

LOS TEJIDOS DE LAS MUJERES DE MAMPUJÁN: PRÁCTICAS ESTÉTICO-ARTÍSTICAS DE MEMORIA SITUADA EN EL MARCO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

John Gregory Belalcazar Valencia*
Nelson Molina Valencia**

RESUMEN. El presente artículo tiene como objetivo central comprender el despliegue narrativo que ofrecen los tapices elaborados con la técnica *quilt* (tela sobre tela) por un grupo de mujeres del municipio de Mampuján, víctimas del conflicto armado en Colombia. También pretende evidenciar el papel mediador e intermediador que pueden jugar los tapices como objetos estéticos-artísticos de los procesos de reconstrucción de memoria histórica dentro del entramado relacional en el que son figurados, al evidenciar formas de aprehensión y representación de las lógicas relationales que fueron planteadas por el conflicto armado en diferentes territorios de Colombia. Como unidad de análisis se eligió el tapiz *Gracias por unirse alrededor de un sueño*. Los referentes analíticos son la teoría del actor red de Bruno Latour y la metáfora del pliegue de Gilles Deleuze. Además, el análisis de contenido valida la conjunción de las tramas narrativas (de acuerdo con Paul Ricoeur) empleando como técnica analítica y de visualización la producción de grafos narrativos.

PALABRAS CLAVE. Memoria, tejido social, tejido, pliegue relacional, narrativas.

* Profesor en la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Correo electrónico: jgbelalcazar@yahoo.com.co

** Profesor en la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Correo electrónico: nelson.molina@correounalvalle.edu.co

THE WEAVINGS OF MAMPUJÁN WOMEN:
AESTHETIC-ARTISTIC PRACTICES OF SITUATED MEMORY
IN THE COLOMBIAN ARMED CONFLICT CONTEXT

ABSTRACT. The paper's main objective is to understand the narrative deployment of quilt tapestries elaborated by women from Mampuján, who were victims of the armed conflict in Colombia. Also, we want to make evident the forms of apprehension and representation of the relational logics derived from the armed conflict in different territories of Colombia. We chose the tapestry *Gracias por unirse alrededor de un sueño* as our analysis focus. We took the analytical tools from Bruno Latour's Actor Network theory and Gilles Deleuze's fold metaphor. Additionally, the content analysis validate the conjunction of narrative plots (according to Paul Ricoeur), using as an analytical and visualization technique the production of narrative graphs.

KEYWORDS. Memory, social fabric, relational fold, narratives

EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA: ENTRE LOS PRINCIPIOS
RELACIONES DEVENIDOS Y EL LUGAR DE LOS ACTOS DE MEMORIA

El conflicto armado colombiano, el caso de Mampuján

Si reconocemos la complejidad que encierra el conflicto armado colombiano como fenómeno de confrontación armada y política, éste ha representado por más de cincuenta años un devenir continuo de despliegue de violencias, que ha dejado una profunda huella —a veces no calculada en sus múltiples dimensiones— en la vida social de diferentes comunidades, en distintos territorios del país (Salamanca y Castillo, 2005), y que ha impactado de manera muy sensible el tejido social.

Como parte de esta confrontación, también es importante reconocer las múltiples formas de agresión física y simbólica instituidas por los diferentes actores armados (CNMH, 2013) que se fueron instalando

de manera sistemática con el propósito de “anular física y simbólicamente” al otro.

Dentro de ese marco de prácticas a las que apelaron, cobraron importancia “las incursiones armadas” en poblados, prácticas que tuvieron como base lógicas de control total: la instalación del miedo, el desplazamiento forzado, la desaparición de líderes, las masacres en algunas ocasiones. Estos hechos en su conjunción van a signar los principios relationales devenidos (Lévinas, 2002; Vallejo, 2007), con un profundo alcance sobre lo que representarían los múltiples procesos de construcción identitaria, como los procesos de subjetivación generados en aquellas comunidades que fueron desarraigados de sus territorios.

Dentro del amplio registro de hechos acontecidos en ese orden, se destacan aquí tanto los hechos de violencia sucedidos como las dinámicas de acción comunitaria, devenidos a partir de la incursión armada por parte de un grupo de hombres pertenecientes al bloque paramilitar Héroes de los Montes de María, miembros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). El día 10 de marzo de 2000 ingresaron de forma autoritaria y violenta al corregimiento de Mampuján, una pequeña comunidad campesina de afrocolombianos, la cual hace parte del municipio de María la Baja, dentro de la región de los Montes de María, al norte del departamento de Bolívar.

Durante la incursión obligaron a sus pobladores a reunirse en la plaza del pueblo. La orden era exterminarlos, sin embargo, la instrucción cambió, como resultado las 245 familias que integraban Mampuján fueron sometidas a un desplazamiento forzado, seguido de su hacinamiento en la cabecera municipal, lo cual dejó al pueblo abandonado para luego convertirse en un “pueblo fantasma” (Premio Nacional de Paz, 2015).

Ante ese hecho, a partir de 2002 se inició un trabajo de intervención psicosocial en esta comunidad, así nace ASVIDAS y Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, dos iniciativas que van de la mano y se complementan. A partir de esto, vendrá la iniciativa de reconstrucción de memoria histórica como forma de movilización social comunitaria que actuará en el marco de la exigibilidad de los derechos y la visibilización de lo sucedido. En ese marco, mediante los telares cosidos en “tela sobre tela” (*quilt*), los cuales van a constituir un recurso narrativo

estético y artístico terapéutico para la elaboración del duelo, se genera la posibilidad de recuperación del tejido social roto por los hechos victimizantes a los que fueron sometidas este grupo de mujeres y toda su comunidad.

Los tapices como objetos de memoria: un entramado en despliegue

Pensar las dinámicas relaciones comunitarias que devienen a través de los actos de memoria supondría que se antepone el despliegue de un acto enunciativo antes que la memoria misma, señalando el hecho de violencia acontecido, el cual se expone enmarcado con un claro objetivo de legitimar una posición crítica social y política ante toda forma de expresión de violencia (Middleton y Edwars, 1992; Salas, 2010). En ese marco se da el desarrollo de posicionamientos conducentes por parte de los individuos, grupos y la comunidad en general hacia ese actor表演者 de realidades acontecidas, que instala los referentes de sus procesos afirmativos (Lévinas, 1993) de autorreconocimiento y autodeterminación, guiados en torno a un conjunto de valores constitutivos (mismidad) frente a un Otro (alteridad), en que el interés por hacer memoria encarna experiencias significativas que en sus pliegues y despliegues buscan una “puesta en forma” (Arfuch, 2013), explorando “vidas” constituidas en “relatos [que van] en busca de narrador”. “Es gracias a ella que tenemos el derecho de hablar de la vida como una historia en estado naciente y, por tanto, de la vida como una actividad y una pasión en busca de relato” (Ricoeur, 2006: 18).

