llore y es como que sentido, yo estaba bien, yo para que vine a esto, Entonces si me entiende, es como eso. Pero ahora, pues me da un poquito de melancolía por ver que muchas demás que pensaban lo mismo que yo, ¿para qué? entonces al ver de qué empezábamos a trabajar y llorando y llorando, nos pusimos a mirar de que en la costura, en el tejido íbamos plasmando aquello que sentíamos que no éramos capaces de decirlo, entonces lo íbamos tejiendo ahí que era como más distinto. Ósea llorábamos, pero yo decía ella no sabe yo porque estoy llorando, sino que ya cuando íbamos bordando ya miraban como que le había pasado a uno,

(C): ¿Cree que ese proceso, asistir al costurero, a los talleres le ha servido a usted?

(L): Uff. Horrible, porque usted antes me podía preguntar a mí y yo no le hablaba, sino que ahorita tengo algo como de ver todo ese reconocimiento de lo que estamos ahorita, lo pone a uno como sensible. Entonces de que me ha servido, empezando porque me fortalece, me construye como persona, porque como le dije ahorita uno recién pasado ese conflicto uno queda como que está abajo, como decía ahorita ahí, como que uno de ahí no sigue, entonces uno dice: ¿eso para qué? es que yo no soy capaz, empezando porque uno decía qué sentido tiene hacer eso y para que si yo no soy capaz. Ósea como ese negativismo a toda hora de: yo no soy capaz, yo no soy capaz. y ver ahora de que uno si fue capaz, primero de salir de allá de ese hueco del que uno pensaba que nunca iba a salir y segundo de ser capaz ahora de construirse como persona y ver que eso doloroso en el que yo estaba encerrada, no yo la único que lo sentía, sino que la vecina que yo ni sabía que era mi vecina, cuando nos reunimos en el costurero “ay es que yo vivo al lado de su casa” y uno como está encerrado en un dolor ahí no se daba cuenta de eso, ósea que me ha servido para conocer otras personas que tenían ese dolor, ese mismo dolor que yo sentía y que yo me estaba muriendo y yo sentía que de ahí no se sigue nada y que varias teníamos eso mismo y que esto me sirvió para salir adelante y

ayudar a otras personas como diría San Orlando de que se integren y de que eso fue horrible pero que el hecho de que ahorita no lo recordemos con tanto dolor, tampoco es que lo vayamos a olvidar que eso pasó, y que estamos nosotros para contarle a los hijos, a los nietos de qué pasó, para que eso no se vuelva a repetir.

(C): ¿Usted ya sabía tejer?

(L): No, empezando porque en el Colegio detestaba la profesora cuando me ponía a bordar, ósea yo perdía a toda hora esa materia porque a mí no me gustaba, y ósea yo tenía como un... el bordado yo decía: uy no que pereza, porque me acordaba de esa profesora, que me daba mucha rara, no me gustaba y ella me lo hacía desbaratar. Ósea como lo hacía mal, ella me lo hacía desbaratar y entonces no me gustaba, no me gustaba coser. y entonces eso lo que más tiene más tocada como eso que no me gusto fue lo que me hizo como brotar, como salir, de ese hueco donde estaba metida, que yo misma decía que yo de ahí no salía.

(C): ¿Qué objetos ha realizado durante los talleres? y ¿cuáles son los que más le han gustado o nunca le han gustado?

(L): A mí no me gustan las muñecas de trapo, ¿porque no me gustan las muñecas de trapo?, Me parecen lindas pero no para hacerlas, sino que cuando la hicimos fue como haciendo la vida mía, la vida de cada uno. Entonces no me gusto, porque me daba como rabia de ver que de niña no me quedó tiempo de jugar con una muñeca, nunca tuve una muñeca, que ahora de vieja haciendo una muñeca entonces por eso nunca me gusto.

(C): ¿Y las muñecas quitapesares?

(L): Esas son muy diferentes y los quitapesares si me gusta hacerlos, pero como la gente yo no he tenido como esa delicadeza de ir a meter eso al bolsillo, bajo la almohada para que se me quite una tristeza, un pesar, no lo he tenido. Pero si he visto que eso sale mucho pero soy fascinada haciéndolas, porque me gusta hacer mucho las muñecas. Me gusta hacer las falditas en crochet.

