

Fragmentos de Doris Salcedo: contra-monumentos, afectos, justicia y enfoque de género
Valentina Gutiérrez Turbay
Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile

Fragmentos de Doris Salcedo: contra-monumentos, afectos, justicia y enfoque de género

“Mi cuerpo es solidaridad y dice la verdad.
Mi cuerpo es dolor y dice la verdad.
Mi cuerpo no es violable y dice la verdad.
Mi cuerpo es rechazo y dice la verdad.
Mi cuerpo es resistencia y dice la verdad.
Mi cuerpo dice la verdad”

-Acto simbólico realizado por lxs participantes del Primer encuentro por la verdad “Mi cuerpo dice la verdad”. 26 de junio de 2019.

Bogotá es una ciudad llena de cicatrices que actúan como frontera entre realidades opuestas. El Palacio de Nariño, lugar de residencia y despacho oficial de los presidentes de Colombia, tiene orientación Norte (donde circula la clase alta de la ciudad) y mira hacia el congreso; su patio trasero da a la Calle 7, que divide el Centro Histórico de los barrios marginales. Todo lo que está más al Sur es olvidado: el poder le da la espalda física y metafóricamente. Recorriendo este límite a la altura de la Carrera 7, que está trazada siguiendo el camino real que conectaba Bogotá con Caracas, las diferencias entre las zonas del Norte y el Sur son evidentes. En una cuadra desamparada aparece un muro que tiene un aviso en fuente hueca, o contorno, que dice “Fragmentos”. Atrás de ese muro, desde una casa en ruinas del siglo XIX, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo (FARC-EP) lanzaron morteros artesanales dirigidos a la primera posesión Presidencial de Álvaro Uribe Vélez en el 2002, que se celebraba en el Palacio de Nariño, convirtiéndose en una de las acciones terroristas de dicho grupo que, aunque fallida, más se aproximaron al centro del centro de poder.

Actualmente en este espacio se encuentra un contemporáneo cubo blanco. Su suelo está hecho con el metal fundido de las armas utilizadas por esta guerrilla en los más de cincuenta años de conflicto armado que se ha vivido en Colombia. Este es el espacio de arte y memoria donde la artista Doris Salcedo materializó el primero de los tres monumentos que deben hacerse con las armas entregadas durante la reincorporación de las FARC-EP a la vida civil.

El 4 de septiembre del 2012 comenzaron oficialmente los diálogos de paz entre el gobierno de Colombia, encabezado por el Presidente Juan Manuel Santos y las FARC-EP. La sociedad civil temía por los efectos de dichas negociaciones, ya que en gobiernos anteriores se habían adelantado procesos de paz con este grupo sin llegar a un buen término y que tuvieron como resultado un aumento dramático de la violencia. Sin embargo Santos, que como Ministro de Defensa lideró notables operaciones militares contra la guerrilla, estaba convencido de la importancia de intentar nuevamente un fin negociado: “Los invito entonces a que miremos este proceso con prudencia pero también con optimismo [...] No podemos dejar que sigan naciendo generaciones como la mía que no conozcan un solo día de paz” (Alocución Presidente Juan Manuel Santos- 4 de septiembre de 2012).

En su discurso de ese día, el Presidente mostró la hoja de ruta que se desarrolló en conjunto con representantes de las FARC-EP durante 6 meses de diálogos secretos. Esta bitácora coincide con muchos de los puntos que conforman el Acuerdo final con el que se pactó el proceso de paz, firmado el 24 de noviembre del 2016, pero tiene una ausencia sustancial. No se menciona el enfoque de género, el cual es una realidad en el texto final del Acuerdo y que se contempla como uno de los temas claves a desarrollar en la Colombia posacuerdo.

El enfoque de género se refiere a una metodología que busca restaurar derechos y proteger a grupos que por su género hayan sufrido con más intensidad algún ataque o injusticia. En el marco de los conflictos armados se ha reconocido que hay grupos que por razones estructurales han sido más vulnerables y afectados dentro de los contextos de la violencia.

Puntualmente en el caso colombiano, hasta el momento, se han registrado 8.839.146 víctimas del conflicto armado, dividido igualmente entre hombres y mujeres. Si se desglosan los tipos de violencia, son las mujeres y la población LGBTI las que han sufrido un mayor número de víctimas de delitos contra su libertad sexual. Este término engloba la agresión, violación y abuso sexual; así como el acoso y los atentados sexuales contra menores de edad. De los 7,000 casos reportados, más del 95% fueron contra los grupos mencionados.