En atención a los rasgos comunitarios y dentro del contexto en que se enmarcan estas formas de acción, se apela al arte —en este caso los tapices de las mujeres tejedoras de Mampuján— como posibilidad de despliegue de memorias entrecruzadas, en el cual lo narrativo ofrece, en un sentido analítico, la oportunidad de que existan visiones de realidad interconexas en la articulación de niveles y planos narrativos. (Luna, 1996). De acuerdo con esto, la seña de los enunciados —los actos de enunciación— se constituye en el punto de referencialidad entre lo que se expresa como narrativa y lo narrado como versión. Por

lo tanto, el planteamiento para comprender cómo los ejercicios de memoria que anteponen en escena un objeto estético-artístico ya figurado exige (Larrosa, 1996) una reflexión previa sobre la naturaleza de los datos, al entrar en juego la intertextualidad y la polifonía de voces que allí se conjugan.

Al abordar la intertextualidad y la polifonía de voces que se entrelazan en un tapiz, la primera consideración necesaria es reconocer cómo se trazan las múltiples voces, en sus múltiples versiones de *identidad narrativa*.¹ Al reconocer la manera en que se van desplegando las tramas, al final, la aprehensión del sentido que encarna el “objeto de memoria” va a tratar no sólo de tomar relatos, sino de validar analíticamente cómo al entre-tejer narrativamente una realidad (Larrosa, 1996) una dialéctica se moviliza frente al sentido de lo que ha sido, como ha sido narrado. Esto quiere decir que se propone la figuración de una situación relacional basada en la conjunción de los entramados narrativos apelando a un código particular: el quilt. Entonces, este rasgo particular de lenguaje supone la posibilidad interpretativa del acontecimiento presentado-representado, donde el material narrativo se constituye en forma de conocimiento.² A partir de éste se expone la fuerza con la que se expresan los pliegues y despliegues de la memoria situada, por supuesto, en función a las versiones que la entrelazan.

¹ Sobre el carácter de la identidad narrativa, Ricoeur plantea: “nuestra propia existencia no puede ser separada del modo como podemos dar cuenta de nosotros mismos. Es contando nuestras propias historias que nos damos a nosotros mismos una identidad. Nos reconocemos a nosotros mismos en las historias que contamos sobre nosotros mismos. Y es pequeña la diferencia si esas historias son verdaderas o falsas, tanto la ficción como la historia verificable nos provee de una identidad” (Ricoeur, citado en Larrosa, 1996: 469).

² “toda la narración es un tipo de conocimiento, precisamente lo que se denomina conocimiento narrativo, pero también parece claro que este tipo de conocimiento tiene, en el relato biográfico, dos formas de expresión relacionadas: primero, un tipo de conocimiento que se expresa por medio de y en los hechos narrados, esto es, en expresiones de realidades tácitas (el narrador las expresa y la audiencia las capta e interpreta como representaciones externas de lo que sucede y/o le ha sucedido); segundo, un tipo de conocimiento interno (o subjetivo), también expresado en el relato, de representaciones internas tales como opiniones, intenciones, proyectos, estrategias” (Lozares, 2006: 5).

Así, tras el código con todas sus proposiciones, una red de relaciones que vinculantes estará en circulación, fluyendo desde y con el objeto (Latour, 2008).

Lo social en circulación

Con un “objeto de memoria en acto enunciativo”, el objetivo es adentrarse al entramado de los relatos que se conjugan, a partir de sus rasgos narrativos, pero el entramado no estará planteado única y exclusivamente sobre aquello que los interconecta, ni pensado únicamente por lo “puesto en común” en función de las versiones de los sujetos. Esto será complejo cuando la noción de *red* se redescriba bajo una idea de conjunción de relaciones entrecruzadas, pues el despliegue no consiste en una “mera descripción” de sujetos y objetos que se conectan (Latour, 2008), sino en comprender la fuerza que se expresa cuando esos “objetos” y “sujetos”, en su capacidad de posicionamiento, se despliegan con efecto social: “Lo social circula y es visible solo cuando brilla a través de concatenaciones de mediadores, entonces esto es lo que tiene que ser replicado, cultivado, suscitado y expresado [...] la tarea consiste en desplegar el actor como redes de mediaciones” (Latour, 2008: 197).

Tanto al señalar el sentido de las articulaciones como al abrir la interconexión de los acontecimientos,³ se aclarará precisamente la manera como los sujetos y los objetos, envueltos en sus entramados, se anudan, claro, en función de sus proposiciones. Por ello, sobre la figuración del “objeto” (Latour, 2008), inicialmente, referiremos los objetos que transportan significados bajo la visión de *intermediarios*, para luego hablar de las “redes de influencia” que los objetos, como *mediadores*, activan en función de lo que “ahí circula”. En ambos sentidos y conjugados estos roles, el objeto estará en condición de acuerdo con el “lugar fenomenal” que lo concreta.

³ “Pensar el acontecimiento como praxis exige ir más allá de las formas para entrever las mediaciones que *relian* (pliegan-repliegan) la palabra a la acción” (Barrero, 2010: 22).

Desde esta doble perspectiva, señalar los papeles mediadores e intermediadores que pueden jugar los “objetos” en el marco del entramado relacional, que ellos mismos definen y movilizan, constituye el punto analítico sobre el cual se funda el interés central de este trabajo —a modo de hipótesis—: la figuración formal de una realidad acontecida expositivamente desplegada (Latour, 2008), referenciada tras la emergencia de un “objeto”, instala dentro del entramado social, donde circula y fluye, un rasgo intermediador y mediador ante la red de relaciones que allí se movilizan (en el tejido social que allí se teje). Por ello, en el marco de un tejido social que se reconoce fragmentado, la emergencia de un objeto de memoria viene a constituirse en la posibilidad de que lo social fluya “nuevamente”. Con ello, el tejido social anuda lo que se hallaba suelto.

PROPIUESTA METODOLÓGICA: EL ANÁLISIS DISCURSIVO Y LA PRODUCCIÓN DE GRAFOS NARRATIVOS

La definición de la trama narrativa para el ensamblado de grafos narrativos

La acción de ordenar, la llamada “construcción de la trama”⁴ exige un ejercicio analítico que inicia con la construcción de sentido ante los acontecimientos —y a partir de lo que ocurrió—. Realizar analíticamente el ejercicio de “ordenar” relatos que han sido entrelazados presume que se obtendrá la reconstrucción de la trama de un acontecimiento presentado-representado mediante el tapiz, que es expresión de la racionalidad retrospectiva de los sujetos que la tejen (Grossetti, Barthe y Chauvac, 2011), por los actores y agentes de acuerdo con sus experiencias vividas.

⁴ “La operación de la construcción de la trama puede ser definida, en un sentido amplio, como una síntesis de elementos heterogéneos. Pero, ¿síntesis de qué? En primer lugar, síntesis entre los acontecimientos o múltiples sucesos y la historia completa y singular” (Ricoeur, 2006: 10).