(C): ¿En qué se diferencia los quitapesares de las otras muñecas?

(L): Que los quitapesares son, ósea cuando yo estoy haciendo un quita pesar no lo estoy haciéndolo como si fuera de mi vida, eso fue lo que no me gusto de la muñeca de trapo; que es como una representación de mi vida y los quitapesares si es como más manual, como ya me gusta lo manual, me gusta lo artesanal, me gusta hacer quitapesares. Trabajo el bordado

español, trabajo el yugoslavo, ahorita estoy trabajando en la casa de la cultura de Sonsón dando clases de bordado.

(C): ¿Qué significados han tenido esos trabajos, esos talleres para usted?

(L): Pues el significado grande, porque no solo uno va creciendo como persona sino que también lleva un sustento económico a la casa, como decía ahora Rosa “que una mujer sola no aletea.” entonces como que también le sirve a uno como una entrada para la casa.

(C): ¿Cuándo tu tejías, los colores, las formas, las puntadas, lo que ponías en el tejido tenía algún significado para ti?

(L): A mí me daba como mucha tristeza los colores grises, porque a mí me aterraba como cuando el día amanecía oscuro, yo decía como no quisiera ni levantarse uno porque cuando el día estaba así, era como con esos miedos que uno amanecía y era esa violencia, entonces uno era como con ese miedo de salir al patio, de salir a la calle. Porque ya va a empezar porque vea como está de triste, entonces me aterra como un día así como hoy, ya no, es como que entonces es cómo uno va como sanando, sanándose uno, y entonces ya pues esos colores, yo siempre como que colocaba colores vivos, me gustaba mucho el rojo, el amarillo, porque me muestran como alegría, como vida. Pero eso solo lo veo ahorita, yo puse eso en ese momento inconscientemente, porque como me aterraban esos colores así oscuros: miedo, luto, negro. Me daba susto, miedo, pero ahorita que veo las cosas que bordaba, que tenemos en el museo de la memoria, que tiene mucho amarillo, naranja, colores muy vivos. Por eso digo yo, del miedo que le tenía a lo oscuro, era que se me reflejaba en ese momento, pero no era conscientemente, yo no decía ay voy a color este porque yo quiero que se vea todo más distinto. No, lo hacía inconsciente.

(C): ¿Cuál es la obra que más le ha gustado y porque?

(L): La cartografía ser capaz de bordar la historia de lo que me pasó, porque nosotros hicimos muchos trabajos y yo le ayudaba a las compañeras porque yo no era capaz de hacer el mío y nunca fui capaz, solamente el bordado pero yo era cocinando y lloraba, y entonces yo como que descansaba y volvía y seguía y volvía, ¿cierto? pero lo que más como que fui capaz en la cartografía, en la historia de la cartografía.

(C): ¿Y al final pudo hacer una cartografía propia?

(L): Sí, porque hicimos muchas cosas pero... Y la muñeca. Me demore como dos o tres meses haciendo la cartografía de la historia mía, porque le hacía poquiticos porque no era

capaz, ósea lloraba y dibujaba en un papelito que era lo que iba a hacer y ya me daba como ese vacío y yo decía como ay no mejor yo voy haciéndolo así, entonces yo ponía como al sobrino y le decía yo Juan me dibuja unas casas, y luego le decía ay no Juan ya no me dibuje eso. Entonces él me decía como: ¡ay no tía! pero entonces usted qué es lo que quiere. Que si y que no. Entonces me siento como contenta porque fui capaz de hacerlo, pero ahorita donde me pusieran hacer algo de la vida mía todavía no estoy como bien que yo diga <<si, si yo lo voy a hacer>>

(C): ¿y las muñecas cuando se demoran en la elaboración?

(L): no...las muñecas sí estuvieron rápido porque fue más como un trabajo así como pedagógico.

(C): ¿cree que estos ejercicios le han servido a la comunidad?

