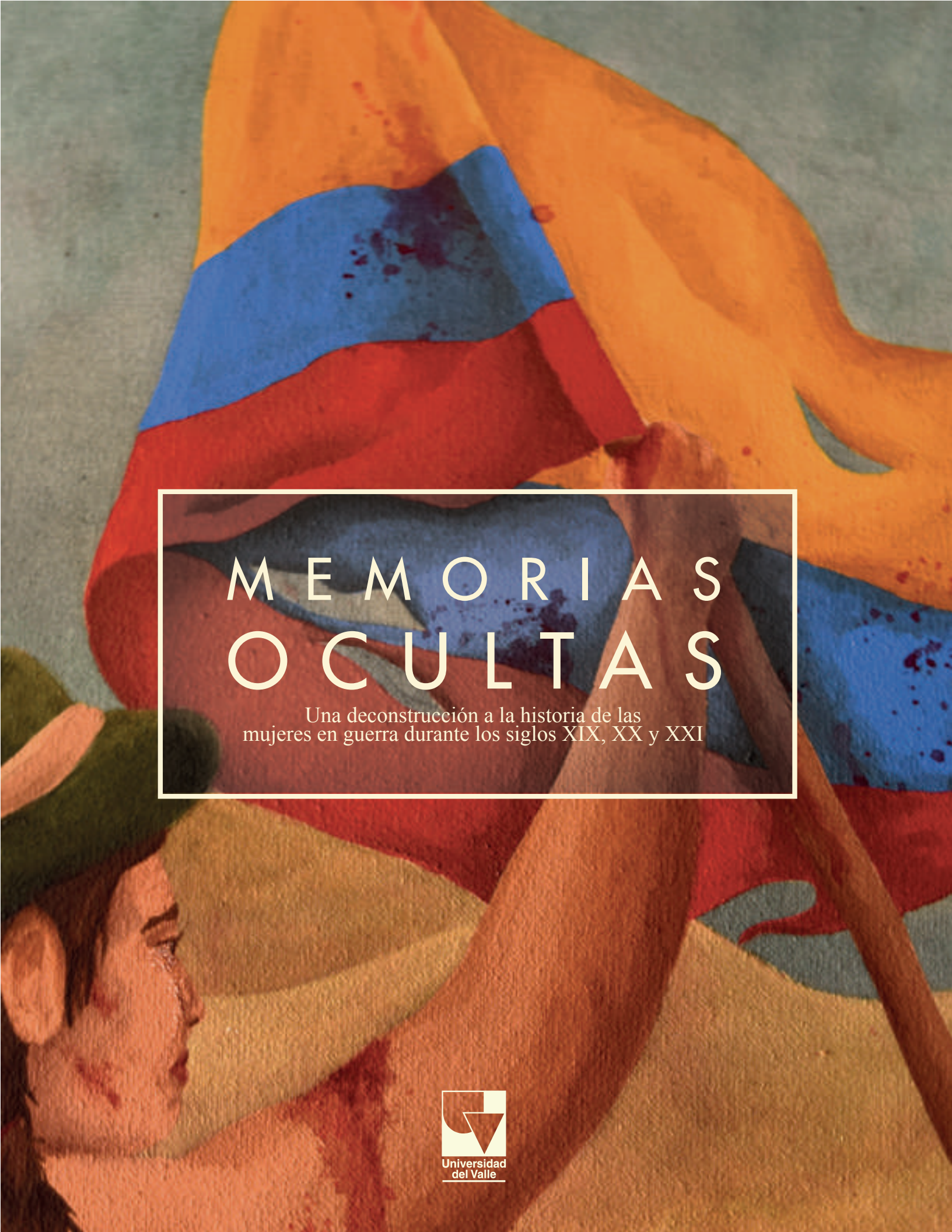


An abstract painting featuring a woman's face in profile on the left, rendered in warm, textured tones. A large flag with horizontal stripes of orange, blue, and red dominates the upper right. The background is a mix of these colors with some darker, mottled areas.

MEMORIAS OCULTAS

Una deconstrucción a la historia de las
mujeres en guerra durante los siglos XIX, XX y XXI



MEMORIAS OCULTAS
Una deconstrucción a la historia de las mujeres en guerra durante los siglos XIX, XX y XXI

Karen Daniela Carvajal Luna & Valentina Jiménez Pérez.

Trabajo de grado para optar al título profesional
Licenciatura en Artes Visuales

Director
PhD. Fernando Flórez González

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Visuales y Estética
Licenciatura en Artes Visuales
Cali
2020



RESUMEN

Este proyecto de investigación - creación se centra en el análisis del papel de la mujer en los principales conflictos de Colombia, enfocándose en la falta de reconocimiento de su rol activo dentro de estos. Se expone un problema de representación reflejado en la historia a través de la pintura, donde el arte le otorgó un protagonismo a la figura masculina como partícipe activo dentro de las guerras, mientras que la participación femenina fue ocultada bajo un manto moralista de pureza y pulcritud. Esto teniendo en cuenta que la historia ha sido escrita y representada por hombres quienes privilegian las hazañas masculinas y enfocan al arte en servicio del moldeamiento de una conducta que excluye a las mujeres de todo tipo de violencia lo cual, en el caso de Colombia, se aleja de la realidad que viven las mujeres en su cotidianidad.

La historia del arte narrada por hombres le ha dado la espalda a la labor femenina. El cambio en el paradigma se da cuando el poder de representación se les otorga a las mujeres quienes pueden formular otro tipo de lecturas y perspectivas sobre la guerra. En este trabajo se pretende analizar la representación bélica por medio de la pintura en comparación con los hechos ocurridos en la realidad, y de este modo resaltar el papel que ocuparon las mujeres a través de su representación para aportar a la memoria del país.

Palabras clave: Mujeres, Historia, Historia del Arte, Colombia, Conflictos, Arte, Representación

ABSTRACT

This project of research-creation focuses on the analysis of the role of women on the main conflicts in Colombia, focusing on the lack of recognition of their active role within them. We expose a representation problem reflected in history through painting, in which art granted a leading role to the masculine figure as an active participant of wars, while the participation of women was hidden in a moralistic mantle of purity and neatness. This, taking into account that history has been written and represented by men, who privilege the masculine feats and focus the art in the service of the molding of a behavior that excludes women from all types of violence which, in the case of Colombia, is farfetched from the reality that they live in their daily lives.

Art history told by men has turned its back on female labor. The change in the paradigm occurs when the power of representation is given to women, who can formulate other types of readings and perspectives on war. This work aims to analyze the war representation by means of painting in comparison with the events that occurred in reality, in order to highlight the role that women played in the war, emphasizing the importance of their representation through image to contribute to the memory of the country.

Key Words: Women, History, Art History, Colombia, Conflicts, Art, Representation



TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	6
OBJETIVO GENERAL	7
OBJETIVOS ESPECIFICOS	7
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	7
METODOLOGÍA	8
Capítulo 1 <i>LO LIMPIO, LO PULCRO, LA MÁRTIR</i>	11
1.1 Representación y estereotipo de la imagen	11
1.2 El contexto: la Regeneración	13
1.3 Manuales de conducta	15
1.4 El arte en servicio del ideal	16
1.5 Mujeres en la guerra	23
1.6 Máter Dolorosa	30
Capítulo II <i>LA GUERRA ES UN JUEGO DE HOMBRES</i>	34
2.1 La mujer como parte de la historia	34
2.2 Los motivos para ir a la guerra	42
2.3 Hombres que escriben y representan la lucha de hombres	45
Capítulo III <i>MUJERES QUE REPRESENTAN MUJERES</i>	50
3.1 Historia a contrapelo	51
3.2 La mirada femenina	54
3.3 Deconstrucción histórica: de víctimas a victoriosas	59
3.4 Libertadoras	64
3.5 Juanas, cholas y rabonas	68
3.6 Las hijas de olvido	73
3.7 Maternidades alternas	77
3.8 El sello de la guerra	82
3.9 Memoria ensangrentada	86
CONCLUSIONES	91
REFERENCIAS	95
REFERENCIAS DE IMÁGENES	98

TABLA DE IMÁGENES

Portada. Fragmento Juanas, Cholas y Rabonas. Valentina Jiménez Pérez. 2019.	I
Imagen 1. Elvira Tanco de Malo O’Leary. Epifanio Garay. 1892.	18
Imagen 2. Simón Bolívar. Epifanio Garay. (s.f).	18
Imagen 3. La Costurera. Francisco Antonio Cano. 1924.	20
Imagen 4. La Planchadora. Eladio Vélez. 1938.	20
Imagen 5. Reyerta Popular. Ramón Torres Méndez. 1878.	22
Imagen 6. Policarpa Salavarrieta. Epifanio Garay. 1880.	24
Imagen 7. Antonia Santos. Oscar Rodríguez Naranjo. (s.f).	24
Imagen 8. La violencia. Ignacio Gómez Jaramillo. 1950s.	26
Imagen 9. Violencia. Alejandro Obregón. 1962.	28
Imagen 10. Recortes de periódico recolectados por Beatriz González mostrados en el documental ¿Por qué llora si ya reí? de Diego García Moreno.	30
Imagen 11. De arriba hacia abajo: Las Delicias 3, Las Delicias 2 y Las Palmeras. Beatriz González. 1996 – 1997.	32
Imagen 12. Una carga libre al machete (Palonegro) Peregrino Rivera Arce. 1900s.	38
Imagen 13. Huelga. Anonimo. s.f.	40
Imagen 14. Fotografía del artículo El nuevo rol de las mujeres guerrilleras, a favor de la paz. .	43
Imagen 15. La guerre civile en Colombie, une lutte chevaleresque. Le Petit Journal. 1902.	47
Imagen 16. Masacre del 9 de Abril. Débora Arango. 1948.	55
Imagen 17. De arriba hacia abajo: Mascarilla verde, Ceremonia y Verónica 1. Beatriz González. 2003-2004.	57
Imagen 18. Libertadoras. Valentina Jiménez Pérez. 80x120cm. 2020.	62
Imagen 19. El libertador Simón Bolívar. Ricardo Acevedo Bernal. s/f.	63
Imagen 20. Juanas, cholas y rabonas. Valentina Jiménez Pérez. 80 x 120cm. 2019.	66
Imagen 21. La libertad guiando al pueblo. Eugene Delacroix. 1830.	67
Imagen 22. Las hijas del olvido. Karen Daniela Carvajal. 120x80cm. 2020.	71
Imagen 23. El 3 de mayo en Madrid. Francisco de Goya. 1814.	72
Imagen 24. Maternidades alternas. Valentina Jiménez Pérez. 120 x 80. 2019.	75
Imagen 25. Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt. 1632.	76
Imagen 26. El sello de la guerra. Karen Daniela Carvajal. 80x120cm. 2020.	80
Imagen 27. Marulanda “tirofijo”. Fernando Botero. 1999.	81
Imagen 28. Memoria ensangrentada. Karen Daniela Carvajal. 2020.	84
Imagen 29. Muerte a la bestia humana. Alejandro Obregón. 1983.	85



“Que la guerra es un juego de hombres; que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino”.
(Susan Sontag, 2003, p.8)

Desde los primeros registros de violencia en Colombia desarrollados en el siglo XIX, de manera informal por medio de literatura testimonial, se ha reflejado su impacto en todos los habitantes del país, sin distinguir clases sociales, razas o creencias. La tragedia y la muerte han sido temas comunes en las noticias diarias y en los hechos históricos más importantes del panorama nacional. La memoria del país esta manchada por una larga lista de muertes, desde un análisis cuantitativo realizado por Giraldo y Fortou (2011) se reportó una cifra aproximada de 1'971.419 de muertes en guerras civiles comprendidas entre 1830 y 2010. En el país se ha llegado a normalizar una cultura de guerra dando favorabilidad a la resolución de conflictos por medio de la violencia.

En estas escenas son protagonistas gran parte de los habitantes del país, sin embargo, en la historia han quedado grabadas en su mayoría las hazañas masculinas. Los hombres sacrifican sus cuerpos a las batallas y al sufrimiento, luchan por lo que es suyo y mueren defendiéndolo, en palabras de Giraldo (2010) “a los hombres les corresponden los gestos de la muerte, mientras las mujeres encarnan los del duelo” (s/p). Las mujeres han sido relacionadas con el dolor emocional y con las imágenes de tristeza y melancolía por la pérdida de sus seres queridos, ellas reciben a sus muertos, los lloran y los entierran; pero muy pocas veces son expuestas como las que mueren luchando por ellos.

Por muchos años a la mujer se le negó la participación en la guerra, y todas aquellas que no se conformaban con ser solo dolientes decidieron armarse y participar en los conflictos combatiendo y muriendo. Sin embargo, la sociedad colombiana ignoró a las mujeres y los varones se llevaron los reconocimientos y las primeras planas.

Esta falta de visibilidad se trasladó al contexto artístico teniendo un principal protagonismo en la historia del arte, donde las pinturas y obras con contenido histórico le dieron prioridad a plasmar las batallas y victorias masculinas, dejando en el olvido todas las luchas que ejercieron las mujeres en la guerra. Esto se dio debido a que, desde su composición, la historia en su mayoría fue retratada a través de la mirada masculina, quienes se enfocaron en resaltar las hazañas de su género menospreciando las labores femeninas en la escena artística, la cual aportaba otro punto de vista de los hechos ocurridos en la historia.

Esta mirada es la que resalta el papel de los oprimidos, ya que la historia siempre se cuenta desde el punto de vista de los vencedores como describió Benjamin (1940) en su Tesis sobre la filosofía de la historia. De este modo el arte, específicamente la pintura, se encargó de resaltar los nombres masculinos, primando la conservación de la identidad de los hombres sobre las mujeres en la herencia simbólica.

A pesar de esto, no hubo una completa omisión de la participación femenina en la guerra sin embargo, hubo una manipulación de la imagen para que esta participación encajara dentro de cánones específicos. En el contexto colombiano, los escasos registros artísticos de mujeres combatientes o heroínas, las retrataban como mujeres pulcras que no mataban y a la hora de retratar la muerte femenina, las mostraban como si hubieran muerto por estar en el lugar equivocado, no por

estar luchando.

Esto se desarrolló por un constante interés por parte del Estado, la iglesia y las elites por ocultar los procesos revolucionarios que se han vivido en el país, intentando borrar la cara violenta para llevar a la sociedad colombiana al progreso con una mirada eurocentrista. Pero dentro de esta búsqueda las mujeres fueron las más afectadas por los ideales impuestos, ya que fueron subyugadas a unos cánones de comportamiento que las ligaban al ámbito doméstico únicamente, ignorando lo que ocurría en sus vidas y la manera en la que la violencia residía en su cotidianidad.

Todas estas idealizaciones del comportamiento femenino quedaban registrados y se difundían por medio de manuales de conducta que centraban la educación respecto a las imposiciones de las clases altas, en conjunto con esto, el arte aportó en gran manera al modelamiento de la conducta femenina generando un tipo de representaciones que resaltaban las características del Bello Sexo, término empleado para referirse a las criollas y mestizas letradas de los siglos XIX y XX en Colombia, quienes tenían marcadas las características de obediencia, limpieza y rectitud que los artistas hombres resaltaban en sus pinturas.

Pero esta imagen ideal se alejaba de las mujeres reales que artistas colombianas como Débora Arango o Beatriz González, a partir del siglo XX se encargaron de retratar, donde las configuraciones incluían la mayoría de luchas y preocupaciones de la construcción del cuerpo real femenino y sus actuaciones a lo largo de la historia colombiana. Las mujeres dejaban de encarnar solo gestos de duelo para guiarse por los sentimientos que realmente afectaron sus hogares y familias. Para la mujer colombiana era casi imposible ser pulcra y recatada cuando la violencia se llevaba la vida de sus seres queridos y sus propias vidas. El icono que ligaba a la mujer con la imagen

de la virgen María, se veía manchado por la sangre de la tragedia.

Si bien las guerras son un juego de hombres, las mujeres también fueron partícipes de esas partidas por muchos motivos que las impulsaron, principalmente el dolor emocional que se produjo en ellas. Sin embargo, como dadoras de vida, la muerte y destrucción producidas por la guerra las llenó de sentimientos negativos e impotencia. La empatía por las pérdidas las llevo a compartir sus dolores, sus luchas no eran individuales, había un compañerismo en donde la victoria de una era de todas. Todos estos sentimientos fueron escasamente resguardados en la historia y en el arte.