Así, el ensamblado⁵ de grafos narrativos se formaliza a partir de la articulación de cuatro rasgos analíticos que componen “una situación relacional” como estrategia de visualización:

- 1) La *línea de suceso* revela tiempos de pliegues reunidos en los cuales se establece el despliegue del acontecimiento, y señala el punto de inflexión desde el cual se pauta una lectura del sentido de la acción considerando la experiencia enunciativa de los sujetos.
- 2) El *despliegue del campo relacional* cuya visión topológica (Lewin, 1978) ofrece visualizar el conjunto de dimensiones espaciales que se imbrican entre sí, con una red socioespacial bajo la cual se pueden localizar las dinámicas de territorialización y desterritorialización que van pautando los actores dentro del desarrollo del acontecimiento estudiado.
- 3) *Red de actores*, esquema de pliegue operacional que agrupa actores y objetos en número cualquiera, donde se distinguen sus posicionamientos, como las dinámicas de interacción, que van señalando y especificando, a su vez, tanto los consensos como los disensos ante la circunstancia de sentido y significado a la que lleva el acontecimiento.
- 4) El *despliegue relacional del objeto* es mediador e intermediador de la dinámica interaccional estudiada.

Unidad de estudio

Para los propósitos de la investigación se eligió el tapiz *Gracias por unirse alrededor de un sueño* (imagen 1). El universo de información se complementó con una búsqueda documental del hecho en registros de video y periodísticos, además de consultar portales institucionales y el de la organización de mujeres de Mampuján.

⁵ De acuerdo con Deleuze, ensamblar supone encontrar “estados de cosas, cuerpos, varias combinaciones de cuerpos, mezclas; pero también [encontrar] declaraciones, modos de expresión, y totalidades de regímenes de signos” (Clement, 1980).

IMAGEN 1. TAPIZ GRACIAS POR UNIRSE ALREDEDOR DE UN SUEÑO



Fuente: Tapiz, técnica *quilt*. Hecho por las tejedoras de Mampuján: la fuerza femenina del perdón. Revista *Cromos*, jueves 19 de noviembre de 2015. Fotografía de David Schwarz.⁶

ANÁLISIS DEL TAPIZ EN EL MARCO DEL ACONTECIMIENTO

SEÑALADO A PARTIR DE LA INCURSIÓN ARMADA

A continuación se presentan dos niveles de análisis, el primero está orientado a reconocer las dinámicas del suceso acontecido que pasa a ser narrado en el tapiz; el segundo se concentra en el objeto estético-artístico de memoria para reconocer su lugar como intermediario y mediador dentro del despliegue de la trama relacional que figura tras el ejercicio de hacer memoria.

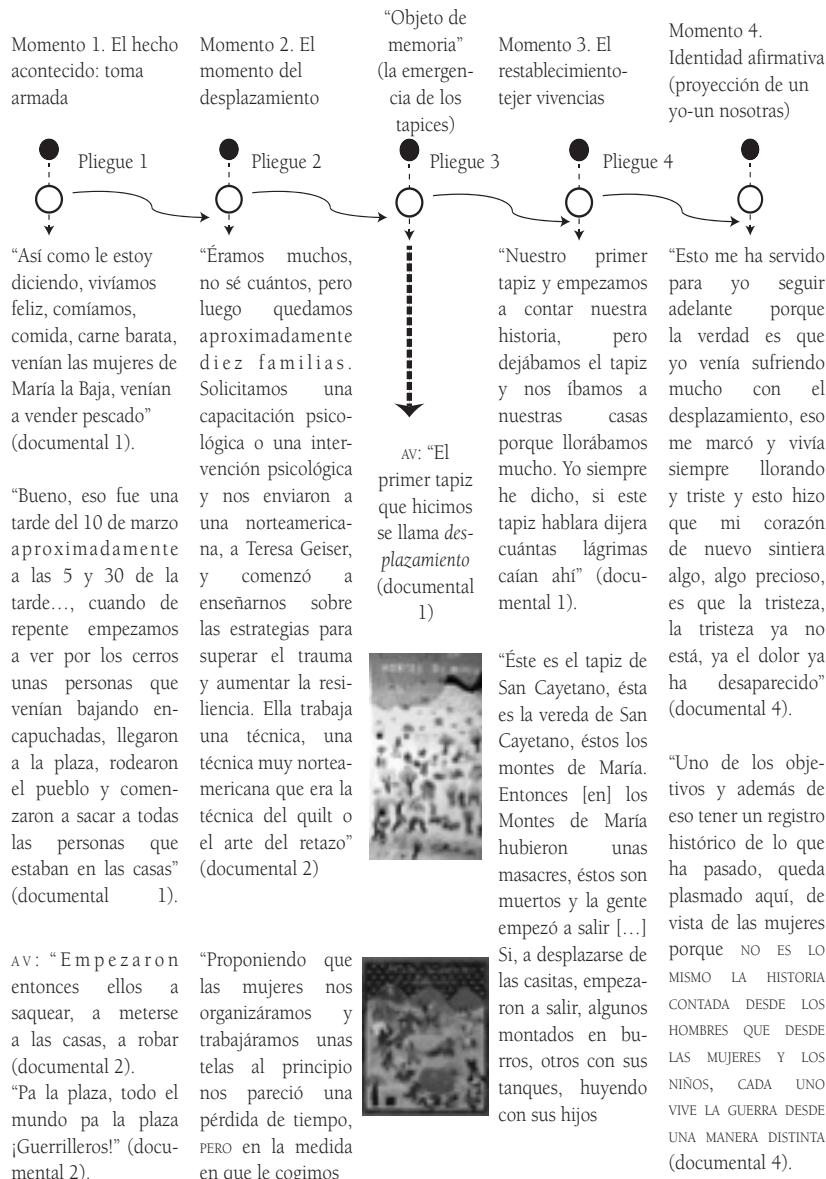
PRIMER NIVEL DE ANÁLISIS: LA DINÁMICA DEL SUCESO ACONTECIDO Y EL TAPIZ

En el corazón del acontecimiento: pliegue de tiempos reunidos, la línea de suceso devenida

A partir de lo que ocurrió, la definición de la línea pliegue de suceso (figura 1) se inicia señalando el *corazón de ese acontecimiento*:

⁶ Véase Revista *Cromos*, jueves, 19 de noviembre de 2015. Disponible en [https://farm8.staticflickr.com/7620/16834523681_27a8b62676_z.jpg].

FIGURA 1. LA LÍNEA DE SUCESO Y LA EMERGENCIA
DEL TAPIZ COMO OBJETO DE MEMORIA



"Comenzaron a sacar las rulas [machetes] y decían que nos iba a pasar lo mismo que en el Salado, que nos iban a cortar la cabeza a todos e iban a jugar futbol con las" (documental 1).