(L): Pues a veces nos reunimos en la plaza del pueblo a tejer, y una vez nos llevaron unos psicólogos para que hablaran con nosotros entonces me dio algo de cosa porque le dije yo a la organizadora de la unidad de víctimas: ¿Zare esos son los psicólogos? es para que nosotros hablemos con ellos o ellos con nosotros, entonces fuimos nosotros a hablar con ellos, porque ellos estaban por allá sentados, ósea eso es algo que le representa a uno, que uno ya está a una igualdad. Como que ya no estamos tan pordebajados como nos sentíamos antes. Entonces yo les dije <<no muchachas, nosotras acá esperando que vengan los psicólogos, vamos mejor donde ellos, vamos a ver qué es lo que vamos a hablar>> ósea fuimos nosotras las que les propusimos a ellos, porque la unidad de víctimas nos dijo que ahí estaban ellos y yo dije yo no voy a ir allá como si fuera a confesarme, más bien busquemos otra forma, como talleres o algo. Y entonces sí, fue algo que nos nació que no fue de mí, fue de otras compañeras.<< de no luz Dary los psicólogos allá sentados, que es lo que van a hacer o que, y entonces yo dije entonces vamos donde ellos, ósea como que ya tenemos esa capacidad de proponer.

(C): ¿Y en la comunidad?

(L): En la comunidad estamos en auge, somos famosas, porque todo el mundo nos conoce. Conocen el salón de la memoria, hay gente que va los lunes a vernos coser. Y si somos famosas.

(C): ¿Son solo mujeres o también van hombres?

(L): La verdad, la verdad hombres van muy poquitos. Pero van como a acompañar la esposa un ratico, y pues digamos de mi familia, la hija mía también va.

C): ¿Cree que el costurero ha servido para fortalecer los lazos con la comunidad?

(L): Sí, porque ahorita algo que ni yo sabía que podía hacer y que yo ahorita le estoy sirviendo a la comunidad en bordados, en coser algo que a mí no me gustaba.

C): ¿Cuándo usted empezó a participar que sentía, que pensaba?

(L): Rabia, tristeza, como miedo. Miedo a hablar a que me están señalando, a que dijeran: ve es que al esposo de ella lo mataron, por algo será-

C): ¿Y ahora?

(L): Pues yo como que todavía cómo perdonar, no sé si estoy en la capacidad, pero no olvido, pues ósea no olvido lo que hicieron, yo perdono siempre y cuando cuenten la verdad, porque yo sé que la verdad no existe, porque ellos acomodan eso a lo que quieren, para cubrir un tanto ahí lo que hicieron, entonces dicen: hay es que lo mataron ahí porque tal y tal cosa. Sin serlo, entonces ahí la dignidad de esa persona que mataron quién la va a recuperar porque yo sé porque yo ya he estado en una audiencia, y dijeron es que lo matamos porque era tal y tal cosa, viendo que eso no lo era, y entonces: y usted quiere, cree que uno va a decir sí yo lo perdono allá cuando me pidió perdón, usted cree que yo era capaz de decir si yo lo perdono si yo no lo sentía, pues me estaba diciendo mentiras- Si fuera la verdad, que uno dijera sí, sí era porque era un guerrillero, si a qué hora fue guerrillero si nunca se movió a algún lado sí yo me imagino que los guerrilleros son del monte.

C): ¿Quiénes eran o qué bloque era el de la audiencia?

(L): El magdalena medio.

C): ¿Cree que a través de esos procesos de tejido usted está haciendo memoria?

(L): SI claro, estoy haciendo memoria para que eso que paso no se vuelva a repetir, ósea hay que contarle a los hijos, a los nietos, a toda la generación que viene, que paso, porque es que en muchas partes uno se quedó callado y entonces todo se quedó calladito y acá nunca paso nada y entonces ellos vuelven, aquí nunca pasó nada entonces volvamos, entonces eso hay que estar tocando y entrándose uno para que vean que si paso y que no estamos dispuestos a repetir eso.

C): ¿Entonces usted cree que el tejido le facilitó contar o hablar?

Si, por eso primero le doy gracias a Dios y a Isa que con o sin proyecto siempre estaba allá, y segundo a las manos, que fueron unas que me desahogaron en cosas que no fui capaz decir, entonces como que yo iba bordando lo que yo iba diciendo, entonces como que yo me iba descargando, entonces mucha cosa que yo cargaba las manos me las iban dando, mis manos eran mi voz.