Este trabajo pretende mediante una perspectiva temática, abordar acontecimientos aparentemente aislados para generar una red interpretativa que liga hechos particulares con la problemática de representación expuesta. De este modo, no se limita a un periodo temporal específico, sino que hace un recorrido por los principales hechos violentos con participación femenina en la historia colombiana durante los siglos XIX, XX y XXI, para identificar aspectos históricos reales y compararlos con su representación pictórica.

Se tomaron algunas pinturas de la historia del arte con contenido bélico o trágico para hacer un análisis de la imagen en relación al registro de la participación femenina en las guerras. Trasladándolo al contexto colombiano, pretendemos analizar mediante una deconstrucción y reestructuración histórica los roles que se han mostrado de la mujer en la violencia, como un alma en pena que no lucha ni muere, solo llora; y de esta manera transformar mediante la investigación-creación, esta perspectiva hacia la mujer como protagonista de la violencia, la cual puede luchar, matar y morir, rescatando un papel que no es exclusivo del género masculino como se ha mostrado y aceptado tradicionalmente en la sociedad colombiana.



La historia violenta de Colombia retrata la lucha de los hombres y este hecho ha inmortalizado las anécdotas y nombres de vencedores que han canonizado una cara de las batallas en el arte, la masculina. Existe evidencia que narra la participación femenina en los conflictos colombianos en diferentes facetas, sin embargo, la memoria histórica del país carece o ha excluido las hazañas de las mujeres como partícipes activas dentro de la violencia.

La pintura ha acompañado a la historia como una manera de plasmar visualmente lo narrado, de este modo, apoya a que se normalicen imágenes y en muchos casos se acepten como verídicas. Esta investigación plantea un análisis de las razones por las cuales la participación femenina en los conflictos de Colombia se vio opacada, transformada o excluida en el arte para satisfacer idealizaciones de grupos religiosos, políticos y sociales respecto al comportamiento femenino. A su vez, en base a la información recogida se propone una nueva perspectiva que le da voz a las historias ocultas mediante la configuración de la imagen artística.

Todo este proceso es de gran importancia para reevaluar la manera en la que se cuenta y preserva la historia, beneficiando únicamente una cara de los hechos, la de los héroes y vencedores. De este modo, se contribuye a la posibilidad de abrir un espacio que reconozca y fortalezca la labor de las mujeres que fueron fundamentales para el desarrollo de las guerras que han repercutido en la sociedad colombiana actual. Se alude a la memoria histórica que es fundamental en un país violento como Colombia, para no quedar en la indiferencia de su pasado, la injusticia de sus muertos y la impunidad de sus victimarios. En una historia contada por hombres es necesaria la divulgación de la realidad femenina, su dolor y su lucha, que en contraste con lo que se ha normalizado, no es recatada y pulcra.

OBJETIVO GENERAL

7

Resaltar mediante el arte el rol oculto de la mujer dentro de los conflictos colombianos durante los siglos XIX, XX y XXI para aportar a la memoria histórica.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Examinar las representaciones pictóricas en el arte de los distintos roles que ejercieron las mujeres dentro de conflicto Colombiano.

2. Analizar el papel que ocuparon las mujeres dentro de los conflictos en Colombia durante los siglos XIX, XX y XXI.

3. Mostrar el papel de la mujer dentro de las guerras en Colombia a través de la deconstrucción de imágenes de la historia del arte.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Por qué no se representa la participación femenina dentro de los conflictos colombianos durante los siglos XIX, XX y XXI?

METODOLOGÍA

El método en el que se inscribe este proyecto es el de investigación-creación, por lo cual toda investigación teórica e historiográfica desemboca en la creación de una propuesta artística. Esta investigación se realiza desde un enfoque cualitativo con el que se busca analizar algunos procesos históricos que ha vivido el país. La metodología se divide en dos fases: Recorrido historiográfico y Deconstrucción histórica.

Recorrido historiográfico

Como primer punto se realizó una indagación dentro de la historia violenta de Colombia durante los siglos XIX, XX y XXI para identificar los eventos principales en los cuales hubo participación femenina. Dentro de estos conflictos se clasificaron los roles activos y los roles pasivos que desempeñaron las mujeres, haciendo una relación que se vio claramente marcada respecto al género, permitiendo reconstruir el lado oculto de las hazañas femeninas dentro de estos hechos violentos en Colombia; esto con el fin de sensibilizar sobre cuáles son las implicaciones que tuvieron las mujeres dentro de la guerra.

Otro punto fundamental en el recorrido historiográfico es la representación de estos conflictos en la escena artística, ya que ratifica el problema de representación de las mujeres en la historia de Colombia. Mediante el análisis de las pinturas que ilustraron estos eventos en la historia, se puede evidenciar que no se muestran los roles activos de la mujer en la guerra, o se moldea la imagen femenina a unos cánones de comportamiento específicos.

Esta problemática no es exclusiva del contexto artístico Colombiano puesto que desde la historia del arte occidental la representación femenina en conflictos bélicos ha sido desestimada. Debido a esto, se seleccionaron las representaciones bélicas más relevantes en la escena artística pictórica para hacer un análisis de la manipulación de la imagen y pasar a la segunda fase de la metodología.

Deconstrucción histórica

El problema de representación y de manipulación de la imagen llevó a plantear una segunda fase en la metodología que se centra en la creación de una propuesta artística basada en la deconstrucción de imágenes, a su vez, se tomaron los planteamientos de Walter Benjamin (1940) respecto a la historia contada desde el punto de vista de los oprimidos. Como primer punto se hizo una selección de seis representaciones artísticas altamente reconocidas sobre el conflicto, la guerra y la tragedia en la historia del arte, enfocándose en los roles tradicionales masculinos que se muestran. Las obras seleccionadas son las que se presentan a continuación:

- El libertador Simón Bolívar. Ricardo Acevedo Bernal. s/f.
- La libertad guiando al pueblo. Eugene Delacroix. 1830.
- El 3 de mayo en Madrid. Francisco de Goya. 1814.
- Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt. 1632.
- Marulanda “tirofijo”. Fernando Botero. 1999.
- Muerte a la bestia humana. Alejandro Obregón. 1983.

Cada una de las representaciones elegidas fueron apropiadas y deconstruidas para incorporar los roles activos de las mujeres en los conflictos que se encontraron durante la fase de investigación respecto a la historia Colombiana. La re-contextualización de obras preexistentes surge como un medio para resaltar lo oculto, tomando como base imágenes históricamente aceptadas y reconocidas, incluyendo en ellas una historia local no retratada.

Esta deconstrucción desembocó en la creación de pinturas que retratan anécdotas y nombres de mujeres colombianas. Se utilizó la pintura como medio principal debido a su importancia en la historia, ya que fue el canal artístico con mayor relevancia para conservar los hechos en Colombia.

Como resultado de la primera fase metodológica se recolectaron diversas anécdotas que durante la construcción de las pinturas fueron a su vez registradas en una bitácora y retratadas utilizando la animación 2D para darle voz por medio de la imagen y el sonido a los relatos olvidados de las mujeres combatientes y partícipes en muchas labores que potenciaron el reconocimiento de la labor femenina.



Capítulo I

Lo limpio, lo pulcro, LA MÁRTIR

Explorar la historia de Colombia a través de las representaciones artísticas de cada época implica abrir una puerta para redescubrir los ideales que se marcaban en ciertos periodos. El papel de la imagen es fundamental para consignar la existencia de los sucesos, pero a su vez puede llegar a ser una herramienta fácil de manipular para establecer fines ideológicos de todo tipo. Esto se evidenció en los registros artísticos de los eventos ocurridos en Colombia durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, en los que la imagen femenina se encontraba en lo que debía ser, y no, lo que realmente era en muchos aspectos de su cotidianidad, pero principalmente en la guerra. Esto produjo una serie de idealizaciones de la conducta femenina que se normalizaron en la sociedad colombiana.

Este capítulo propone un análisis de las representaciones pictóricas de la mujer tanto de su contexto cotidiano como su papel en las guerras, teniendo en cuenta los procesos que vivía el país en cada periodo a nivel político, social y cultural, para poder identificar las características de las representaciones y las causas por las cuales se plasmaron con idiosincrasia.

1.1 Representación y estereotipo de la imagen

Para poder desarrollar el análisis de la representación pictórica de la mujer en la sociedad colombiana, es necesario en un principio aclarar el concepto de representación en relación a la cultura misma y a su vez en la historia. En primer lugar, no se puede abordar un concepto unánime de representación social, ya que esta se presenta en contextos variados. Para ampliar esta idea en

palabras de Chartier (1996) “No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio” (p.45). Las representaciones se encuentran en cada aspecto de la cultura, lo cual hace que sean una manera de interpretar el mundo social, y por medio del lenguaje el cual incluye lo escrito, lo verbal y lo visual, se genera una relación significativa entre el ser humano con el entorno.

No es el mundo material el que trasmite un significado: es el sistema de lenguaje o el sistema que estemos usando para representar nuestros conceptos. Son los actores sociales quienes usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y otros sistemas de representación para construir un significado, hacer que el mundo tenga sentido y comunicar ese mundo de manera significativa a los demás. (Hall, 1997, p.25)

Y la manera en la que estos actores sociales utilizan los sistemas de representación en el contexto donde se encuentran, es un tema fundamental, pues logra dar pie a cuestiones como: ¿qué actores tienen el poder de representación y qué tipo de significados generan con ese poder en la sociedad? Si se enfocan estas preguntas en el tema de investigación se puede descubrir un poder centralizado de las representaciones en servicio de los intereses de unos pocos, específicamente en los hombres de clases altas como se expondrá más adelante. Este poder se ve reflejado en términos culturales y simbólicos al producir nuevos tipos de conocimiento moldeados a favor de distintas prácticas e instituciones.

En el contexto colombiano, el régimen en la representación de ciertos significados ha producido estereotipos en la imagen y la conducta de muchos grupos sociales, de los cuales nos

interesa específicamente el de «las mujeres». En la imagen de la mujer se generaron estereotipos que enmarcaron el significado de lo femenino, al hablar de esto Hall (1997) dice: “Los estereotipos despliegan una estrategia de “división”. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y lo inaceptable. Luego excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente” (p.30). De este modo, las mujeres que no seguían estos modelos fueron rechazadas y excluidas de las representaciones históricas con el propósito de preservar el estereotipo de comportamiento femenino aceptado en las elites colombianas principalmente.

1.2 El contexto: la Regeneración

La representación femenina a través de la pintura ha estado presente desde los inicios de la historia colombiana, sin embargo en el contexto artístico adquiere legitimidad a partir del siglo XIX con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes que coincidió con el periodo de Regeneración que vivió el país en el cual buscaba una centralización y unificación de poder y símbolos por parte del Estado, en el que entes como la iglesia y las elites formaron un papel de gran importancia en este cambio.

El país vivió un proceso de modernización basado en la educación, la cual fue utilizada por las elites como elemento diferenciador frente a otras clases sociales. Hoyos (2015) escribe:

La educación durante el siglo XIX estuvo ligada al Estado, las élites y la Iglesia. Lo cual permite entender cómo en este contexto la educación fue un privilegio que favoreció a los sectores altos y mantuvo al resto de la población en un alto grado de analfabetismo. (p.88)

De este modo, el estudio de las artes y la práctica de las buenas maneras de actuar fueron tema fundamental de difusión entre la población colombiana, ya que se acercaban a las formas de vivir en países desarrollados europeos. Es así como los intereses de una minoría primaron sobre la realidad del país.

Como resultado de estos procesos, se empezó a promover la idea de imperfección del mestizaje y las razas negras e indígenas que conformaban el territorio. Junto con esto, vino una glorificación de la cultura europea y del buen vivir, en el que se veía a Europa como la idealización de progreso.

¿Cómo alcanzar con cuerpos tan defectuosos el ansiado progreso, pragmático como el estadounidense, encantador como el francés, eficiente como el alemán, cortes como el inglés, sobrio y señorial como el castellano? Higiene, alimentación, deporte, educación, vestido y modales, amén de habilidad, ingenio, sensibilidad y técnica conjurarían la maldición del mestizaje colombiano. (Pedraza, 1999, p.18)

Este pensamiento afectó principalmente a la población femenina, puesto a que en ellas recaía cumplir a cabalidad con el ideal de belleza, pulcritud y educación, además de ser las figuras centrales del hogar y las encargadas de proyectar estos pensamientos a las futuras generaciones. De este modo, la propagación de este tipo de educación primó en los sistemas de representación que promovieron figuras idealizadas femeninas, haciendo uso de todo tipo de recursos que estereotiparon un comportamiento que se debía seguir para poder alcanzar el tan anhelado progreso.

1.3 Manuales de conducta

Las representaciones poseen un significado tanto para sí mismas, como para quien las recibe. Como consecuencia de esto, las idealizaciones que se generaron de las mujeres adquirieron importancia no solo para las clases altas sino para toda la población colombiana, canonizando un “modo de ser” que se difundió en la sociedad por medio de registros escritos y artísticos. Prueba de esto, son los manuales de conducta difundidos por medio de las instituciones educativas, que tenían el propósito de la formación y propagación de un modelo perfecto de urbanidad y comportamiento.

Los manuales de conducta fueron factores claves en la educación de las clases altas y medias de Colombia, a pesar de esto iban en contradicción con lo que ocurría en la sociedad colombiana del siglo XIX, la cual tenía visiones por un lado de producción, con la labor campesina centrada en el cultivo de productos y por otro lado de revolución, con problemáticas de índole política que se desarrollaban entre partidos, todo esto dejaba el buen comportamiento en un segundo plano. Sin embargo, el Estado se empeñó en difundir esta fachada que intentaba alejar a las mujeres de todos los procesos políticos y sociales que iban en contra de la agenda del gobierno. Esto se puede evidenciar con el primer manual de urbanidad escrito para mujeres en el siglo XIX titulado *Catecismo de Urbanidad*, donde Cuervo (1857) escribe:

La educación de las niñas exige hoy, más que en ningún otro tiempo, una atención especialísima. En el embate de los vicios y de los malos instintos que amagan tornar el país a la barbarie, la providencia nos presenta, en nuestras esposas y en nuestros hijos salvándose de la corrupción general, una esperanza, un medio de salud para el porvenir. (p.31)

Este porvenir estaba destinado a la vida doméstica y la maternidad en mujeres adultas y a la obediencia y virginidad en adolescentes y niñas. Los roles principales a los que debían aspirar eran los de esposas y madres, de este modo se conformó una semiótica corporal adaptada a las labores que se alejaban de lo mundano y terrenal. La forma de vestir y de hablar se limitaba a la comodidad para tareas como la educación, el cuidado de los hijos y la atención del esposo, todas características del Bello Sexo.

Y este ideal de “Ángel protector del hogar” no sólo fue divulgado a través de manuales y prensa, los retratos y pinturas se convirtieron en una herramienta para transmitir estos valores y tradiciones del modelo idealizado de mujer, ligándola al ámbito doméstico, angelical y pulcro con el fin de moldear el comportamiento de las mujeres colombianas.

1.4 El arte en servicio del ideal

El arte cumplió un rol de gran importancia en el ideal progresista que tenía el país. Desde la educación en arte hasta la elaboración de escenas y retratos, la producción artística se encontraba en función del cumplimiento de fines estéticos proyectando una imagen engrandecida de las elites.

El artista colombiano y fundador de la Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta aseguraba que el arte tenía una misión específica y unas características estéticas y morales que definían el gusto de una sociedad. Para él las artes embellecían la vida del hombre, y tenían la función de civilizar al país. (Hoyos, 2015, p.88)

Pero este embellecimiento fue gobernado en gran parte por una perspectiva masculina que adecuo las temáticas y los modos de representación hacia los estilos de vida que querían mantener y por consiguiente la representación femenina se moldeó respecto a cánones de comportamiento alejados de la realidad.