AV: "Se llevaron a cinco de los nuestros para el sector de Allas, la Brisa. Cuando se hicieron las seis de la mañana empezaron a llegar la gente, los que tenían secuestrados, pero ya arriba si se veía cantidades de humo, esa gente que habían masacrado a 12 personas arriba. Yo venía haciendo como un noticiero, yo decía "última hora, Mampuján acaba de ser desplazado", y me acuerdo que llevábamos bolsos, bultos, colchonetas en la cabeza. Pero yo decía 'esto es un sueño, no se preocupen que esto es un sueño para todos, ahorita vamos a despertar haciéndole broma a la gente para que se riera', pero la realidad fue cuando llegamos al Mango y esto es verdad, no es un sueño, es verdad" (documental 2).

el hilo comenzábamos a coser y hablar sobre el tema descubríamos que teníamos muchas heridas. En ese momento ya empezábamos a trabajar, nos dimos cuenta que era bueno, era bueno porque iba quedando una memoria allí en esa tela, e iba quedando como bonito, y a medida que hablábamos y sacábamos cosas, íbamos recibiendo la santidad, poco a poco y cuando quisimos terminar el tapiz nos dimos cuenta que ya nos reímos, cuando nos tocaba recordar una historia de alguno pues, nos causaba mucho sentimiento pero ya después nos causaba risa y de hecho hoy nos reímos no porque la cosa de risa, no, sino que de pronto creemos que ya está sana" (documental 1).

"Me ha parecido bien porque ha sido algo histórico, que va a quedar como una historia, un recordatorio, algo que no debe ser olvidado y todo eso está aquí escrito, puesto y siempre lo recordamos" (documental 4).

son las veredas, y cuando empezamos acá en San Cayetano a trabajar con ellos de este arte. A principios lloraron contando su historia. Entonces cuando ya terminamos ellas nos agracieron porque creyeron en esto que REALMENTE ESTO TIENE UNA ESPERANZA PARA UN PERDÓN MÁS LUEGO, para una reconciliación con aquellos que hicieron estas masacres" (documental 2).

(documental 4).

"Aquí estamos con esperanza y creyendo que la paz se puede dar. Si alguien quiere que le enseñemos a hablar del perdón, que nos llamen, que nos pregunten cómo fue eso, nosotros estariámos dispuestos a ayudarlos" (documental 2).

“Llegamos a María la Baja, a la alcaldía, y empezaron la gente a gritarnos guerrilleros [...] Pasamos varios años así, que nos trataban mal [...] Y me tocó decirle a alguien una vez: ‘Si yo estoy aquí no es porque sea guerrillera ni mucho menos, estoy aquí porque en Colombia estamos viviendo un conflicto, pero no sabes tú si lo que me pasó a mí también te puede pasar a ti’” (documental 2).

“Antes de coser nos pusimos de acuerdo qué historia vamos a plasmar en los tapices, las telas y después arrancamos a coser” (documental 3).

con llanto pero eso sirvió como una sanidad, ella quería que otras mujeres también reciban la sanidad” (documental 4).

- 1) El primer pliegue (momento 1) es sobre la incursión armada por parte de un grupo de hombres que pertenecían al bloque paramilitar Héroes de los Montes de María, miembros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), el cual va a imprimir un punto de inflexión en sus dinámicas de vidas. Este hecho de agresión violenta inesperada interrumpe en su cotidianidad, causa la ruptura del tejido social y, tras él, deviene una cadena de sucesos.
- 2) El segundo pliegue (momento 2) es señalado como el desplazamiento forzado, consecuencia de la incursión del actor armado a sus territorios.
- 3) El tercer pliegue de la línea de suceso (momento 3) se observa a partir del proceso de restablecimiento que debieron realizar, indicando en ese proceso las dinámicas de victimización que sufrieron estas personas, quienes tratan de restablecer sus vidas en un territorio que les era ajeno.
- 4) El cuarto y último pliegue de la línea de suceso (momento 4) se señala con los actos de memoria, actos enunciativos orientados a contar lo sucedido.

El tapiz: despliegue de una experiencia relatada

El punto de análisis señalado puede considerar la capacidad de agencia que tiene el objeto estético-artístico al momento de establecer un ejercicio de memoria situada, pues al referir el tapiz a partir de todo lo proyectado en él, como si se tratara de “un espacio de suceso”, las cosas presentadas (hechos, espacios, objetos, animales, etcétera) estarían en condición relativa de tener una multiplicidad de tramas plegadas entre sí (Deleuze, 1989), que cuenta no sólo con muchas partes, sino que está plegada de muchas maneras.

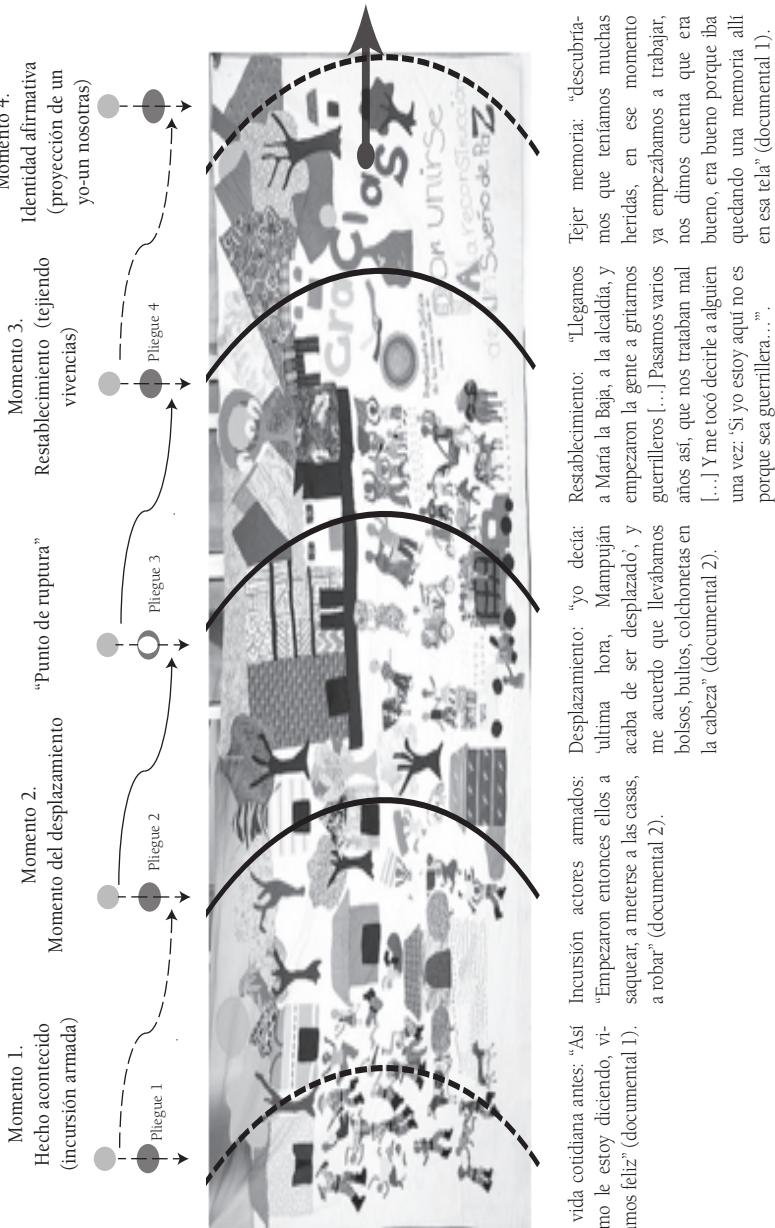
En este sentido, los cuatro pliegues traducen un contenido; además de ser presentado y representado mediante los recortes de tela adheridos al telar, un relato subyace en su proceso de figuración: la puesta en escena (figura 2).