En términos de género, los roles femeninos fueron marcados por una barrera que los separaba de los masculinos según las tareas, subordinando a las mujeres a labores domésticas y a los hombres a tareas políticas, bélicas, negociantes, entre otras. Esta contrariedad es a lo que Derrida (1981) denominó como oposiciones binarias; este concepto ejemplificado mediante un modelo de centro-periferia da pie a que en la tradición haya una división estructural de opuestos que ubican a uno en un centro privilegiado y positivo, en este caso el masculino, mientras que el segundo queda en un exterior marginado y negativo, el femenino. El primer elemento gobierna al otro haciendo que este sea jerárquicamente inferior y rechazado.

Según Derrida (1981) dentro de toda oposición, siempre hay una dominante que es la positiva y esta excluye a la negativa. Esto quedó evidenciado en las prácticas sociales diferenciadas por género y quedo plasmado en la historia a través de las pinturas en las que se mostró y glorificó la labor masculina, pero se ocultó o maquilló la femenina.

En las representaciones de lo femenino se retrataron roles pasivos con imágenes de mujeres encerradas en una interioridad melancólica y a veces inexpresiva. Los retratos se presentaban como mujeres de porcelana, relacionando la feminidad con la limpieza, lo floral, vestidos decorados y las pieles emblanquecidas.



Imagen 1. *Elvira Tanco de Malo O'Leary*.
Epifanio Garay
1892



Imagen 2. *Simón Bolívar*.
Epifanio Garay
(s.f)

La visión masculina de lo femenino omitía los procesos naturales de lo femenino, moldeaban el cuerpo y las emociones poniendo y quitando características como si se tratara de muñecas.

Un ejemplo de esto se evidencia en los retratos del colombiano Epifanio Garay (Imágenes 1 y 2), quien al representar figuras masculinas los hizo realizando labores como escritores, conquistadores, pensadores y en general con un reconocimiento al intelecto y las hazañas, y a las mujeres las representaba sentadas posando sin mayores características, además de su nombre, que pudieran develar sus triunfos o labores en beneficio de la sociedad.

Otro aspecto inseparable de lo femenino es el ámbito doméstico, la principal aspiración que debían tener, se enmarcaba en ser las mejores esposas y madres. Estos títulos hacían que la mujer tuviera que estar confinada en su hogar al cuidado de los hombres, transmitiendo los ideales de sus esposos a sus hijos, proceso de gran beneficio para los propósitos políticos de las épocas.

En las representaciones artísticas, las mujeres se encontraban dentro de sus hogares desempeñando labores de cocina, costura, aprendizaje y enseñanza, como en las pinturas de Francisco Antonio Cano y Eladio Vélez (Imágenes 3 y 4), y en general actividades que eran mostradas como si la vida de estas mujeres fuera serena, libre de preocupaciones y tragedias, cosa que en el contexto violento de Colombia no era cierta como se expondrá posteriormente.

Dentro del papel moralizante del arte se difundía la imagen de que cuando una mujer no se encontraba dentro de estos cánones de comportamiento y cuando no desempeñaba estas labores propias del Bello Sexo, estaba asociada a conductas negativas como riñas o prostitución.

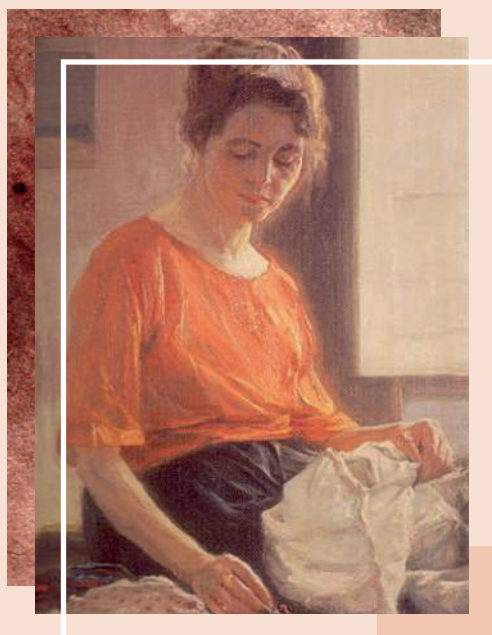


Imagen 3. *La Costurera*.
Francisco Antonio Cano
1924



Imagen 4. *La Planchadora*.
Eladio Vélez
1938

El pintor colombiano Ramón Torres Méndez retrató las conductas femeninas impropias, incluyendo siempre una reacción masculina que juzgaba su modo de actuar (Imagen 5). Este tipo de imágenes servían como advertencia de cómo los hombres reaccionan a las mujeres que no siguen el canon, viéndolas como un material impropio para conformar una familia, afectando este rol principal tradicionalmente asociado con la feminidad.

Pero en la sociedad colombiana, este tipo de comportamiento “negativo” era más común de lo que el gobierno quería, las mujeres estuvieron estrechamente asociadas con conflictos no por simples riñas, sino por diversos momentos bélicos que ha vivido el país los cuales, para las mujeres han sido imposibles de escapar o de terminar involucradas, haciendo que fracase la tarea del Estado, la iglesia y el arte por “civilizar al país”.

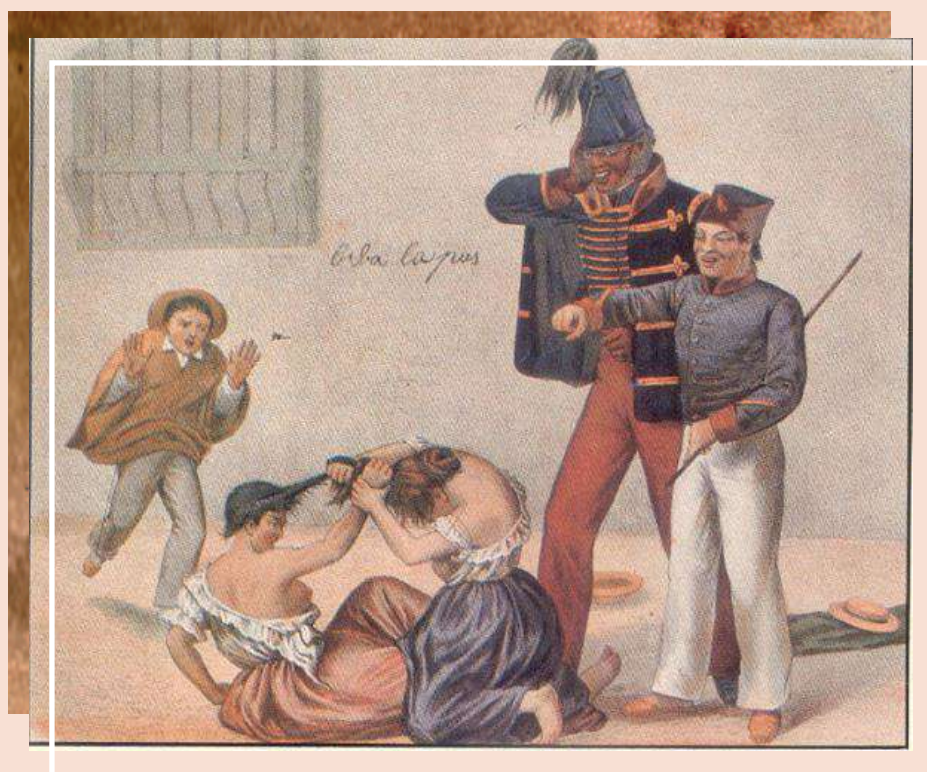


Imagen 5. *Reyerta popular.*

Ramón Torres Méndez

1878

1.5 Mujeres en la guerra

La presencia femenina en los conflictos de Colombia ha sido activa en gran parte tanto en labores logísticas como combatientes. A pesar de esto, debido a las razones expuestas anteriormente, se ha ocultado esta faceta; la mujer ha sido subvalorada o minimizada a cuestiones meramente domésticas ignorando los otros roles de gran importancia que ayudaron a la victoria en muchas batallas.

Lo anterior no implica que se haya omitido completamente su representación en el arte, pero si se modificó para que encajara dentro de los ideales que se querían proyectar. Las escasas representaciones pictóricas femeninas solo mostraron, en el caso de la independencia, a las heroínas Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos y Manuela Sáenz. Estas imágenes se enfocaron en retratar las características del Bello Sexo, poniendo a las heroínas como mujeres pulcras, pero no retrataron sus luchas ni sus sufrimientos, fueron enmarcadas bajo los ideales de representación de conducta femenina que se difundieron hasta la actualidad, ya que en el imaginario colectivo al escuchar estos nombres se asocian con las imágenes mentales de mujeres pulcras que se canonizaron en el arte colombiano. Ejemplo de esto se puede evidenciar en pinturas como Policarpa Salavarrieta de Epifanio Garay (Imagen 6) o Antonia Santos de Oscar Rodríguez Naranjo (Imagen 7).

Todo carácter revolucionario fue ocultado para no promover valores rebeldes y para evitar que estas mujeres se convirtieran en iconos de lucha y modelos a seguir, ya que cada una de ellas rechazó el ideal de madre y esposa para entregarse a la revolución. En contraste con esto, si se representaron con el papel de mártires resaltando su acción de llorar y morir por la patria o por sus ideales, de algún modo enfatizando en el trágico final de las mujeres que deciden emprender el



Imagen 6. *Policarpa Salavarrieta.*
Epifanio Garay
1880



Imagen 7. *Antonia Santos.*
Oscar Rodríguez Naranjo
(s.f)

camino de la guerra.

A lo largo de los diferentes sucesos que ocurrían en el país en relación con la transformación de la escena artística, la violencia empezó a predominar como tema principal de las obras. El dominio de la representación de la mujer desde un punto de vista masculino prevaleció generando un estereotipo más para agregar a la lista de idealizaciones de la imagen femenina en la guerra. Este estereotipo se centró en la figura de víctima.

Para los artistas era imposible seguir ignorando el contexto político y social que se desarrollaba en el país, los procesos violentos afectaban a todas las clases, sin embargo, en concordancia con las labores de madre, esposa, ser doméstico que se le confirió a la mujer, cuando la violencia las tocaba, lo hacía como una salpicadura de lo que le ocurría a los hombres en la guerra, no porque ellas ocuparan un rol activo dentro del horror que se vivía en el país.

Esto se puede ver ejemplificado en pinturas como *La Violencia* del pintor Ignacio Gómez Jaramillo (Imagen 8). Esta retrata el miedo de la mujer y la vulnerabilidad de su cuerpo, como una danza trágica con los cuerpos desnudos corriendo, tendidos y amarrados reúnen perfectamente el papel de víctima que las mujeres representan en la guerra, como cuerpos temerosos y desprotegidos que solo pueden huir y no deben luchar. Y la imagen de cuerpo femenino que se difundió reforzaba por todos los medios esta idea.

Los periódicos colombianos de los siglos XIX y XX mostraban pocas imágenes de mujeres muertas, pero no se abstendían de mostrar los cadáveres masculinos, el uso de fotografías expresaba que para el colombiano común era menos impactante ver un hombre muerto que una mujer.

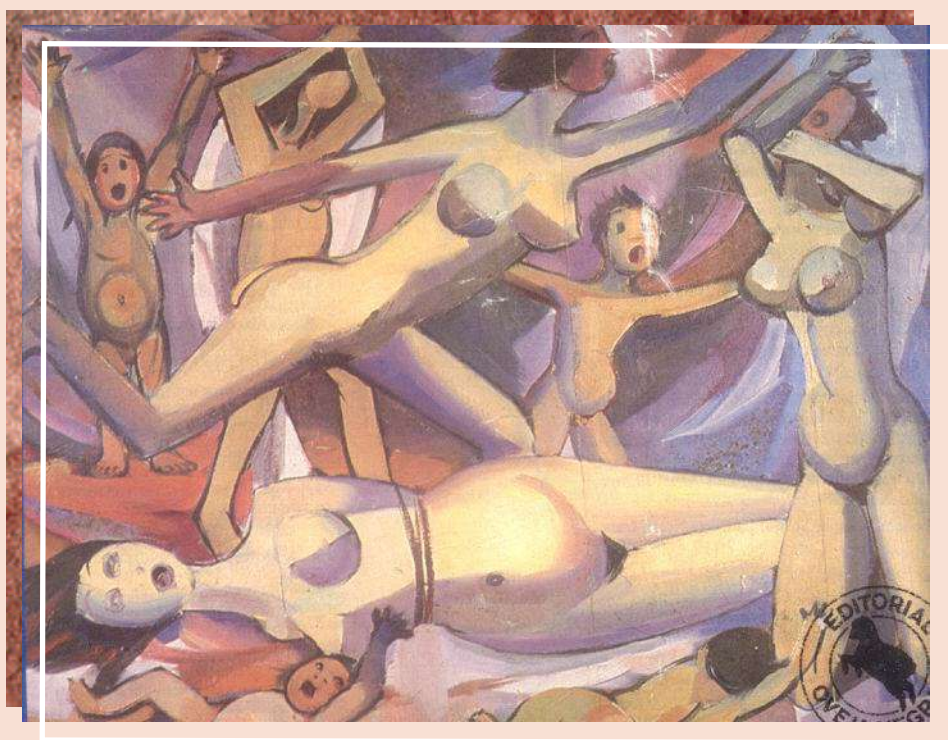


Imagen 8. *La Violencia.*
Ignacio Gómez Jaramillo
1950s

Las escasas fotografías mostraban mujeres frágiles, que al parecer murieron por estar en el lugar y tiempo equivocado, pero no fallecían por estar peleando ya que las mujeres no podían mancharse con la sangre de la violencia porque no era bien visto, solo eran víctimas de una guerra de hombres de las que ellas no eran protagonistas.

La obra *Violencia* del pintor Alejandro Obregón (Imagen 9) ejemplifica esto, en el lienzo se presenta el cadáver tendido de una mujer embarazada, las pinceladas dan la sensación de que el cuerpo ha sido pisoteado a lo largo del tiempo ya que se funde con la tierra. Es un cuerpo olvidado, de alguien que no fue relevante en el conflicto pero que como una porcelana a la que hay que proteger, es una mujer embarazada que cae de la repisa y se quiebra en la tierra, pero nadie la conoce y nadie recoge sus esquirlas.

Obregón universaliza la violencia en el cuerpo de una mujer porque es un cuerpo-territorio, campo de batalla para unas guerras ajenas, el silencioso daño colateral que en realidad es mito fundacional de la violencia. “La Violencia” nos retrata perfectamente porque en este país hay un reguero de mujeres muertas, que tal como en el cuadro, se pierden en el paisaje.

(Ruiz, 2011, párr. 7)



Imagen 9. *Violencia.*
Alejandro Obregón
1962

Esta idea de mujer desligada del conflicto, relacionada a la figura de fragilidad es un concepto propio de un fenómeno cultural que se vive en toda Latinoamérica, el Marianismo, que en palabras de Stevens (1977) se define como el culto a la superioridad espiritual femenina, que enseña que las mujeres son moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres. Esta superioridad, sin embargo, no es beneficiosa ya que refuerza los ideales de la fantasía masculina respecto a lo femenino, que propone que como son superiores, deben ser perfectas en los roles que ocupan.

El Marianismo permeó a la sociedad colombiana, se veía a las mujeres como entes superiores y puros que había que resguardar y alejar de todo conflicto social, ya que eran incapaces de defenderse. Esta idea separa a las mujeres en dos tipos: las que encajan en el buen comportamiento relacionadas con el símbolo de la virgen María, una imagen sacrificial y dócil; y los malos comportamientos que las relaciona con la imagen simbólica de Eva, quien representa la tentación, la revolución y el pecado original. Garcés y Marulanda (2005) mencionan:

María se convirtió en el símbolo de la mujer ideal (blanca), mientras que Eva retrató la maldad (las indígenas, negras o mujeres de razas mixtas). El destino de la “mujer honesta” era estar confinada en su casa o en un convento. (p.8)

A pesar de ser una idea aceptada en la sociedad colombiana, en la realidad las mujeres podían elegir qué imagen adoptar. Las mujeres en relación con la figura de María no podían participar en todos los procesos de terror que vivió el país. Sin embargo, era inevitable que la violencia no llegara a sus hogares, los asesinatos de sus esposos, padres, hermanos e hijos las llenaron de dolor y ese dolor las llevó a luchar.

1.6 *Máter Dolorosa*

En el documental *¿Por qué llora si ya reí?* del director Diego García Moreno (2011), la artista Beatriz González dice “Este país ya no es la comedia sino la tragedia”, esto lo dice para justificar el paso de su obra de la burla al dolor (Imagen 10). Y más que un dolor físico que sienten las víctimas de la violencia, es un dolor emocional de las personas que perdieron a sus seres queridos a manos de un conflicto ajeno del que nunca quisieron ser parte. Este dolor la mayor parte del tiempo es de madres, esposas, hijas o hermanas que debido a las convenciones socioculturales expuestas previamente solo pueden ser reconocidas en la guerra para recibir a sus muertos, enterrarlos y llorarlos.



Imagen 10. Recortes de periódico recolectados por Beatriz González mostrados en el documental *¿Por qué llora si ya reí?* de Diego García Moreno. 2011.

En las pinturas se pueden ver representaciones de las mujeres ligadas a la aflicción y a la depresión, todo espíritu de rebeldía y lucha fue ocultado bajo una máscara de obediencia y sumisión. Hoyos (2015) afirma:

Las representaciones muestran un mundo íntimo en el que se reflejan sentimientos como

la tristeza y la melancolía; estas dan cuenta de un modo de sentir que se quería imponer como natural a partir de esta etapa de la vida, lo cual se reitera también en la prensa de la época. (p.96)

Así mismo en la prensa de los años 80, cuando las imágenes no eran de cadáveres, eran de mujeres tendidas sobre los ataúdes llorando a sus muertos.

La imagen de la mujer colombiana en la guerra adquirió otra característica canonizada, la que la relaciona con la imagen religiosa de Máter Dolorosa o Nuestra Señora de los Dolores, la mujer vestida de negro que llora la muerte de su hijo. En la escena artística, se puede ver ejemplificada esta visión en la serie de pinturas de Beatriz González titulada Las Delicias (Imagen 11), en las que retrata a las mujeres que cubren sus rostros mientras lloran por la muerte de sus seres queridos.

La faceta que no se logra canonizar es la de todas las mujeres que llenas de dolor y cargadas de amargura, decidieron armarse y luchar para vengar a sus seres queridos asesinados. Sin embargo, a partir de la mitad del siglo XX, las mujeres empiezan a tener voz en el arte, configurando una serie de posibilidades de expresión que validan su dolor. Estas formas de expresión dan pie a una deconstrucción que rompe con la idea de oposición entre centro privilegiado y exterioridad marginada, ya que pone a ambas partes en igualdad de condiciones lo que Derrida (1981) reveló como una complementariedad en la que el primer extremo nunca puede aislarse completamente del segundo. Esto en el contexto de la división de roles en la guerra revela que el dolor y la lucha de las mujeres ha sido fundamental en el dolor y la lucha de los hombres, y a pesar de que no ha sido un hecho resguardado en el arte, ha estado presente en la historia.

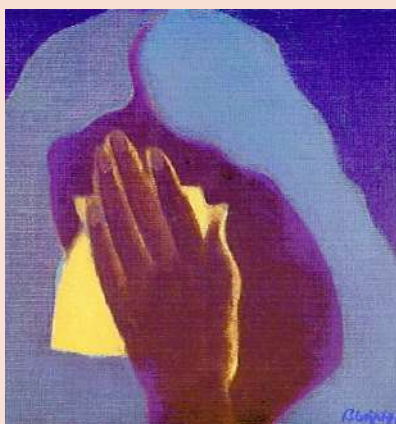


Imagen 11. De arriba hacia abajo: *Las Delicias 3*, *Las Delicias 2* y *Las Palmeras*.
Beatriz González
1996 – 1997



Capítulo II

La guerra es un juego de hombres

Colombia ha sido un país violento, un territorio lleno de guerras que incluso en la actualidad es uno de los temas que ocupan la agenda y gestiones de gobiernos a nivel nacional. Pugnas grandes y pequeñas que han cobrado miles de muertos y ciudadanos que se criaron entre las diversas disputas. De todas estas basamos nuestra investigación en tres que se relacionan entre sí: La Guerra de los Mil Días (17 de oct. De 1889- 21 de nov. De 1902), La Masacre de las Bananeras (5 de oct. De 1928- 6 de dic. De 1928) y el Conflicto Armado entre el Estado y las Guerrillas (desde 1960 hasta la actualidad).

Afirmar que solo fueron los hombres quienes participaron en las guerras tal y como se demuestra en las representaciones pictóricas es algo muy alejado de la realidad, ya que aun cuando no se resalten las biografías de las mujeres, ellas al igual que los varones, participaron en estas conflagraciones. Fueron muchas mujeres las protagonistas y las que vivieron en carne propia los actos más violentos ejecutados en las contiendas. Este capítulo tratará de describir la manera como las mujeres han tenido presencia en los diversos conflictos colombianos abordados, cómo se les ha mencionado a lo largo de la historia de este país y cómo han sido representadas o no en el arte.

2.1 La mujer como parte de la historia

Las mujeres en relación con la guerra que se nombran en la historia colombiana son puntualmente Policarpa Salavarrieta (1795-1817), Antonia Santos (1782-1819), Manuela Beltrán (1724-1781), Juana Escobar (1782-1819) y Manuela Sáenz (1797-1856); asociadas a las hazañas

que lograron la independencia de este país. Cabe mencionar que igual al resto de mujeres que encontramos en la historia colombiana, sus nombres son mencionados en escritos de estilo literario en forma de novelas históricas, poemas y biografías de hombres, en su mayoría familiares.

A estas mujeres se las nombra en la historia de los conflictos colombianos desde los escritos de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, aunque a la gran mayoría no se les ha construido una bibliografía clara. Se reconoce su participación gracias a las historias de los personajes conocidos como héroes de la patria, en las que son nombradas como: “la hija de”, “la esposa de”, “la madre de”, “la amante de”, etc. Siendo entonces reconocidas principalmente por su relación con algún ente masculino, y no por su labor en las diferentes batallas, incluso se han omitido sus nombres dejando en el olvido todo lo que realmente ocurrió en estos tiempos, quienes eran ellas y toda la participación que ejercieron, que finalmente apoyaron en el desarrollo de estas guerras.

Aun cuando la historia ha sido contada desde una perspectiva masculina, podemos encontrar en algunos textos las hazañas que ejecutaron las mujeres en estos tiempos de guerras que abarcan entre el siglo XIX y comienzos del siglo XX, percatándonos de las funciones vitales que en su mayoría constaba en curar a los heridos y tratar de mantener a salvo a la mayor cantidad de personas que les fuera posible.

Entre los distintos roles que las mujeres desempeñaron dentro de estas guerras, hallamos que algunas sirvieron como mensajeras, es decir, que pasaban información de un bando a otro y con ello contribuían a la prevención de posibles ataques, incluso ayudaron a pasar armas y medicinas de diversas maneras, como por ejemplo escondiéndolas en sus faldas. Algunas mujeres afro

utilizaban sus peinados para esconder pequeñas armas como agujas y para marcar rutas de escape durante la esclavitud. Otras ayudaron como enfermeras logrando salvar a muchos heridos en combate por medio de hierbas y métodos que acorde a la época, eran muy improvisados.

Todos los jefes en operación guardaban en su memoria los nombres y la ubicación de las viviendas de aquellas mujeres que, en la zona, estaban dispuestas a jugarse la vida por salvar las ajenas. Después de los combates, éstos disponían, de acuerdo a la urgencia y a la convalecencia calculada, el lugar al que irían quienes requerían de cuidados.

(Jaramillo Castillo, 1995, p.371)

Es únicamente a través de anécdotas como estas, contadas por la perspectiva de los hombres que se puede demostrar cómo las mujeres tuvieron una gran participación en los tiempos de las contiendas. Un ejemplo de esto es la narración recuperada por Chaparro (1935) que relata:

Desembarcaron dos compañeros del Garibaldi (a orillas del río Lebrija, después de la batalla de Palo negro), gravemente enfermos atendidos por una muchacha cuyo nombre lamentamos no insertar por no recordarlo. Llega la muchacha al rancho, suelta el morral, y con la misma impavidez con que pasaba cápsulas a los garibaldinos en la línea de fuego, coge una olla para sacar agua del río y en el momento de subir la vasija, la cola de un caimán que estaba allí cebado, se la llevó con un solo ¡ay! profundo y triste. (p.90)

Tal como menciona Chaparro (1935), quedaron sin nombre las mujeres que hicieron parte de estos acontecimientos, aunque trataron de salvar la vida de muchos heridos, varias veces murieron ellas o tuvieron que ocupar el rol de sepultureras; sufriendo el dolor de muertos que en algunas ocasiones no eran sus conocidos. Existieron también mujeres combatientes que se enlistaron

valientemente en estas luchas. En tiempos de la Guerra de los Mil Días (17 de oct. de 1889 - 21 de nov. de 1902), conflicto armado de gran relevancia en términos políticos y económicos para la historia de Colombia y de gran importancia en esta investigación por el alto nivel de participación femenina, se puede constatar que aun cuando el ejército regular conformado por conservadores, no permitía en sus filas la participación femenina, se encuentran nombres como el de Blancina Ramírez, quien formó parte del batallón Vigías de Gualanday como parte del ejército conservador, y así se haya registro de aproximadamente 72 mujeres participantes en 7 batallones diferentes.

Por otro lado, las fuerzas Liberales si permitieron y facilitaron la integración de mujeres en la lucha emprendida, de los nombres más destacados se encuentran los de la Negra Petronila en Ambalema y Paulina Díaz de Díaz en Nilo, Cundinamarca, ambas mujeres en diferentes cruces de fuego contra conservadores, sin protección alguna corrieron tras la bandera de sus partidos, recogíendola y recibiendo heridas que las convirtieron en las abanderadas de sus fuerzas, labor de gran riesgo ya que quienes sostenían la bandera eran los principales blancos de fusilamiento. A pesar de existir este tipo de anécdotas, en representaciones como la del artista Peregrino Rivera Arce (imagen 12) quedaron registradas las labores de los hombres abanderados principalmente, impidiendo representar u ocultar el protagonismo de mujeres osadas como la negra Petronila y Paulina Díaz.

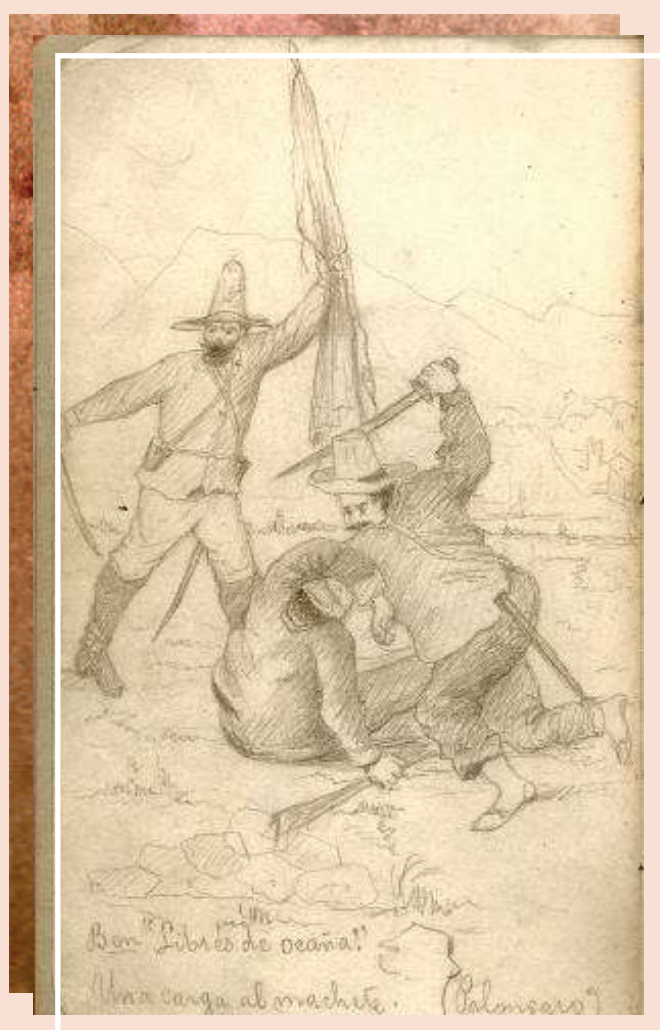


Imagen 12. *Una carga libre al machete (Palonegro).*
 Peregrino Rivera Arce
 1900s

Se puede notar en la recopilación de eventos de violencia en Colombia que cada conflicto dio pie directa o indirectamente a otro. La mencionada Guerra de los Mil Días dejó una gran crisis económica que hizo que posteriormente el país tuviera que abrir las puertas a industrias internacionales que levantarán su economía, un claro y famoso ejemplo de esto es la llegada al país de la compañía United Fruit Company, la cual por causa de sus malas condiciones de trabajo dio pie a la huelga de trabajadores, generando otro gran enfrentamiento que culminó con una masacre el 5 de diciembre de 1928 en Ciénaga, Magdalena, donde el ejército arremetió contra los huelguistas dejando una cifra de más de mil muertos.

A pesar que en su mayoría los trabajadores de la compañía eran hombres y las representaciones artísticas lo conservaron así (Imagen 13), en algunos textos se puede evidenciar gran participación femenina dentro de la huelga; nombres como Josefa María Blanco Pérez resaltan, ella sirvió como cocinera y líder para los huelguistas; dentro de los escritos se consigna su relato.

Yo era la secretaria del presidente del sindicato de Orihueca que era de apellido González.

El me encomendó que me encargara del personal, y hasta me dio un guardaespaldas que recuerdo que se llamaba Agustín. Yo tenía bajo mi responsabilidad un escuadrón de cien hombres que me dio el sindicato.

(Arango, 1985, p.57)

Otras como Petrona Yance de quien se sabe que murió a culatas y patadas durante la masacre. Uribe (1994) describe “Se oían las descargas del Ejército que disparaba contra todo en cualquier parte, mataba sin preguntar nada, aquello era un horrible desfile de muertos” (p.310). Las representaciones del suceso son escasas, pero todas resaltan la participación y tragedia del mártir



Imagen 13. Huelga.

Anónimo
s.f.

masculino, en la que el huelguista se convirtió en símbolo de injusticia pero se conoce que a su vez se adhirió la muerte de sus familias, conformadas por mujeres y niños.

A partir de la llegada de estas grandes compañías y tras la huella de la masacre, surgieron grupos sindicalistas de los cuales muchos culminaron con la formación de grupos armados al margen de la ley que se han mantenido en lucha durante más de 50 años. Actualmente Colombia ha vivido un proceso de paz que busca darle fin a una lucha entre estos grupos como las denominadas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) conformada por 7.140 personas, de las cuales 2.085 eran mujeres (Salazar, 2017), sin embargo, los resultados de este gran combate siguen afectando el país en la actualidad.

En esta guerra se ha visto el incremento de la participación de las mujeres en combate; de acuerdo con ello, también se ha visto un mayor registro escrito de los roles que éstas han ocupado, en libros como *Las Mujeres en la Guerra* de la periodista Lara (2000) se evidencia como se tiene en cuenta la voz de las mujeres las cuales pueden protagonizar sus propias historias, al menos de manera escrita.

Se pueden resaltar miles de mujeres que vivieron los enfrentamientos entre el Estado y la guerrilla, no solo como guerrilleras, sino también como madres, esposas e hijas de guerrilleros, soldados y personas secuestradas, recordando que las muertes y los secuestros abundaron en esta época y repercuten todavía.

2.2 Los motivos para ir a la guerra

Siempre se ha nombrado la guerra como una organización de varones, esto se debe principalmente a que son las mujeres las únicas capaces de traer nuevas vidas al mundo, por ende, es muy difícil para las mujeres ejercer actos de violencia que acaban con la vida de los otros, es algo que va en contra de su naturaleza fértil. Sin embargo, ha sido este mismo aprecio por la vida y el gran dolor que les causó la muerte, la de sus hijos y/o esposos lo que llevó a muchas a participar de estos conflictos arriesgando sus propias vidas, la de hijos y familiares (Imágen 14).

Se puede afirmar que han sido distintas las razones que motivaron a las mujeres y a los hombres para formar parte de estas guerras. Sin embargo, para la mujer siempre ha sido más difícil tomar esta decisión.