Desplegar el objeto (Latour, 2008) desde lo enunciado (sus proposiciones), lo que reconocemos, es validar cómo se proyecta con mucha fuerza una realidad acontecida que se contrasta, en un despliegue de momentos ya referidos y analizados anteriormente con la línea de suceso, al grafiar diversos campos de experiencia relacional que el tapiz expone: el caserío con la incursión armada, el bosque que se deja atrás al momento del desplazamiento; y que indica la forma y las condiciones en las que esto sucedió durante su salida, hasta figurar la llegada a otro lugar, representado con forma de pueblo, y finalmente identificar la representación de dos manos entrelazadas, con las cuales se abre y se extiende un espacio de reconocimiento y encuentro ligado al significado que tiene para ellas tejer memoria.

En atención a las proposiciones enunciadas en el tapiz por parte de las mujeres que lo concibieron, cuatro son los elementos a destacar de la descripción:

- 1) Reconocer *el camino recorrido* constituido desde la suma de sucesos negativos y positivos, y señalar la transición transformadora que toma el acontecimiento, al transitarse de la representación de la incursión hasta llegar a ese espacio final del tapiz en el cual toman la palabra para decir “gracias por unirse a este sueño de paz”. Esto demarca una posición respecto de las dinámicas que subyacen en sus vidas por el conflicto armado.

FIGURA 2. CRUCE ENTRE LA LÍNEA DE SUCESOS; EL PAPEL DEL TAPIZ EN LA REPRESENTACIÓN DE LA TRAMA



- 2) Con la intención manifiesta de “anular al otro” mediante la incursión armada, se despliega (Deleuze, 1989) una dinámica de *territorialización* por parte del actor armado que impone control del caserío, y una dinámica de *desterritorialización* por parte de la comunidad victimizada al ser obligada a salir de su espacio vital. La dinámica de *reterritorialización* por parte de este grupo de mujeres señala un posicionamiento mediante el tapiz con el cual un *yo-un nosotras* se distingue claramente para marcar distancia frente a un Otro.
- 3) Cada momento del camino es representativo para el corte que señala cada “hito suceso”, bien pueden ser las intersecciones del “gran relato” proyectado, pero igualmente podrían ser los intersticios entre los cuales se marcan silencios, vacíos, lo no dicho.
- 4) En tercer orden, el *contenido* que fluye hace que el tapiz no esté cerrado o enmarcado en sus extremos; por el contrario, este relato se halla implícitamente extendido en ambos lados. Si bien no está representado “el antes de” la incursión armada, sí se puede reconocer la evocación de “sus vidas antes de...”, anudado al modo en que proyectan su “futuro”.

Por consiguiente, el tapiz es una forma de ordenar su mundo; por tanto, antes que validar meras formas figurativas descriptivas de hechos sucedidos y presentados, es importante reconocer la potencia en el recurso estético del *quilt* (tela sobre tela), y que los aspectos performativos son un recurso eficaz, capaz de actuar (Agamben, 2010) para señalar el hecho acontecido (Ricoeur, 2006) desde la polifonía de voces que la relatan. De esta manera cada tapiz proyecta y presenta un despliegue de relaciones que permite movilizar experiencias emocionales (*modalidades expresivas de la subjetividad*). En consecuencia, el tejer memoria y figurar el tapiz es una experiencia estética, precedida por el momento en que cada mujer tejedora hace su propia aprehensión del hecho.

La red de relaciones emergentes por la producción de tapiz

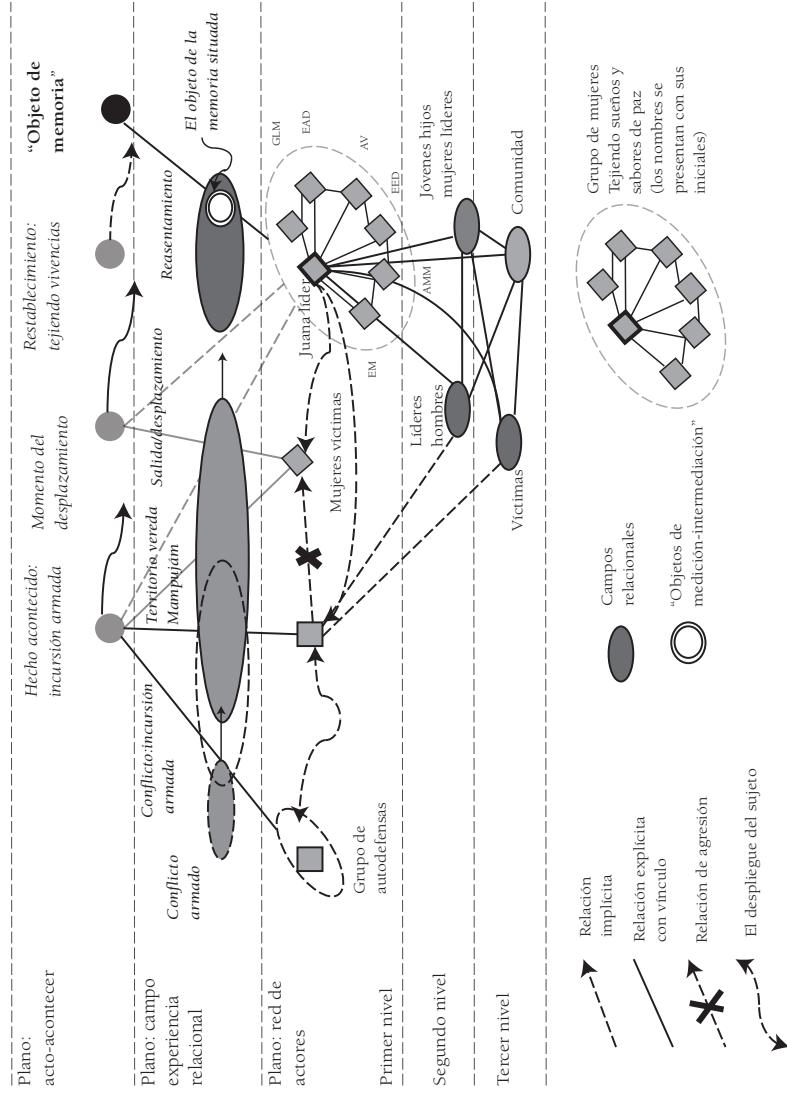
En el hecho de designar el tapiz como un recurso eficaz, capaz de actuar (Agamben, 2010) para señalar el hecho acontecido y delinear