La guerra es patriarcal, la guerra es masculina. Un funesto invento de los hombres, quienes aterrorizados tal vez por el demencial poder que tienen las mujeres en cuanto dadoras de vida, tuvieron que encontrar una estrategia que les permitiera competir con este poder de ellas. La encontraron: sembrar a diestra y siniestra la muerte por medio de la guerra. Nunca les faltaron pretextos para declarar una guerra, nunca carecieron de razones ni argumentos para inventar o sostener una guerra: guerras santas, de religiones, tribales, territoriales, de exterminio, de limpieza étnica, de limpieza social, atómicas, frías, ardientes, de trincheras, de fangos, de tinieblas, guerras psicológicas, guerras sucias, tan sucias. Un denominador común a todas: la muerte física del otro, pero también no olvidemos, la muerte subjetiva del otro, la muerte simbólica del otro, de la otra. Para las mujeres, todas las muertes cuentan: físicas y simbólicas. (Thomas, 2008, p.130)



Imagen 14. Fotografía del artículo *El nuevo rol de las mujeres guerrilleras, a favor de la paz.*

Muchas mujeres sufrieron diversas formas de agresiones en medio de este conflicto, como violaciones, prostitución, abortos, abusos, que quedaron plasmadas en ellas como víctimas. Entonces por el camino de la venganza, el dolor, las amenazas o las promesas de un mejor estilo de vida la violencia quedó como el único camino a seguir. Sin embargo, tampoco se puede decir que el sufrimiento que se les causó la crueldad de las guerras fue la principal razón que llevó a las mujeres a formar parte activa de los hechos del conflicto colombiano; pues en muchas de las anécdotas que se han logrado recopilar se concluye que otro gran motivo ha sido el amor y aprecio por aquellos que se enlistaban en estas guerras, su gran deseo de brindar apoyo a los hombres de los que se enamoraron, sus esposos y/o amantes, dieron la vida por salvar la de sus seres más queridos; algunas de estas historias se pueden encontrar en el libro de Chaparro (1935) *Un Soldado en Campaña*, que narra las historias del soldado en su ejercicio, así, se refiere a las mujeres como valientes, al arriesgar sus vidas para curar a los enfermos y sirviendo como correos humanos para entregar medicinas, armas, mapas e información confidencial. Lucharon a la par de los hombres para protegerlos y socorrerlos.

En los actuales registros que se tienen de las mujeres que se enlistan en la guerra, específicamente en los actuales grupos armados al margen de la ley como FARC, ELN, entre otros, se puede evidenciar que la población femenina ocupa cerca del cuarenta por ciento (Salazar, 2017), según afirma Jorge Torres Victoria, conocido como Pablo Catatumbo en la revista bocas del tiempo. Sin embargo, la mujer guerrillera debe hacer valer su postura dentro de esta guerra, puesto que al igual que en toda Colombia, los hombres que están dentro de la guerrilla fueron criados en una sociedad machista que relega la lucha femenina a papeles secundarios.

Pese a estos tratos desiguales, muchas mujeres guerrilleras han entrado al monte para incorporarse en esta guerra por decisión propia, influenciadas tal vez por las promesas de que a través del conflicto se conseguirían las tan anheladas mejoras y reformas que necesita este país. Por otro lado algunas mujeres fueron obligadas a formar parte de estas organizaciones, desde muy niñas fueron raptadas y esta la única vida que conocen, la guerrilla se convirtió en su familia.

La guerrilla es un gremio en el que convergen mujeres provenientes de todo el país y de todos los estratos sociales. “Uno se entrega a ese cuento de la guerra (...) Es incondicional con él, ciego, no le importa nada” (Lara, 2000, p.57) dice Dora Margarita exguerrillera de las FARC, quien a causa de haber tenido una vida llena de necesidades socioeconómicas, vio en los grupos armados la posibilidad de cambiar el país para que ningún otro niño sufra una infancia llena de hambre como la de ella. Otras guerrilleras que como Olga Lucia no tuvieron una mala infancia, sin embargo deciden hacer parte de la guerrilla ELN por las influencias del comunismo descubiertas en la universidad y agrupaciones como la juventud comunista.

Sin importar el motivo que lleva a las mujeres a pertenecer a las guerras en Colombia, se puede llegar a la conclusión de que la mujer vive los conflictos desde una postura más emocional. Que debido a la consciencia de las mujeres sobre el enorme sufrimiento que conlleva traer vidas al mundo, las que han participado y sufrido de la guerra siempre han querido acabar con toda esta violencia porque es para ellas natural dar vida, no quitarla; sin embargo, han sido fuertes combatiendo y su cuerpo se ha transformado en un símbolo de sacrificio.

2.3 Hombres que escriben y representan la lucha de hombres

Para entender que la mujer sí estuvo en estas luchas solo hizo falta mirar en los textos de las historias de hombres. Se puede pensar que debido a que estas mujeres que hicieron parte activa de las batallas eran pocas en comparación a los hombres, no merecieron por tanto el reconocimiento en los libros y textos históricos.

Sin embargo este problema tiene sus raíces en la forma como se escribe y se entiende la historia. En un texto escrito por Scott (1990) se menciona lo siguiente:

La mujer ha sido sistemáticamente omitida de los registros oficiales, estando más bien oculta de la historia. Para saber el porqué, debemos remitirnos al análisis de la vieja forma de hacer la historia oficial, “que hasta hace poco imperaba”, y donde el hombre escribe para el hombre y el historiador se suponía: varón, blanco, burgués, letrado, heterosexual, y principalmente católico, apostólico y romano, como en el caso colombiano. Por esta razón debemos desprendernos del concepto de historia, en cuanto a reconstrucción objetiva de

la verdad; comprender que los y las historiadoras ejercen el poder de controlar y administrar el pasado bajo la apariencia de investigarlo, ya que la supuesta verdad objetiva, está profundamente insertada en el juego de fuerzas que definen las relaciones de poder. (p.90)

A quienes ocupan el poder les ha resultado difícil desertar la idea de cambiar el pasado, borrarlo, modificarlo, simplemente han dedicado sus esfuerzos en inventarlo a modo de un tiempo ejemplar y heroico adaptado a sus propias necesidades, aunque eso suponga entrar en el terreno del engaño. Frente a estos se moldea la memoria colectiva, que aun así es contingente e inestable, incapaz de involucrar múltiples voces y verdades dispuestas a combatir los límites de la versión oficial.

Estas relaciones de poder que nombra Scott (1990) como parte del juego de fuerzas manipuladoras que han seleccionado la forma en la que para ellos debía presentarse la historia de nuestro país, no tiene únicamente relación con los historiadores de esta patria; ya que a lo largo de la historia humana se ha perpetuado el discurso de los victoriosos; cada historia tiene dos caras y es nuestra responsabilidad no quedarnos convencidos de que en el registro oficial se encuentra la verdad más objetiva de los hechos.

Adorno (1983) expresaba en sus reflexiones sobre la estética negativa que ésta siendo una filosofía de fragmentos aislados permitía oponerse de una manera decidida a las ideas establecidas, ya que la imagen de una totalidad encierran peligrosamente falsedades por ser cercanas al totalitarismo. De este modo, la historia nos ha moldeado una forma de pensamiento, cultural y social, que ha tendido a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, heterogéneo o diferente (Wenger, 2011). Y es desde esta perspectiva que se plantea la posibilidad de contar las otras versiones que se han ocultado de la historia colombiana.

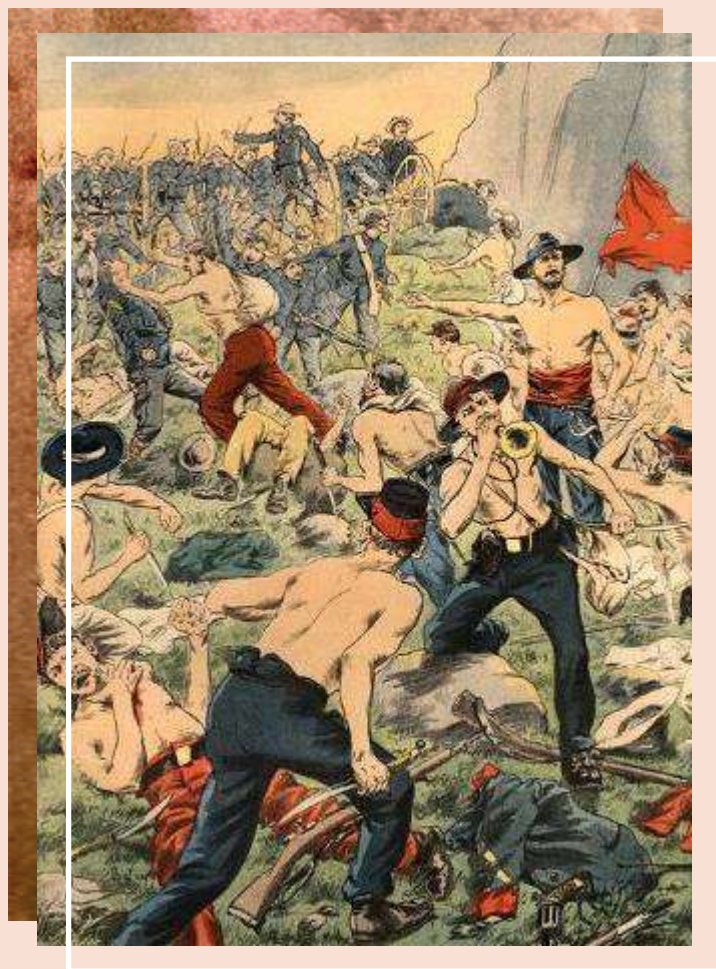


Imagen 15. *La guerre civile en Colombie, une lutte chevaleresque.*

Le petit Journal
1902

Ya que se puede evidenciar que los textos de historia no solo han sido creados por manos masculinas, también en la historia del arte se puede observar que los hombres han representado únicamente hazañas masculinas en las batallas, específicamente en las representaciones pictóricas que pueden considerarse muy relevantes dentro de la historia, cuyo contenido es bélico o trágico (Imágen 15); en los que unas pocas veces se pueden ver representadas mujeres en el papel de Mártires o de viudas y madres que lloran a los muertos; o simplemente retratos con gesto sereno que ocultan los verdaderos roles que ellas ocuparon en estos hechos; mostrando solo los valores y modelos de conducta aceptados en la época.

Se puede decir que este ejercicio de investigar las historias de las mujeres en las guerras permite entender que el problema no radica en la falta de información respecto a la participación femenina en estos conflictos, sino que estas historias no estuvieron dentro de los intereses de los historiadores quienes se encargaron de mantener ocultos gran parte de estos hechos históricos. Sin embargo, hoy la Historia puede ser re-escrita y re-descubierta. Gracias a estas anécdotas encontradas en distintos documentos, se puede esbozar la manera en la que muchas mujeres han vivido la guerra y con ello contribuir en la transformación del imaginario histórico de Colombia.



Mujeres que representan mujeres

Tradicionalmente la representación artística del cuerpo femenino se ha configurado desde la mirada masculina, la cual, al ser ajena a las vivencias de las mujeres omite todo tipo de significaciones y cargas emocionales que estas llevan consigo. Como se vio anteriormente, la imagen femenina ha sido sometida a una serie de interpretaciones que han generado estereotipos alejados de la realidad con el fin de ejercer una normalización en la conducta según el género. Penley (s.f.) dice “el hombre no ha sido solo el portador de la mirada, sino del significado de la misma. La cultura se ha constituido basándose en esta mirada masculina, autoritaria, jerárquica y normalizadora, incluyendo las simbolizaciones del cuerpo de la mujer” (s/p). De este modo, la historia se ha configurado desde el punto de vista de las figuras dominantes del poder económico, religioso, social y político.

En este capítulo pretendemos construir una subversión de los valores establecidos respecto a la representación pictórica de las mujeres en las guerras. Para ello se revisó la propuesta histórica del filósofo Walter Benjamin, donde plantea mirar hacia el pasado identificando la labor de los oprimidos. A partir de la concepción del autor, permite cuestionar ¿Qué sucede cuando el poder de representación pasa de manos masculinas a manos femeninas? De esta manera se intenta configurar una nueva mirada del rol de las mujeres en las guerras de Colombia, donde la participación del papel femenino fue activo, osado y heroico para los propósitos que buscaban definirse.

3.1 Historia a contrapelo

Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. (...) El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

(Benjamin. 1940, p.5)

El filósofo y crítico alemán Walter Benjamin utilizó esta metáfora para describir su visión y crítica respecto al modo de concebir la historia en la modernidad. El cuerpo del ángel se dirige hacia delante pero su rostro no puede contener mirar hacia atrás. Según Benjamin (1940) así es como debería funcionar la historia, en contraposición a lo que ocurre con los modos de pensar progresistas en los que el pasado es sepultado por un desinterés en el que prima lo que va a ocurrir y se pone la mirada en un objetivo posterior sin tener en cuenta la diacronía de las cosas. Esta idea va relacionada a la concepción de un tiempo lineal que recorre una ruta en la que se avanza y no se detiene. En base a esto, Benjamin (1940) propone al *Ángelus Novus* como una pausa en el movimiento constante de la historia, pero esta se concibe no como una figura que se enraíza en el pasado sino como algo que sabe comprender de dónde viene para poder saber hacia dónde se dirige.

Pero esta comprensión del pasado no se debe hacer desde la perspectiva canonizada del historicismo que centra su empatía con el vencedor, sino que debe comprenderse haciendo historia “a contrapelo”. En el séptimo capítulo de la Tesis sobre la filosofía de la Historia, Benjamin (1940) explica que hay dos puntos de vista respecto a la historia, la de los historicistas y la del materialismo histórico. La primera se ha enraizado como ideal superior en la que predomina el vencedor, es decir, las clases dominantes y triunfadoras conformadas por reyes, guerreros y en general, figuras heroicas que se distinguen de los oprimidos y que en palabras de Benjamin (1940) marchan sobre los cuerpos postrados de sus víctimas. Estos son los protagonistas de los hechos históricos y su botín son los bienes de la cultura por los cuales quedan enmarcados en la herencia cultural que se transmite y se graba en la memoria de las generaciones.

En el contexto de la investigación, la empatía del historicismo se ha dado por la figura masculina, representando siempre en las pinturas y registros historiográficos todas las hazañas de los hombres, marcando en la historia con nombres propios los pensadores, libertadores, y otros actores políticos, sociales y culturales que han sido fundamentales en el supuesto progreso del país.

Este punto de vista historicista realiza una estetización de la historia que sigue unos parámetros narrativos lineales que se enfocan en el positivísimo del triunfo de los fuertes. Sin embargo, Benjamin (1940) resalta que esta imagen de la grandeza de los vencedores que se muestra no debería ser un triunfo o un símbolo del progreso ya que detrás de las victorias de estas personas, monumentos y acontecimientos hay toda una serie de personas y roles que involucran barbaries.

Tales riquezas culturales, delatan un origen que él no puede contemplar sin horror. Deben su existencia no sólo a los afanes de los grandes creadores que las han producido, sino asimismo a la fuerza de trabajo anónima de los contemporáneos de estos últimos.

(Benjamin, 1940, p.4)

De este modo, pone en escena a todos los actores secundarios sin los cuales los logros de la humanidad no hubiesen sido posibles.

Este tipo de reflexiones fueron puestas en manos del materialismo histórico quienes estaban encargados de romper con el olvido de los oprimidos para así poder mostrar la cara oculta de la historia que incluía a los vencidos, sus luchas y sufrimientos. Este proceso se metaforizo con la frase “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” yendo en contra de la linealidad progresista que proponían los historicistas. Es así como el materialismo histórico revela al analizar el pasado, que todos los procesos que se consideraron un desarrollo de la humanidad, en realidad iban encaminados hacia una pérdida de valores y un aumento en la destrucción de la naturaleza y del propio hombre generando desgracias en participantes olvidados de todos los acontecimientos históricos de la humanidad, adoptando así un pensamiento basado en lo negativo.

Este nuevo modo de concebir la historia genera otro tipo de posibilidades para las mujeres, quienes en su mayor parte han pertenecido al lado de los oprimidos. Si se vuelve la mirada a la historia enfocándose en las acciones desarrolladas por las mujeres, se pueden apreciar una serie de perspectivas olvidadas que hacen que el papel del vencedor sea cuestionado.