el suceso, subyace una composición de las tramas (Ricoeur, 2006), ante lo cual el planteamiento es extraer de ese entramado la red de relaciones, la red de transacciones junto con los campos socioespaciales que la fundan. En este sentido, se confiere una posición clave de transversalidad que signa a la memoria misma en términos de reconfiguración del tejido social que anteriormente había sido impactado (figura 3), el cual se busca tejer de nuevo. Es, entonces, cuando el tapiz reactiva en su fluir un entramado de relaciones: invierte el orden “cronológico” de los tiempos y señala así “lo acontecido”. En términos fenomenológicos, una red de relaciones se despliega con y desde cada tapiz.

Esto sugiere que el tapiz no contiene la figuración de una realidad propia del conflicto armado que retrate o fije un hecho. Por el contrario, en el principio de aprehensión que le precede y el hecho de presentar y representar lo sucedido, observamos cómo cada elemento grafiado en el tapiz confiriere el demarcaje de “situaciones” y la figuración de “posiciones” encontradas, que en todo momento hacen referencia al distanciamiento-acercamiento que se quiere señalar y las separaciones-proximidades relativas entre y ante sí de mujeres que se autorreconocen como actores-agentes. En su ejercicio de indistinción se enuncian ante Otro, en lo que podemos reconocer:

- 1) Los cambios de posicionamiento de los actores: no se trata de establecer un punto dentro del campo, pues esto quedaría como simples acciones vaciadas de sentido; por el contrario, tendrán un efecto de direccionalidad referencial de la acción hacia afuera-hacia adentro como posibilidad de señalar una posición enunciativa, reivindicativa y de resistencia: cada posición pautada legitima la ocupación del espacio mismo, donde esta Uno (mismidad) y donde se posiciona el Otro (otredad).
- 2) Lo acontecido se signa: al validar la intención de un acto narrativo frente a lo acontecido (lo que trajo la entrada del conflicto armado a sus vidas), el tejido tendrá la potencia y fuerza de constituirse en un marco referencial con capacidad de agencia.

FIGURA 3. RED DE RELACIONES FIGURADAS EN TORNO A LOS PROCESOS DE ELABORACIÓN DEL TAPIZ. ACTO DE MEMORIA



- 3) *El juego de los límites* (“estar adentro”): al validar el juego de campos relationales que se movilizan: *a)* junto con la incursión del conflicto armado es posible entrar a un territorio que se ha mantenido al margen del proceso; *b)* percibir el vacío y aislamiento que se agudiza con la dinámica del desplazamiento entre el campo que representaba, ese espacio vital abandonado y dejado atrás, y el nuevo campo que se presenta como un punto de llegada sin acogida y sin posibilidad de retorno. Esto sugiere el modo en que el carácter de señalar “estar afuera” o “estar adentro” gobierna los enunciados. Por tanto, tras la presentación desplegada de cada campo, las zonas de indistinción y las regiones de movilización empiezan a ser demarcadas, haciendo del tapiz (punto negro y blanco en la figura 3) un objeto de memoria situada.
- 4) *La disposición del entramado*: con un punto de localización —memoria situada— el posicionamiento desplegado por las zonas y regiones como constructoras de memorias establece una direccionalidad performativa ante el hecho señalado. En otros términos, mediante el tapiz se toma distancia de lo que significa y representa para ellas el acto de recordar, no silenciar y no olvidar.
- 5) *Series de asociaciones*: a partir del entramado se expone una “red de relaciones” no explícita por una lógica de orden causal que la define, sino por una lógica de interconexión de puntos, considerando en su interconexión la manera en que se reúne y fluye el hacer memoria de la dinámica interaccional y, con ello, relatar lo vivido. Un horizonte narrativo cruza, vincula y encadena a las personas consigo y entre sí.

Al referir el alcance del despliegue del tapiz, no tendrá “un dominio especial de la realidad sino un principio de conexiones” (Latour, 2008: 30) que hace referencia a la fuerza de hilos invisible, visibles y no visibles “que atan y desatan a los individuos entre sí” (Simmel, 2003: 16).

Segundo nivel de análisis: el objeto estético-artístico de memoria y su lugar como intermediario y mediador

El tapiz como intermediador de relaciones

Un *intermediario* en términos de la teoría del actor red (Latour, 2011) sería aquel objeto que transporta significados o fuerza sin transformación, aunque internamente está compuesto de muchas partes y actúa como unidad que expresa su capacidad de agencia. Posiblemente, el tapiz, como objeto de memoria, constituye un marco de fuerzas desplegadas y hace posible que, si bien son varios los sucesos que se reconocen, entre ellos exista una relación entre sí, por ejemplo, el desplazamiento forzado que deviene después de la incursión armada, o todo el proceso de reasentamiento, necesario y consecuente de los hechos anteriores (figura 4).

El punto de inflexión para esa visión de unicidad que intermedia el tapiz está señalado por el flujo de proposiciones (relatos) y traducciones (sentidos) enunciadas con respecto a las cuestiones de interés que las moviliza (Latour, 2001: 199). Así, los modos de aprehensión que las mujeres realizan de estos “hechos” se extienden bajo un marco de conexiones en un solo plano de sentido: tapiz y mujeres son *uno* en el despliegue de la trama.

FIGURA 4. VISIÓN DE UNICIDAD CONTENEDORA DEL EJERCICIO DE APREHENSIÓN

Aprehensión de los hechos acontecidos: historias aún no contadas	Acto enunciativo: tejiendo retazos de historias vividas	“Objeto de memoria” (tapiz)	Relato en escena: memorias reunidas, un modo de estar juntas	Identidad afirmativa: proyección de un yo-un nosotras
--	---	-----------------------------	--	---



1) La aprehensión de los hechos acontecidos:

- *Conexión A.* Se revela la memoria como objeto, artefacto, lugar o hito que liga eventos después de pasar por un proceso de recordación, de rememoración que muestra la necesidad de reparación.

Así, lo observado en el tapiz no será necesariamente un relato que presenta los hechos en un orden cronológico, tal como sucedieron; sino que se señala todas las “partes” del relato que allí están figuradas, con el fin de reconstruirlo mediante la superposición de las versiones —las voces de los actores—, partiendo de una línea de suceso que se despliega y las conecta. Por tanto, esa multiplicidad que presenta la trama del tapiz (Deleuze, 1989) no sólo es múltiple porque tenga muchas partes, sino porque está plegada de muchas maneras.

2) El acto enunciativo:

- *Conexión B.* Encara una agencia emergente del posicionamiento que toma cada persona que ha sido víctima, sobre lo que significa para ella el proceso de figurar el hecho (cortar las figuras), tejer el hecho (hilar versiones), componer el relatos (establecer la trama).
- *Conexión C.* Hacer memoria a partir de la indicación afirmativa de no olvidar, que recurre a la capacidad performativa de estos retazos entretejidos para recrear la realidad acontecida, vivida y experimentada.

3) La proyección de los hechos:

- *Conexión D.* En el ejercicio de tejido colectivo se establecen dinámicas de sanación y reparación cuando se ha tomado distancia frente a los hechos. Los ejercicios de creación de sentido y resignificación permiten a las mujeres tejedoras proyectar una visión de sí: sus procesos de subjetivación devenidos y su identidad afirmativa se movilizan.

Reivindicar su intención de reposicionamiento en atención a reterritorializar su espacio vital perdido será, entonces, significativo para el proyecto colectivo: una declaratoria de consensos y disensos que

busca continuamente producir intercambios, acuerdos, negociaciones, desde el tapiz, que definen vínculos particulares para el grupo, con ellas mismas y con su comunidad. Por ello, es importante reconocer en el desplegamiento de esas cuatro conexiones una visión de unicidad contenedora de principio: el tapiz como “actor red” (Latour, 2001) en despliegue ha sido ensamblado.

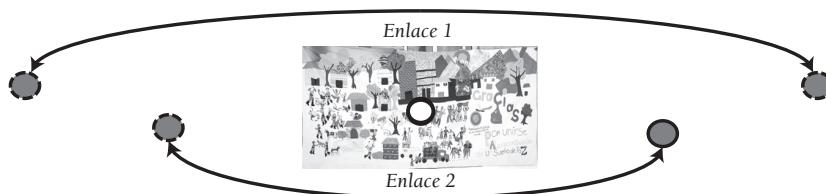
El tapiz como mediador de relaciones

Si la posición de intermediación que juega el tapiz supone una visión de unicidad contenedora de cuatro conexiones en despliegue, la visión de mediador supone, en cambio, que funcionen los sucesos propios con la práctica figurativa de hacer el tapiz: pasar de *las historias aún no contadas* hacia el hecho de validar *memorias reunidas*, como expresión de una dinámica creativa que performa realidades acontecidas en el orden de lo simbólico, para ser narradas mediante un tapiz.

En el tapiz se reconoce una relación entre lo sucedido (pasado) y lo proyectivo (futuro) (*enlace i*), y la relación entre una aprehensión de lo experiencia (recordación) y la presentación-representación de lo vivido (resignificación) (*enlace ii*). A su vez, como estas dos se articulan entre sí representan diversos y múltiples niveles de operación agenciados (figura 5):

FIGURA 5. ENLACE DE SUCESOS POR MEDIACIÓN DEL TAPIZ

Momento 1. Hecho acontecido (historias aún no contadas)	Momento 2. Acto enunciativo (te- jiendo retazos de historias vividas)	“Objeto de memoria” (el tapiz)	Momento 3. Relato en escena (memorias reunidas, un modo de estar juntas)	Momento 4. Iden- tidad afirmativa (la proyección de un yo-nosotras)
--	--	--------------------------------------	---	--



1) *Enlace 1.* Planteado entre lo sucedido (pasado) y lo proyectivo (futuro):

- Se plantea una alteridad cualitativa que me permita proyectar al individuo como personas y como sujeto (la emergencia de la misma-d-otredad) y señalar la re-significación de todo acontecer (el salto de la elaboración de lo vivido).
- El tapiz presenta una colección de hechos —un simple agregado— en forma de “lista de sucesos presentados”, es una línea de acontecimientos desplegados, ligados narrativamente, que indican un *modo particular* de estar juntos.
- El tapiz no aborda el acto de contar lo sucedido, ni marca hechos pasados del conflicto, pues el ejercicio de entre-tejer busca desanclar el pasado para proyectar un futuro; por tanto acto de contar es un acto enunciativo para señalar la indistinción con la condición de víctima y su posicionamiento frente al acto victimizantes en la visión de no repetición.
- Señala una traza de tiempos de orden fenomenológico (alteridad cualitativa devenida) en su condición como sujetos.
- Frente a la intención de eliminar toda posibilidad de acto que traen consigo las agresiones del conflicto armado, una posibilidad proyectiva visibiliza un universo amplio de relaciones de distinto orden.

2) *Enlace 2.* Entre la aprehensión de lo experienciado (recordación) y la presentación-representación de lo vivido (resignificación):

- Considerar la trascendencia de los procesos de subjetividad devenidos.
- Lo importante de entretejer memorias no es la suma de historias personales, por el contrario, estaremos ante una relación devenida por el entramado las diversas memorias que se tejen, una gran polifonía se presenta en unicidad bajo la figura de un gran relato.
- El acto de memoria pasa de “la impresión de lo recobrado” al reconocimiento de aquello que aconteció para ser (re)significado en sus múltiples sentidos.

Un horizonte de suceso está ejemplificado. El *enlace 1* valida la definición de un campo situacional planteado por este grupo de mujeres, quienes a medida que entretrejen cada parte del tapiz, validan un proceso de denuncia y renuncia solidaria con el propósito de resignificar lo que las proyecte con un futuro afirmativo, tomando distancia de los sucesos pasados. Con el *enlace 2*, señalan un acto enunciativo, apelan a un código estético y transforman su recurso para decir lo que a veces no se puede (o no se quiere) mencionar con palabras.

CONCLUSIONES

El acto de tejer memorias marca un sentido fundante de intención performativa sobre la realidad vivida, de allí que al “atrapar” el hecho acontecido en un objeto construido colectivamente en el que lo estético marca un rasgo fundamental de sentido, posiblemente permite a las víctimas directas del conflicto armado colocar en evidencia cinco procesos:

- 1) Si hacemos menos hincapié en las relaciones “disyuntivas”: aquellas que transitan por los bordes o por el umbral al encontrarse en situación de víctimas que vivieron un desplazamiento forzado, y así evitar caer en una continua revictimización —en alusión al carácter de las situaciones de agresión, de hacinamiento, de estigmatización que debieron vivir—, entonces se valida la importancia que alcanza un objeto en su sentido mediador e intermediador de procesos afirmativos, pues se plantea mayor énfasis a los procesos afirmativos (Ricoeur, 2006) —*ipseidad reflexiva*—⁷ que traen estos ejercicios de memoria, y donde lo estético-artístico conjuga un carácter narrativo. Sugiere que la reflexión corpórea se sitúe sobre la relación constituida —las dinámicas interacciones devenidas— con y desde el tapiz.