3.2 *La mirada femenina*

Dentro del contexto artístico se puede ver que a partir del siglo XX muchas mujeres empezaron a apropiarse de la representación de su cuerpo, por primera vez la mujer adquiere el valor de dejar a un lado lo impuesto para mirarse a sí misma. Es así como comienza un cambio, la prioridad ya no recae en aparentar clases sociales altas, sino que recae en mostrar la realidad de las cosas. A pesar de que surgen estas nuevas miradas, la sociedad sigue regida por los principios propuestos por las elites, el Estado y la iglesia, con lo cual estas acciones en su tiempo son criticadas y ocultadas.

La artista precursora de la revolución femenina en el arte colombiano fue la antioqueña Débora Arango (1907-2005) quien fue la primera artista colombiana en pintar desnudos femeninos. Sus maestros Eladio Vélez (1897-1967) y Pedro Nel Gómez (1899-1984) en sus pinturas tenían una mirada de la mujer como un cuerpo obediente, pulcro, recatado y acercado a los cánones renacentistas de representación, de este modo, ignoraban por completo a la mujer colombiana y a los aspectos que la caracterizaban, en palabras de Giraldo (2010) “El artista no mira a las mujeres en sus mundos, sino que las retrata desde las ideas preconcebidas de una utopía que a veces ubicaba en el pasado, a veces en el futuro, pero nunca en la historia” (s/p). Débora, revolucionó esta mirada, retrató la maternidad, la prostitución, la locura, lo no pulcro, lo disarmónico, lo desgarrador de la mujer.

La artista rompe con lo aceptado en su época, se sale de los manuales de conducta, la mujer para Débora ya no es el “Ángel del Hogar”, no es un ser domestico que debe ligarse a los roles de madre y esposa.

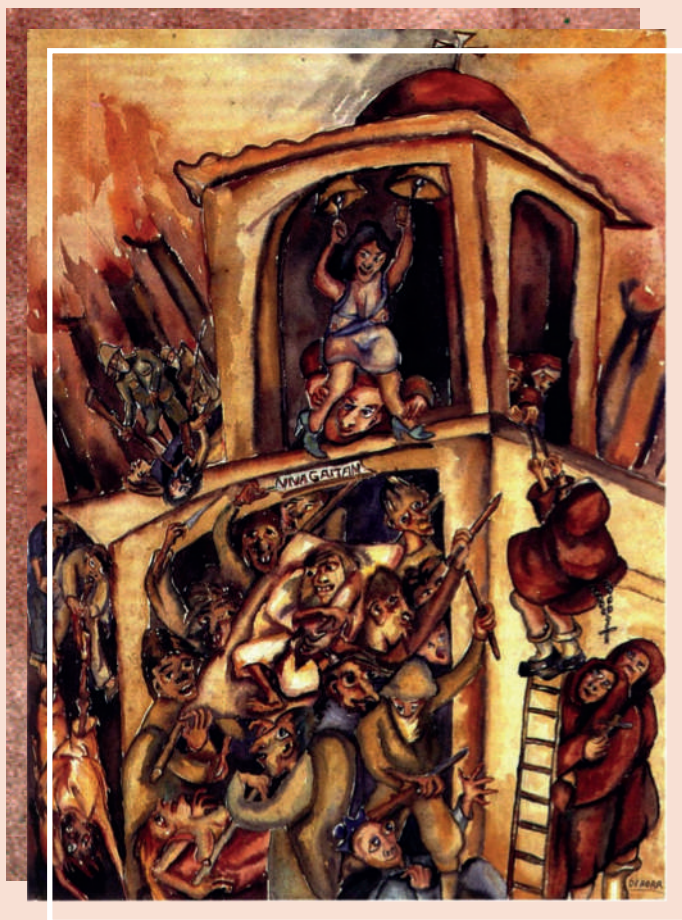


Imagen 16. Masacre del 9 de Abril.
Débora Arango
1948

Las mujeres de Débora Arango no son melancólicas e inexpresivas, ella logra retratar el sufrimiento y el placer, elementos que los hombres ignoraban en sus representaciones porque ellos no los podían sentir en un cuerpo femenino.

El efecto de la violencia en la mujer fue un tema que tampoco ignoró la artista. En pinturas como Masacre del 9 de abril (Imágen 16), Arango presentó a la mujer no como una víctima de la violencia, sino como la protagonista de la escena.

Débora, en cambio, presenta a la mujer como participante protagónica de los acontecimientos al ubicarla, con los senos visibles, en el punto de mayor jerarquía de la composición, en el centro de la torre de la iglesia, batiendo las campanas y llamando a la revuelta. Mientras tanto, un sacerdote escondido y solapado intenta detenerla. Las monjas tratan de esconderse en el campanario de la iglesia, y los liberales y conservadores, armados con machetes y cuchillos, protagonizan la trifulca en primer plano. A un costado, los militares reprimen al pueblo y asesinan a dos personas con su escopeta. Una obra belicosa que clama por un cambio político, y que resume, en una sola imagen, la corta y violenta historia republicana de Colombia.

(Badawi, 2014, párr.4)

Débora Arango dio el primer paso para que en épocas posteriores muchas mujeres se atrevieran a retratar la visión de su cuerpo en el arte. Posteriormente en concordancia con el contexto violento del país, la artista Beatriz González (1938) marcó un punto de vista previamente ignorado de la mujer en la guerra.

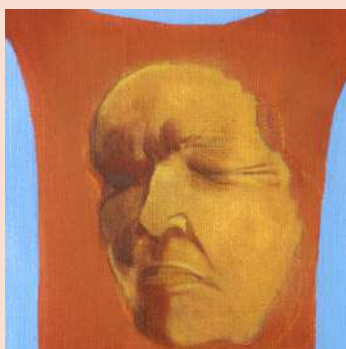


Imagen 17. De arriba hacia abajo:
Mascarilla verde, Ceremonia y
Verónica 1.
Beatriz González
2003 - 2004

Ella se percató de cómo la guerra hizo que las mujeres colombianas se quitaran el pudor e hicieran lo que antes ellas no se atrevían a hacer: salir a protestar, pelear por lo suyo y morir luchando. Es así como en el 2002 desarrolla su serie titulada Autorretrato con Mascarilla (Imágen 17), donde pretendía experimentar su propia muerte haciendo una mascarilla mortuoria de sí misma, poniendo al cuerpo femenino no solo como un espectador doliente sino también como un cuerpo sacrificial.

Con estas obras, la representación de la mujer en la violencia no depende ya de lo que le pase al cuerpo masculino. En la historia siempre se ha visto una relación dependiente de lo femenino en lo masculino. Gaubeca (2005) afirma:

Tomando las relaciones entre hombre y mujer como simétricas a las de amo y esclavo de la dialéctica hegeliana de la autoconciencia. En esta dialéctica, mientras la conciencia masculina es independiente ya que asume el papel de lo esencial, la conciencia femenina es dependiente porque encuentra su razón de ser en la conciencia libre del hombre. (p.28)

Pero cuando Beatriz pone su cuerpo en la posición que siempre había sido mostrada por los medios como única de los hombres, muestra que la mujer también puede tener una conciencia libre y también puede ser víctima directa de la violencia del país, también se puede manchar con su propia sangre y con su propia muerte; esta idea la repite a través de las diversas representaciones pictóricas de la mascarilla y de su muerte.

Beatriz después de ver tantas imágenes de muertes ajenas explota en su propia muerte, ya no es ella la que llora por el país, ahora muere simbólicamente por él. Giraldo (2010) compara esta serie con la imagen del Santo Sudario de Cristo y dice:

En estas representaciones de la tradición occidental siempre es una mujer la que lleva el sudario donde está impreso un rostro divino masculino. Sin embargo, en los sudarios de Beatriz González es el rostro de una mujer el que está impreso, el que busca su identidad, el que reclama una presencia en medio de los fantasmas. (p.123)

La mascarilla también le da autoría y rostro a la obra y a la artista, es un modo de recalcar su presencia como mujer en el arte, es una cara femenina libre de cánones de pureza, es la cara de la mujer colombiana que aparece en el campo artístico como una de sus hazañas en los medios de comunicación y en las memorias de los colombianos.

3.3 Deconstrucción histórica: de víctimas a victoriosas

La ausencia en la historia artística de la representación real de la mujer en la guerra y su progresiva reivindicación no fue una situación exclusiva en el contexto colombiano. A lo largo de la historia del arte se puede evidenciar que las mujeres siempre han desempeñado un papel creador dentro de una sociedad dirigida por hombres. Sin embargo, los nombres que resaltan en su gran mayoría son masculinos y el trabajo femenino es menospreciado. Como el artista Hans Hofmann una vez dijo al referirse a la obra de la expresionista Lee Krasner “Es una obra tan buena que nadie sabría que fue realizada por una mujer”(párr.2). Esto ejemplifica perfectamente la concepción masculina de la mujer en el arte sin importar la calidad artística o significativa de las obras, el hecho de llevar la autoría femenina les resta valor en el contexto artístico.

A pesar de que hubo un predominio masculino que quedó marcado en la historia del arte, a partir del siglo XX empieza a haber un cambio en los paradigmas que en armonía con el contexto

de las luchas feministas impulsan a las artistas a validar su rol activo dentro del mundo del arte. De esta manera, las mujeres dejan de ser solamente reconocidas como musas y se adentran en la representación de sus preocupaciones e intereses. Es así como en el arte empieza a plasmar la historia vista desde la mirada femenina.

Esta mirada incluye otras configuraciones del cuerpo en las que aspectos como el dolor físico, el sufrimiento, la sexualidad, la muerte, entre otras características tradicionalmente desligadas de la imagen sonriente y pulcra de la mujer, salen a relucir y quedan plasmadas en imágenes que ya no son manipuladas, sino que se encargan de mostrar la realidad oculta de las mujeres en la historia.

La idea de deconstrucción histórica a la que se hace referencia en el presente documento, hace alusión a una mirada del pasado, tomando en cuenta las representaciones bélicas y trágicas más famosas de la historia del arte que fueron reconocidas por el desempeño y renombre de sus autores masculinos. Se seleccionaron estas representaciones como símbolo de la historia contada desde la empatía hacia los vencedores, estando estos presentes tanto en el contenido de las obras como en la elaboración de estas, para aplicar la teoría propuesta por Benjamin (1940) de la historia contada a contrapelo. De este modo, bajo una metodología de investigación - creación, usando como referentes estas obras cargadas de símbolos que glorifican a los vencedores, se decide de-construirlas para configurar una historia mostrada desde la perspectiva de los oprimidos, resaltando específicamente el rol oculto de las mujeres en las guerras.

Para configurar esta desconstrucción seleccionamos seis representaciones artísticas del conflicto, la guerra y la tragedia en la historia del arte en Colombia, enfocándonos en los roles femeninos que no han sido plasmados. Cada una de las pinturas fue elegida debido a su gran reconocimiento, haciendo referencia a la importancia de la imagen en la memoria, proponiendo que, si el contenido de estas pinturas contara los acontecimientos desde el punto de vista de los oprimidos, estas historias ocultas tendrían mayor relevancia en la herencia cultural. Las obras construidas son las que se presentan a continuación.

Imagen 18. Libertadoras

Valentina Jiménez Pérez
Acrílico sobre lienzo
2020





Imagen 19. *El libertador Simón Bolívar.*
Ricardo Acevedo Bernal
s/f

3.4 *Libertadoras*

La historia de la humanidad se ha registrado a través de sistemas de representación que buscan conservar los hechos para que sean transmitidos en generaciones posteriores. Dentro de estos sistemas, el arte ocupa un papel fundamental puesto que se muestra como un símbolo de la presencia del hecho en la realidad y a su vez, las imágenes visuales contribuyen a la memoria. A pesar de la efectividad de este sistema, el proceso se enmarca dentro de parámetros culturales en los que se puede manipular la imagen y a la vez se puede manipular la historia, conservando en la memoria colectiva ciertos hechos y excluyendo otros, lo que genera un problema en la representación y en la percepción de la historia.

La pieza *Libertadoras* se enmarca en el contexto histórico colombiano y toma el símbolo más conocido y colectivamente aceptado de la independencia; la figura del libertador Simón Bolívar que en la misma composición contiene dos caras diferentes de la historia de la independencia de Colombia. Esta propuesta intenta reunir los planteamientos propuestos por teóricos a través de la estética negativa.

Los registros históricos le han otorgado protagonismo a la figura masculina quien se convierte en la figura de vencedor y héroe recordado a través de los tiempos. En el contexto de la independencia, la figura máxima, casi mesiánica ha sido Simón Bolívar del cual se narran constantemente sus batallas y victorias. Esta figura está dentro de la estética positiva cargada de belleza y honor, sin embargo, detrás de toda belleza hay fealdad, detrás de Simón Bolívar hay nombres ocultos y una serie de eventos que incluyen a los marginados, a los que murieron para que otros vivieran y fueran protagonistas de los sucesos, lo negativo enmascarado por lo positivo. No puede

existir un lado sin el otro, detrás del progreso se encuentra el retroceso, detrás del orden se encuentra el caos, y al hablar de oposiciones, detrás de un gran hombre hay una gran mujer, aunque en este caso se traduciría “Al lado de un gran hombre hay una gran mujer”.

La historia se concibe tradicionalmente dentro de parámetros de totalidad, este pensamiento estructuralista hace que la sociedad acepte hechos generales sin ahondar en detalles de lo ocurrido. La estética negativa reúne todas estas partes que tradicionalmente se aíslan de la historia ya que se oponen a las ideas establecidas para desarrollar un pensamiento que las resalta como fundamentales dentro de esa totalidad configurada.

La lista de nombres de mujeres que participaron y ayudaron en las batallas independentistas es amplia, sin embargo, solo se rescataron cuatro: Policarpa Salavarrieta (1797-1817), Antonia Santos (1782-1819), Manuela Beltrán (1724-1781) y Manuela Sáenz (1797-1856). Muchas mujeres entregaron sus cuerpos para diversas labores en roles activos en la batalla o en roles secundarios que posibilitaron las contiendas. En la obra se rescatan estos nombres y rostros de mujeres que luchan y sufren los vestigios de la guerra, plasmando en la imagen canónica del libertador Bolívar las imágenes ocultas de las libertadoras de Colombia.



Imagen 20. *Juanas, cholas y rabonas.*

Valentina Jiménez Pérez
Acrílico sobre lienzo
2019



Imagen 21. *La libertad guiando al pueblo.*
Eugene Delacroix.
1830

3.5 *Juanas, cholas y rabonas*

Esta composición se basó en la pintura *La libertad guiando al pueblo*, obra pintada en 1830 por Eugene Delacroix como símbolo de apoyo con las luchas de la Revolución de Julio del mismo año, de las cuales afirmó “si no he luchado por la patria, al menos pintaré para ella” (s/p). Esta frase más que una representación de la simpatía, evoca el poder que tuvo el pintor de ilustrar una escena que, a pesar de no ser una copia exacta de la realidad experimentada por el autor se convirtió en símbolo de la revolución, recalcando el poder de la imagen en la memoria histórica.

En *Juanas, cholas y rabonas* se conserva la composición piramidal que Delacroix usó en su pintura, colocando a los muertos como base y a la mujer herida en la cima sosteniendo la bandera. Ambas pinturas remiten a un mensaje de revolución donde el pueblo se une para luchar por sus ideales. Sin embargo, el desbalance de presencia femenina en relación con la masculina en el cuadro de Delacroix hace que brote una composición nueva en la que la lucha femenina está presente al igual que la masculina, pero una de ellas resalta más que la otra.

En la escena de Delacroix la figura central es la de una mujer que encarna la libertad. Zelazko (2017) escribe al respecto:

Una figura femenina semidesnuda domina la pintura monumental mientras carga hacia adelante, con una multitud de revolucionarios decididos a su paso. No es una persona en específico, sino una personificación de la idea de libertad (...) en esta pintura es idealizada, pero mantiene algunas cualidades humanas. (párr.4)

A pesar de que en esta investigación recalcamos la idea de que en la historia del arte a las mujeres no se les ha dado el mismo reconocimiento que a los hombres en la participación bélica,

en esta escena Delacroix decide poner como protagonista a una mujer, no con impulsos defensores feministas, sino en concordancia con un símbolo patrio de la república francesa, el de La Marianne. Esta siempre va acompañada de un gorro frigio y el lema “Liberté, Égalité, Fraternité” y es concebida como la imagen de la madre patria, una madre protectora, alimentadora, decidida, pasional y aguerrida que resguarda al país. Es por esto que la libertad más que una mujer que lucha es una madre que protege y guía a su pueblo hacia un mejor mañana.