⁷ El movimiento dialéctico que nuestro autor describe en la dialéctica entre los dos polos de identidad *ídem* e *ipse* configuran un complejo entrelazado que tiene en cuenta, en primer lugar, la filosofía de la acción, entrecruzada por los niveles del lenguaje, el habla y la misma acción, para abordar, en segundo lugar, la problemática de la identidad personal a partir de las preguntas: ¿quién es el agente del habla?, ¿quién es el sujeto de la acción? y ¿quién es el sujeto de imputación moral (Zapata, 2009: 82).

- 2) El acto de tejer desdibuja toda anulación de no poder verbalizar lo vivido, tras ello el lenguaje estético que propone el tapiz empieza a trazar puentes y pasajes ante toda una serie de rupturas o escisiones que situaba a las mujeres a una distancia y una diferencia cada vez mayor de su necesidad de hablar sobre lo que necesitaban decir.
- 3) Aunque el límite del tapiz está definido por los bordes de la tela, su proximidad al “hecho atrapado” demarca y fija, pero también resignifica, su capacidad. Como tal (Latour, 2006), antes que negar conexiones como el interior-exterior / dentro-afuera, entre otras, lejos de estar “atrapado y definido” lo acontecido como memoria narrada (Ricoeur, 2006), circula más allá de la propia voz de sus creadoras, y se hace “vidas narradas”.
- 4) Explica, entonces, que la diferencia y distancia como lógicas de movilidad planteada por ellas ante los hechos victimizantes, bajo la figura del despliegue que posibilita el tapiz, no indican “un objeto separado o abstraído”, sino la aprehensión de una realidad explicitada desde quienes la vivieron, es decir, explica por consiguiente el principio relacional marcado en la emergencia de predicar la “mismidad” y la “otredad”.
- 5) Antes que dato, el tapiz es un proceso de construcción marcado y sometido a continuos y repetidos pliegues y despliegues. Sin un narrador que se proyecte en múltiples voces, múltiples versiones, la trama narrativa que emerge de él está vaciada de sentidos. El tapiz presenta-representa la garantía de continuidad entre la historia potencial y virtual que todavía queda por contar al lado de aquellas historias que ya han sido contadas.

FUENTES CONSULTADAS

- AGAMBEN, G. (2010), *Signatura rerum*, Barcelona: Anagrama.
- ARFUCH, L. (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- BARRERO, E. (ed.) (2010), *Memoria, silencio y acción psicosocial. Reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*, Bogotá: Cátedra Libre.

- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2013), *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2014), *Memorias en tiempo de guerra*. Disponible en [<http://memoriahistorica-cnrr.org.co/s-informes/informe-14/>].
- CLEMENT, C. (1980), “Entrevista de Catherine Clement a Gilles Deleuze”, en *Larval Subjects* (blog de Levi R. Bryant), 31 de agosto de 2011. Disponible en [<http://selfassembly.blogspot.com/2011/08/levi-bryant-sobre-deleuze.html>].
- Conferencia Episcopal de Colombia (1995), *Derechos humanos. Desplazados por violencia en Colombia*, Bogotá: Kimpres.
- DELEUZE, G. (1989), *El pliegue*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1994), *La imagen-movimiento*, Buenos Aires: Paidós.
- Premio Nacional de Paz “Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz (Tejedoras de Mampuján)” (2015), “Formulario de inscripción de postulaciones año 2015”. Universidad Externado de Colombia. Disponible en [http://www.uexternado.edu.co/esp/noticias/tejedoras_mampujan.html].
- GERGEN, K. (1996), *Realidades y relaciones, aproximaciones a la construcción social*, Madrid: Paidós Básica.
- GROSETTI, M. (2009), “¿Qué es una relación social? Un conjunto de mediaciones diádicas”, en *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol.16, núm. 2, junio. Disponible en [<http://revista-redes.rediris.es>].
- GROSETTI, M.; Barthe, J.; Chauvac, N. (2011), “Les chaînes relationnelles dans un suivi longitudinal d’entreprises de création récente”, en *Bulletin de Méthodologie Sociologique / Bulletin of Sociological Methodology*, Sage Publications, pp. 11-25.
- LATOUR, B. (2008), *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.
- LARROSA, J. (1996), *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, Barcelona: Laertes.
- LÉVINAS, E. (1993), *El tiempo y el otro*, Barcelona: Paidós.
- LÉVINAS, E. (2002), *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígame.
- LEWIN, K. (1978), *La teoría del campo en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Paidos,

- LOZARES, C. (2005), “Bases sociometodológicas para el Análisis de Redes Sociales, ARS”, en *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, núm. 10, julio-diciembre.
- LOZARES, C. (2006), “Las representaciones fácticas y cognitivas del relato de entrevistas biográficas: un análisis reticular del discurso”, *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol. 10, núm. 8, junio. Disponible en [<http://revista-redes.rediris.es>].
- MAYA-JARIEGO *et al.* (2014), *Visualización del apoyo social en las redes personales de los inmigrantes*, México / Guatemala: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA) (Cuadernos. Fábrica MIG, 5).
- MIDDLETON, D.; EDWARDS, D. (1992), *Memoria compartida, la naturaleza social del recuerdo y el olvido*, Barcelona: Paidós.
- MOLINA, J.; GONZÁLEZ, R. (2003), “Introducción: redes para repensar lo social”, en *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol. 4, núm. 1, junio-julio. Disponible en [<http://revista-redes.rediris.es>].
- RICOEUR, P. (1996), *Tiempo y narración I. La configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo xxi.
- RICOEUR, P. (2006), “La vida: un relato en busca de narrador”, *AGORA. Papeles de Filosofía*, vol. 25, núm. 2, pp. 9-22.
- SALAMANCA, M.; CASTILLO, D. (2005), *Complejidad y conflicto armado. Ensayos de seguridad y democracia*, Bogotá: Molher.
- SIMMEL, G. (1986), *Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza.
- SIMMEL, G. (2003), *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona: Gedisa.
- SPINK, M. J. (2010), *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano*, Río de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
- WHITE, H. C. (2008), *Identity and Control*, Princeton: Princeton University Press.
- VALLEJO, L. F. (2007), *La construcción social del desplazado en Colombia*, Valle del Conca: Universidad Autónoma de Occidente.
- ZAPATA, G. (2009), “Ética narrativa en Paul Ricoeur”, en *Signo y Pensamiento*, vol. xxviii, núm. 55, julio-diciembre, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 80-91.

Documentales en internet

Documental 1, *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*. Tony Rubio (director). Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8].

Documental 2, *Tejedoras de Mampuján, ganadoras del Premio Nacional de Paz 2015*. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk>].

Documental 3, *Pacifista presenta: las tejedoras de Mampuján*. Margarita Martínez (directora) / Jorge Durán (dirección). Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=FGcrzhlyyMM>].

Documental 4, *Contravía: Las mujeres de Mampuján (Premio India Catalina 2011)*. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=u9VG2e22DJU>].

Documental 5, *Mampuján, día de llanto*. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=RHTWu8tCuys>]

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2017