Los elementos que rodean a esta figura refuerzan esta idea, se encuentran personas de distintas clases sociales y edades, desde campesinos y estudiantes hasta burgueses, todos moviéndose en pos de la lucha. La unión hace brotar la cuestión de qué hace que un hombre vaya a la revolución, que llegue a salirse de su comodidad para luchar por una causa. Cada personaje es movido por una razón diferente, sin embargo, todos rodean a la mujer e incluso mueren a su lado. La mayor parte de la obra se compone por los caídos, quienes aparecen en la parte inferior de la pintura. Todos hombres que personifican las consecuencias de la revolución y el sacrificio de la libertad.

En la construcción de la pintura basada en la de Delacroix, la mujer que lleva la bandera no es la libertad maternal que socorre a su pueblo herido, en este caso es la abanderada que arriesga su vida por llevar en alto su símbolo, en una mano lleva la bandera y en la otra el mosquete identificando que está dispuesta a luchar y morir por la bandera y por la patria.

Otra figura que resalta es la mujer que pelea cuerpo a cuerpo con el hombre. A las mujeres se les ve como seres que hay que cuidar y proteger no como personas de las cuales se deben defender. Con esta imagen el cuerpo femenino no es sólo una víctima, sino que también puede llegar a ser un ente violento. A pesar de esto también se representa a la mujer que cuida y resguarda a sus

mueren. Ella posa el cadáver de su compañero sobre su regazo porque a pesar de estar combatiendo no se olvida de que todos son seres humanos con una historia, son padres, hermanos, hijos que mueren por su partido.

Pero las mujeres también mueren luchando, ya no solo se enmarcan en víctimas ni mártires, ellas sacrifican sus vidas y sus cuerpos a la lucha y sus cadáveres quedan plasmados en la pintura. La mujer que lucha, la mujer que lidera, la mujer que cuida y la mujer que muere, todas lo hacen a la par que los hombres, sin embargo, en esta composición ellas resaltan como respuesta a ser opacadas en la historia del arte.

En la escena todas estas cholas, juanas y rabonas como se les denominaba a las mujeres que acompañaban a los ejércitos masculinos, le dan la espalda al espectador como símbolo de la historia dándoles la espalda a ellas. Sin embargo, en el ropaje de la figura principal quedan grabados los nombres de las pocas mujeres que han quedado en los registros escritos de la historia colombiana.

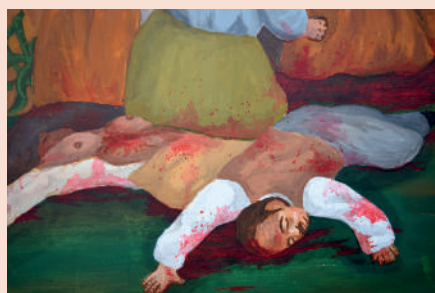


Imagen 22. *Las hijas del olvido*
Karen Daniela Carvajal
Acrílico sobre lienzo
2020



Imagen 23. *El 3 de Mayo en Madrid.*
Francisco de Goya.
1814

3.6 Las hijas del olvido

Esta pintura está basada en *El 3 de mayo en Madrid*, cuadro del pintor español Francisco de Goya terminado en 1814. La intención del pintor al elaborar esta obra fue la de representar los levantamientos del dos de mayo, al inicio de la guerra de la Independencia española.

En esta pintura Goya elaboró una escena que remite al miedo mezclado con la valentía de morir por una causa. Si bien los cuerpos de los muertos aportan desesperación a los sentimientos de los vivos que aguardan su destino, las figuras firmes de los soldados contrastan para determinar quién tiene el poder sobre la vida del otro.

Jugando con esta misma estructura, nos disponemos a representar el fusilamiento de mujeres perpetrados por soldados de la patria de Colombia, ya que se conoce que han sido varias las mujeres que han muerto de esta forma al ser condenadas por sus ideas, aportes y propósitos en estos conflictos, como combatientes, mensajeras y/o transportadoras de medicinas y armas, entre otros.

Fueron muchas las mujeres que murieron en medio de estos conflictos desde la época independentista, por ejemplo, Policarpa Salavarrieta considerada como una de las heroínas de la patria, fue condenada al fusilamiento en la Plaza mayor de Santafé, ya que intercambiaba mensajes y reclutaba jóvenes para sumarlos a la causa del libertador. Sin embargo, esta escena nos remite específicamente al acontecimiento ocurrido en Ciénaga, Magdalena entre el 5 y 6 de diciembre de 1928, con la huelga y posterior masacre de los trabajadores de la United Fruit Company. Son muchas las versiones respecto a lo ocurrido y los resultados de este hecho histórico, sin embargo, hay anécdotas y registros que hablan de la participación de por lo menos 800 mujeres en la

huelga. Muchas acompañaban a sus esposos, otras como Josefa Blanco, secretaria del sindicato de Orihueca, participaban activamente como dirigentes y otras como Petrona Yance murieron injustamente a manos del ejército dirigido por el general Carlos Cortés Vargas (1883-1954), quien nunca pagó por la cifra de muertos que dejó la fecha.

Las hijas del olvido es una composición que clama por reconocimiento de las víctimas de hechos injustos, tanto hombres como mujeres han muerto a la par en escenas sangrientas perpetuadas por ambos bandos de la violencia, el fusilamiento en el que los balances del poder se desequilibran y un cuerpo queda indefenso frente al otro queda plasmado en la pintura como memoria de desigualdad e injusticia.



Imagen 24. Maternidades alternas

Valentina Jiménez Pérez

Acrílico sobre lienzo

2019



Imagen 25. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*
Rembrandt.
1632

3.7 Maternidades alternas

Esta pintura se basó en *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, escena pintada por el artista neerlandés Rembrandt. El 16 de enero de 1632, el cuerpo de un ladrón recién ahorcado llegaba a manos del doctor Nicolaes Tulp para ser diseccionado frente a estudiantes y ciudadanos en una lección de anatomía. Rembrandt en su composición centró la atención en la relación entre el cadáver y el Dr. Tulp, sin embargo, se pueden hacer una serie de lecturas concernientes a otros agentes de la escena en general. A pesar de que la pintura de Rembrandt no representa contenido bélico o trágico, los aspectos que resaltan de la composición en relación con la investigación son la concepción del cuerpo y el papel de los espectadores lo que ayuda a construir esta nueva representación.

Por otro lado, en *Maternidades Alternas* el cuerpo tendido adquiere otro significado completamente opuesto al que Rembrandt quiso plasmar en su obra. Es una anatomía opuesta, la figura tendida al ser femenina contiene dentro de sí el concepto de fertilidad y de ser generador de vida en contraposición a la figura masculina muerta y diseccionada de la escena del pintor. Son dos contextos opuestos y dos perspectivas diferentes respecto a los cuerpos. Sin embargo, en esta pintura, la acción de dar a luz en un paisaje bélico conlleva muchos otros significados que van más allá del cuerpo y de la acción de parir.

En primer lugar, en la pintura de Rembrandt el elemento principal es el cuerpo, quien al ya no contener vida se concibe como un instrumento más para impartir conocimiento. Esta deshumanización del cuerpo se da en relación con la vida previa de la persona; el ladrón al ser un criminal es condenado a perder su identidad para de algún modo ponerse como objeto-maniquí

desmembrado a la vista de todo un público. Esta deshumanización se puede trasladar al contexto bélico repleto de víctimas anónimas. Las personas se convierten en cadáveres, la guerra destruye lo que los identifica como individuos y muchos se convierten en imágenes que personas alejadas de las guerras ven como un entretenimiento ya que no los toca.

Sontag (2003) dice “...vivimos en una «sociedad del espectáculo». Toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real –es decir, interesante- para nosotros” (p.48). De este modo, las imágenes hacen que se pueda ser espectador de calamidades que no afectan a la persona directamente, convirtiéndolos en voyeristas de la tragedia y espectadores que se acostumbran a la tragedia, los que aceptan estas imágenes como algo normal de la cotidianidad y se vuelven insensibles respecto al dolor ajeno; en ambos casos, los espectadores son privilegiados pues el único vínculo que tienen con la guerra es la imagen.

Pero las personas que están relacionadas directamente con la guerra no tienen ese privilegio sublime de admirar alejadas las escenas de guerra, estas personas las viven, y un suceso recurrente pero poco representado es la maternidad dentro de la violencia. Dar vida en un contexto lleno de muerte es una escena irónica propia de la realidad humana. En la pintura, la embarazada se encuentra herida y desmayada mientras que un grupo de mujeres la rodean preocupadas por su destino y el de la criatura que lleva en su interior. El parto, al contrario de la lección de anatomía, no es un espectáculo, las observadoras no son indiferentes respecto al dolor, la identidad y la historia que está detrás del cuerpo tendido. Las espectadoras sienten empatía porque saben qué es ver y sentir el dolor en un cuerpo de mujer, ellas comparten su dolor, la lucha no es individual hay un compañerismo en el que todas pierden o todas ganan.

En la guerra esta escena es un milagro, el conflicto armado en Colombia obliga a las mujeres a abstenerse de toda maternidad abortando o entregando a sus hijos, ya que su labor es estar en servicio de las necesidades masculinas y no en servicio del cuidado de niños. Si bien, los cánones que los hombres quisieron imponer sobre las mujeres las ponen en el papel de madres y esposas, en el contexto violento la realidad es otra ya que los embarazos (la gran mayoría producto de violaciones) son descartados.

En la pintura algunas campesinas ayudan, monjas elevan sus plegarias y otras mujeres observan impotentes. En el fondo se encuentra una sepulturera que representa a todas las mujeres que en la guerra “consolaron a agónicos soldados, velaron su sueño y lloraron su muerte, enterrándolos luego en el solar de su casa, sin haber conocido siquiera su nombre” (Jaramillo Castillo, 1995, p.372).

En primer plano aparece una mujer que da la espalda a la escena y se enfoca en cuidar de sí misma y sanar sus heridas. La mujer siempre ligada al cuidado de los demás decide centrarse en su propio dolor, decide ser su propia madre, yendo en contra con la naturaleza protectora-del-otro atribuida al género femenino.



Imagen 26. *El sello de la guerra*
Karen Daniela Carvajal
Acrílico sobre lienzo
2019

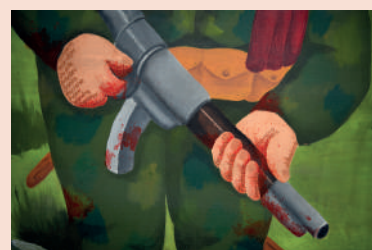
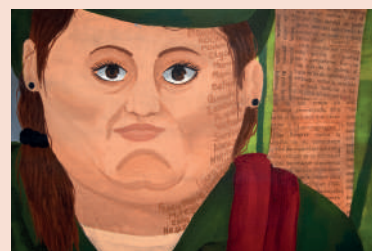




Imagen 27. Marulanda “Tirofijo”
Fernando Botero.
1999.

3.8 *El sello de la guerra*

Esta pintura es una deconstrucción de la obra *Manuel Marulanda Vélez alias “Tirofijo”* de 1999 del artista Fernando Botero (1932). La obra original plasmó al jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). En esta pintura "Tirofijo", aparece rodeado de enormes árboles, en traje y sombrero de faena, botas de caucho hasta media pierna, empuñando un fusil y con la habitual toalla roja en el hombro símbolo de poder.

Se eligió esta pintura por la gran importancia que ha tenido, siendo una imagen que pertenece al registro histórico de la violencia de nuestro país; Botero pintó a Tirofijo y no a otros guerrilleros porque para él es el más legendario. Sin embargo, se pone como símbolo y cara de la guerra a una figura masculina, los hombres dirigentes; si bien en las guerrillas existe un arraigado protagonismo machista, las mujeres también están presentes y en una analogía de cara y sello, ellas son el sello de la guerra, la otra cara de la moneda que existe, pero no se representa. La composición *El sello de la guerra* busca que se marque ese sello en la memoria.

Si bien Botero decidió pintar la violencia debido a que le causó una gran impresión y conmoción, no usó su pintura como una declaración de su punto de vista sobre la situación de las pugnas políticas que vivía el país, donde la violencia era parte de la cotidianidad de la gente y cada día las noticias eran sobre asesinatos y explosiones. Para él como artista, sus pinturas tenían valor siendo vistas como registros históricos más que como cualquier otra cosa y no quería que le encasillaran como partidario de ninguno de los bandos.

“No es un comentario político. Quiero que quede claro. Es lo que existe en un país más allá de la política. Es la Historia. Cuando se vea dentro de cien años, no importará si Tirofijo

era de izquierda o de derecha. En el arte, eso está más allá de la cosa de todos los días, hace parte del folclor o del color o de la Historia de lo que es un país.”

(Botero, 2000, s/p)

Aun cuando se sabe que Marulanda fue uno de los cofundadores de las FARC y estuvo en combate como guerrillero hasta el día de su muerte, existieron también guerrilleras que se han destacado por su participación y es por ello que hemos decidido poner en el lugar de este retrato a una mujer, haciendo hincapié en que son al igual que ellos capaces de estar en el bosque empuñando el fusil, que ellas también representan a la guerrilla y a las muchas militantes que han existido desde los inicios de estas agrupaciones. Ponemos a una mujer anónima como símbolo de los miles de víctimas y victimarias que han pasado por este grupo armado, haciendo hincapié en que la memoria colombiana gira en torno a los hombres, pero el dolor y la lucha de estas mujeres también debe ser reconocido en el arte.

**Imagen 28. Memoria
ensagrentada**
Karen Daniela Carvajal
Acrílico sobre lienzo
2020





Imagen 29. *Muerte a la bestia humana*
Alejandro Obregón.
1983.

3.9 Memoria ensangrentada

Muerte a la bestia humana es una respuesta del pintor colombo-español Alejandro Obregón a los hechos ocurridos el 28 de Noviembre de 1982 tras el secuestro y asesinato de la abogada Gloria Lara, Directora Nacional de Acción Comunal y Asuntos Indígenas. El asesinato de esta líder se convirtió en símbolo de las víctimas y la pintura de Obregón en símbolo de la historia violenta de Colombia.

Obregón en un día y medio impregnó en el lienzo toda la ira y dolor que le generó la noticia del asesinato que quedó en impunidad. Según la descripción del proceso de creación, el artista quiso matar de manera simbólica al asesino de Gloria Lara, por eso plasma en su obra una escena llena de sangre y frustración, es un anhelo del artista por hacer justicia, una justicia que nunca llegó.

El artista quiere mostrar esa parte oscura del ser humano, esa parte animal que es capaz de hacerle daño al otro sin medir las consecuencias, esa bestia que no siente arrepentimiento, ese ser no pensante que no tiene escrúpulos, un ser que abunda en nuestro país y que ha sido el protagonista de la violencia que se ha perpetuado a lo largo de varias décadas.

(Anónimo, 2016, s/p)

La bestia personifica a todo victimario que en este país es capaz de asesinar a sangre fría. El hombre deja de ser hombre para convertirse en bestia que no valora la vida del otro y mata por beneficio propio o por defender sus ideales. En una esquina del cuadro, el artista pinta a la mujer embarazada protagonista de su obra *Violencia*, 1962, lo que demuestra que el panorama del país sigue igual al paso de los años.

Y esta violencia recurrente hace que las personas normalicen este tipo de actos, hay una adaptación al horror, la conmoción es efímera. Sontag (2003) menciona:

Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas. Con todo, hay casos en los que la repetida exposición a lo que conmociona, entristece o consterna no agota la plena respuesta. (p.37)

Obregón busca con su pintura superar esta normalización, sus colores y la expresividad de su pincelada hacen que se torne inolvidable, lo describen como una “píldora para la memoria” ya que el recuerdo es lo que mantiene viva la historia y la imagen vivifica los hechos en la memoria.

La gente, que a veces necesita olvidar para vivir, perdona con frecuencia. La pintura no. Es ira fría. (...) No se debaten cuestiones estéticas. Se discute, simple y llanamente, si todavía tenemos derecho a aspirar a una vida menos paranoica que esta, o si tal utopía se halla también definitivamente cancelada. (...) La pintura colinda con el silencio, y este, hoy en día, es un silencio temeroso y asustado: están en juego demasiadas cosas. Obregón ha tenido la valentía de romperlo.

(Cobo-Borda, 1983, párr.15)

Memoria ensangrentada no conserva las intenciones de Obregón de matar con pinceladas simbólicas al protagonista en busca de venganza y justicia, sino que se enfoca en simbolizar la muerte en general de la mujer en la guerra, en todas sus facetas, desde víctima hasta victimaria, el trágico desenlace de involucrarse con o sin intención en el conflicto acaba con todo futuro para las mujeres.

La guerra es un juego de hombres en el que la muerte es una manera de perder, en este

juego las mujeres también pierden. A diferencia de la pintura de Obregón, esta escena no hace referencia a un evento en específico, ya que la muerte toca la vida de las colombianas sin importar el contexto o el tiempo. En el cuerpo tendido en el centro no se especifica identidad, bando o ideal. No se sabe si es víctima o victimaria, si es una muerte impune o si ella es la causante de asesinatos de inocentes o culpables. Solo se muestra cómo la violencia se inscribió en el cuerpo de las mujeres de distintas maneras.

Desde violaciones, agresiones, prostitución, abortos, abusos, las marcas de violencia quedaron plasmadas en las víctimas. Y por el camino de la venganza, el amor, las amenazas o las promesas de un mejor estilo de vida, la violencia quedó grabada en sus mentes.

La imagen del cuerpo femenino sin vida es un acontecimiento de gran impacto para la sociedad colombiana. En los periódicos resultaba más impactante ver un cadáver femenino que uno masculino, porque la imagen del hombre muerto se normalizó entre las personas, mientras que las mujeres a pesar de morir a la par eran vistas como porcelanas indefensas que habían fallecido injustamente. La mayoría de muertes sí fue injusta, sin embargo, la mujer siempre ha estado involucrada en la guerra, por lo tanto, también ha estado involucrada en la muerte.

Sean hombres o mujeres, víctimas o victimarios, todos al final se encuentran con la muerte y pasan a ser cadáveres que por sus actos quedan inscritos en la memoria de las personas. Sin embargo, Sontag (2003) dice:

La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos.

(...) La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colec-

tiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. (p.50)

Pero la pintura inscribe la historia de lo que ocurrió, aunque se quiera olvidar es importante enmarcar el legado y la lucha de las mujeres que murieron por un conflicto que no iniciaron, pero si entregaron su vida o se las arrebataron por ello.



CONCLUSIONES

“La guerra es una empresa de varones, y en ellas siempre las mujeres han sido concebidas como elementos accesorios, a veces obstaculizantes, para los que nunca ha alcanzado la tinta con que se ha escrito la historia”.

(Carlos Eduardo Jaramillo Castillo, 1995, p.360)

En este trabajo de grado se abordó un problema representacional que han vivido las mujeres a lo largo de la historia de los conflictos en Colombia durante los siglos XIX, XX y XXI, se demostró cuáles han sido las principales formas de participación femenina dentro de estas guerras resaltando que se ha omitido sus verdaderos roles, tanto en los registros historiográficos como en las representaciones artísticas acerca de las guerras. A continuación se desarrollarán las conclusiones que dejó la investigación para abrir la posibilidad a seguir construyendo una memoria visual que rescate las historias ocultas de las mujeres en guerra.

En relación a lo abordado hasta el momento, se puede concluir que la perspectiva representacional que se canonizó de las mujeres colombianas en las guerras, fue la masculina. Hombres blancos, burgueses y letrados se encargaron de registrar lo que querían proyectar sobre la imagen idealizada eurocentrista del país, ignorando el proceso personal de cada mujer, su dolor y su valentía. Estas representaciones lograron imponer un ideal de comportamiento que se debía seguir, y que sólo hasta finales del siglo XIX se llegó a cuestionar.

El campo artístico de la pintura fue a su vez dominado por hombres en sus inicios, sin embargo, de la mano de artistas como Débora Arango se abrió un camino en el que las mujeres empezarían a representar sus propios cuerpos y sus historias. De este modo, una conclusión de

gran relevancia es que los hombres que representan mujeres plasman lo que quieren ver, mientras que las mujeres logran retratar lo que son y lo que sienten.

En Colombia, país cargado de violencia, es de gran relevancia que las mujeres tengan una voz y se apropien de su historia, que tengan memoria, ya que un país sin memoria es un país sin identidad. Un país condenado a caminar sobre sus muertos con indiferencia, a normalizar injusticias y a repetirlas, a ignorar las luchas de los oprimidos y a vivir en la impunidad de sus victimarios. Un país sin memoria se mueve en la pulcritud, oculta la sangre de su pasado porque mancha el positivismo de su presente. Un país sin memoria es frío y no le hierve la sangre, traga entero y se deja llevar. Al recordar las labores femeninas se les da voz a los nombres olvidados, se le da valor a la historia no contada.

A través de diversas indagaciones y desde el campo de las artes, buscando no solo proporcionar información que es útil en las nuevas formas de analizar los hechos historiográficos, se rescató y reestructuró la historia, para demostrar cuál fue realmente el papel que desarrolló la mujer dentro de algunos de los conflictos violentos en Colombia. Además de sensibilizar y resaltar un lado oculto de la memoria histórica colombiana; por medio de la creación de imágenes elaboradas con distintas prácticas.

Así pues, en este trabajo se realizó además de la investigación histórica, un recorrido por representaciones en la historia del arte que tuvieran que ver con temas bélicos o trágicos, seleccionando y analizando solo seis de ellas que tienen un alto reconocimiento, para ser intervenidas por medio de la apropiación y deconstrucción, replanteándolas en el contexto histórico colombiano. Permitiendo generar una reflexión sobre las representaciones de la participación de la mujer en las

guerras colombianas, en el arte y en la historia.

Al plantear que la perspectiva artística femenina difiere sobre la masculina, y teniendo en cuenta que la historia fue retratada por hombres, decidimos desde nuestra posición como estudiantes de artes retratar la historia femenina, ya que si bien en nuestro contexto directo no hemos vivido el dolor de estas mujeres, consideramos que el hecho de retratar sus historias contribuye a formar la construcción de una memoria histórica colectiva que incluya la labor femenina en la guerra. De este modo, incitamos a seguir representando lo no representado y a darle voz a la lucha de las mujeres en Colombia.



REFERENCIAS

- Adorno, T.W. (1983) Teoría Estética. Barcelona: Orbis.
- Arango, C. (1985). Sobrevivientes de las Bananeras. Bogotá, Colombia. Ecoe.
- Badawi, H. (2014). Masacre del 9 de Abril, Débora Arango. Revista Arcadia. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-masacre-del-de-abril-debora-arango/35036>
- Benjamin, W. (1940). Tesis sobre la filosofía de la historia. Recuperado de: <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>
- Bucheli, M. (2013). Después de la hojarasca: United Fruit Company en Colombia, 1899-2000. Bogotá, Colombia. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Ediciones Uniandes.
- Chaparro Monco, C.J. (1935). Un soldado en campaña. Recuerdos de la guerra 1899-1902. Tunja: Imprenta Nacional.
- Chartier, R. (1996). El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Cobo-Borda, J. C. (1983). Obregón: Entre la guerra y la Paz. Revista Cromos, Marzo 8 de 1983, No. 3399. Recuperado de: <https://www.mcart.com/obregon/bio/cromos.html>
- Derrida, J. (1981). Positions. Chicago, Illinois. University of Chicago Press.
- España, G. (2013). El país que se hizo a tiros: Guerras civiles colombianas (1810-1912). Colombia. Random House Mondadori, S.A.S.
- Gaitán, J.E. (1929). La masacre en las Bananeras: documentos, testimonios. Colombia. Ediciones Los Comuneros.
- Garcés de Eder, E., & Marulanda Herrán, A. (2005). Women in Colombia: ‘you forge your path as you walk’. In Billson, J.M & Fluehr-Lobban, C. Female Well-Being: Towards a Global Theory of social Change. Zed Books.
- García Moreno, D. (2011). Beatriz Gonzalez ¿Por que llora si ya reí? Monologo a tres voces. Lamarca producciones.
- Gaubeca Vidorreta, I. (2005). Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia del siglo XX. Santiago, Chile. Universidad de Chile.
- Giraldo Escobar, S.A. (2010). Cuerpo de mujer: Modelo para Armar. Medellin, Colombia. La Carreta Editores E.U.
- Giraldo Ramírez, J & Fortou R, J.A. (2011). Una comparación cuantitativa de las guerras civiles colombianas, 1830 - 2010. Análisis Político, [S.l.], v. 24, n. 72, p. 3-21, mayo 2011. ISSN 0121-4705. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/43689/45504>
- Gonzalez Eraso, J.C. (2011). Representaciones de las mujeres en la Independencia desde la historiografía colombiana. Cali, Colombia. Universidad del Valle.
- Gonzalez Eraso, J.C. (2018). Representaciones sobre las mujeres en la independencia. Entre realidad y ficción Nueva Granada, 1810-1830. Cali, Colombia. Colección Artes y Humanidades – historia.

- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London. SAGE Publications Ltd.
- Han, B.C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.
- Hoyos, L.A. Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910. *Revista CS*, no.17, pp. 83-108. Cali, Colombia. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi.
- Jaramillo Castillo, C.E. (1995). *Mujeres en guerra, participación de las mujeres en los conflictos civiles*. Bogotá, Colombia. De Las mujeres en la historia de Colombia tomo II.
- Martinez Carreño, A. (1999). *La guerra de los mil días, testimonios de sus protagonistas*. Planeta Colombiana Editorial S.A.
- Millán, M. (2016). Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. La cámara del Arte. Recuperado de <https://www.lacamaradelarte.com/2016/04/leccion-de-anatomia-rembrandt.html>
- Monegal, A. (2007). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- Lara Salive, P. (2000). *Las mujeres en la guerra*. Bogotá, Colombia. Editorial Planeta.
- Pedraza Gomez, Z. (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Colombia. CORCAS Editores LTDA.
- Pignalosa, M.C., & Celis Alban, F. (2000) Los Boteros de la guerra. *Archivo El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1280484>
- Rosler, R., & Young, P. (2011). La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp: el comienzo de una utopía médica. *Rev. Med. Chile* vol.139 no.4 Santiago. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872011000400018
- Ruiz Navarro, C. (2011). La violencia. Colombia. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/la-violencia-columna-302761>
- Sánchez Muñoz, C. (2016). *Simone de Beauvoir. Del sexo al género*. Bonallettera Alcompas, S.L. Editorial.
- Salazar, S. (2017). El 40% de los combatientes de las FARC son mujeres. Recuperado de: <https://colombiacheck.com/chequeos/el-40-de-los-combatientes-de-las-farc-son-mujeres>
- Scott, J. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Colombia. Editorial Aguilar; Alfaguara.
- Stevens, E. P. (1977). Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica. En Pescatelo, A. *Hembra y macho en Latinoamérica: Ensayos*. México. Ed. Diana.
- Thomas, F. (2008). *Florence Thomas de la A a la Z*. Editorial Aguilar.
- Uribe, M.T. (1994). *Los años escondidos*. Universidad de Texas. Fondo Editorial Cerec.
- Woolf, V. (1938). *Tres Guineas*. Reino Unido. Hogarth Press.
- Wegner, R. (2011). Estética de la ‘negatividad’ en T.W. Adorno. Recuperado de <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>
- Zelazko, A. (2017). Liberty leading the people. *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People>



REFERENCIAS DE IMÁGENES

- IMG. 1 **Elvira Tanco de Malo O'Leary**. Epifanio Garay. 1892. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=800> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 2 **Simón Bolívar**. Epifanio Garay. (s.f). Disponible <https://co.pinterest.com/pin/283023157819455599/> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 3 **La Costurera**. Francisco Antonio Cano. 1924. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=218281> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 4 **La Planchadora**. Eladio Vélez. 1938. Disponible <https://www.flickr.com/photos/hanneor-la/10408337405> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 5 **Reyerta Popular**. Ramón Torres Méndez. 1878. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=267796> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 6 **Policarpa Salavarrieta**. Epifanio Garay. 1880. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=282019> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 7 **Antonia Santos**. Oscar Rodríguez Naranjo. S.f. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=87936> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 8 **La violencia**. Ignacio Gómez Jaramillo. 1950s. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=253854> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 9 **Violencia**. Alejandro Obregón. 1962. Disponible <https://elcacha.co/2018/memoria-historia-arte-colombiano/> (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 10 Recortes de periódico recolectados por Beatriz González mostrados en el documental ¿Por qué llora si ya reí? de Diego García Moreno.
- IMG. 11 De arriba hacia abajo: **Las Delicias 3, Las Delicias 2 y Las Palmeras**. Beatriz González. 1996 – 1997 Disponible <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=5977>
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=5976>
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=5985>
 (consulta: 13.11.2019)
- IMG. 12 **Una carga libre al machete (Palonegro)**. Peregrino Rivera Arce. 1900s. Disponible <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=15494&pest=obras&tipo=2&carpeta=D> (consulta: 9.12.2019)
- IMG. 13 **Huelga**. Anonimo. s.f. Disponible <http://www.elinformador.com.co/index.php/general/164-informe-especial/130536la-huelga-o-masacre-de-las-bananeras-de-1928> (consulta: 9.12.2019)
- IMG. 14 Fotografía del artículo **El nuevo rol de las mujeres guerrilleras, a favor de la paz**. Disponible <https://www.infobae.com/tendencias/2017/07/21/el-nuevo-rol-de-las-mujeres-guerrilleras-a-favor-de-la-paz/> (consulta: 9.12.2019)

- IMG. 15 ***La guerre civile en Colombie, une lutte chevaleresque.*** Le Petit Journal. 1902. Disponible https://www.allposters.com/-sp/Civil-War-in-Colombia-Illustration-from-French-Newspaper-Le-Petit-Journal-October-19-1902-Posters_i14777686_.htm (consulta: 9.12.2019)
- IMG. 16 ***Masacre del 9 de abril.*** Débora Arango. 1948. Disponible <https://activismolucha.wordpress.com/2015/01/05/masacre-del-9-de-abril-de-debora-arango/> (consulta: 23.11.2019)
- IMG. 17 De arriba hacia abajo: ***Mascarilla verde, Ceremonia y Verónica 1.*** Beatriz González. 2003-2004. Disponible <http://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1123>
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1102>
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1112>
 (consulta: 23.11.2019)
- IMG. 19 ***El libertador Simón Bolívar. Autor Desconocido.*** Disponible <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Simon-bolivar.jpg> (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 21 ***La libertad guiando al pueblo. Eugene Delacroix. 1830.*** Disponible https://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2013/06/delacroix_1024-7683.jpg (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 21 ***La libertad guiando al pueblo. Eugene Delacroix. 1830.*** Disponible https://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2013/06/delacroix_1024-7683.jpg (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 23 ***El 3 de mayo en Madrid. Francisco de Goya. 1814.*** Disponible https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fd/El_Tres_de_Mayo%2C_by_Francisco_de_Goya%2C_from_Prado_thin_black_margin.jpg/1200px-El_Tres_de_Mayo%2C_by_Francisco_de_Goya%2C_from_Prado_thin_black_margin.jpg (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 25 ***Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt. 1632.*** Disponible https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg/800px-Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 27 ***Marulanda “tirofijo”. Fernando Botero. 1999.*** Disponible http://3.bp.blogspot.com/-Yo9QJEVpZTU/TWes7yIZrPI/AAAAAAAAAACY/_nZvK9ULToU/s1600/botero.jpg (consulta: 10.12.2019)
- IMG. 29 ***Muerte a la bestia humana. Alejandro Obregón. 1983.*** Disponible https://static.wixstatic.com/media/1cfaa1_a468537d363845a5b3fc3b877225ecd4.jpg (consulta: 10.12.2019)