Debido a esto, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, con la Resolución 1325 del 2000, explícitamente “*Pide* a todos los que participen en la negociación y aplicación de acuerdos de paz que adopten una perspectiva de género”, lo cual debe traducirse en políticas y mecanismos orientados a que las violencias estructurales y culturales que sufren las mujeres y aquellos que no cumplen con las expectativas heteronormativas, no se repitan o intensifiquen en el tiempo del posacuerdo. Por su parte, la Corte Constitucional colombiana reconoció, a través del Auto 092 de 2008, diez riesgos¹ de género para las mujeres en el marco del conflicto armado, entre los que se destacan la violencia sexual entendida como explotación y abuso (Unidad de Víctimas, 2017). Esto se tuvo en cuenta durante la formulación de la Ley de Víctimas (Ley 1448 de 2011) la cual, en su artículo número 13, reconoce la importancia del enfoque diferencial y que este se tendrá en cuenta para garantizar “[...] las medidas de ayuda humanitaria, atención, asistencia y reparación integral que se establecen en la presente Ley”, la cual buscaba apoyar a quienes habían sido afectados por el conflicto.

¹ Los riesgos identificados son: (i) violencia sexual, explotación sexual o abuso sexual; (ii) explotación o esclavización para ejercer labores domésticas y roles considerados femeninos en una sociedad con rasgos patriarcales, por parte de los actores armados ilegales; (iii) reclutamiento forzado de sus hijos e hijas por los actores armados al margen de la Ley, (iv) contacto o de las relaciones; familiares o personales –voluntarias, accidentales o presuntas– con los integrantes de alguno de los grupos armados ilegales, o fuerza pública; (v) pertenencia a organizaciones sociales, comunitarias o políticas de mujeres, o de sus labores de liderazgo y promoción de los derechos humanos; (iv) persecución o asesinato por las estrategias de control coercitivo; (vii) asesinato o desaparición de su proveedor económico o por la desaparición de sus grupos familiares y de sus redes de apoyo material y social; (vii) despojo de sus tierras y su patrimonio con mayor facilidad por los actores armados ilegales; (ix) condición de discriminación y vulnerabilidad acentuada de las mujeres indígenas y afrodescendientes; y (x) pérdida o ausencia de su compañero o proveedor económico durante el proceso de desplazamiento.

En el Acuerdo estas demandas estuvieron representadas por la Subcomisión de Género, que tuvo como objetivo principal incorporar tal perspectiva a todos los puntos de la agenda de negociación y así incluir medidas específicas para mejorar las condiciones de vida de las mujeres y la población LGBTI víctimas del conflicto. Esta Subcomisión fue creada en el 2014 y contó con 5 integrantes del Gobierno, con María Paulina Riveros a la cabeza, y 5 de las FARC-EP, lideradas por Judith Simanca Herrera, mejor conocida por su seudónimo, Victoria Sandino Palmera. El enfoque de género atraviesa transversalmente el acuerdo y es el resultado de la lucha de los movimientos sociales, principalmente de mujeres combatientes, campesinas, desplazadas y feministas, que abogaban por un fin del conflicto negociado mucho antes de que comenzaran los diálogos oficiales.

La memoria en disputa: Contra-monumentos y estética dialógica

El Acuerdo Final tiene 6 puntos que articulan las demandas de las FARC-EP y las del gobierno. El origen de *Fragments: Espacio de Arte y Memoria* aparece en dos de ellos, el número tres y el cinco. El tres, titulado “Fin del Conflicto”, dicta su condición material al ser el último paso del protocolo de la dejación de armas, en la fase de “Disposición final del armamento: Es el procedimiento técnico por el cual las armas de las FARC-EP se utilizan para la construcción de 3 monumentos”. El numeral 5, que describe el Acuerdo sobre las Víctimas del Conflicto, aunque no menciona el monumento, sí hace énfasis en la importancia de la reparación simbólica, que debe estar dirigida a “víctimas directas, individuales y colectivas” y que su forma son “acciones de dignificación, de memoria, homenajes y conmemoraciones, obras de infraestructura y arquitectura conmemorativa”. En estos dos puntos no se hace explícito el enfoque de género. Esto significa que queda en manos de los ciudadanos y funcionarios que lleven a cabo lo acordado, si toman el enfoque de género como metodología.

De los tres monumentos pactados en el Acuerdo, el único que se ha inaugurado es *Fragmentos*, concebido por la artista colombiana Doris Salcedo. *Fragmentos* está emplazado en una ruina en el centro de Bogotá. Sus muros son totalmente blancos; la obra, podría decirse, es el suelo, el cual está compuesto por 1.300 placas hechas con 37 toneladas de armas entregadas por las FARC-EP, fundidas y vertidas sobre unos moldes, que “fueron forjados a martillazos por mujeres víctimas de violencia sexual”². Al ser un espacio dinámico y no una obra estática, *Fragmentos* será intervenido dos veces al año por artistas profesionales, nacionales o extranjeros, que reflexionen sobre el conflicto armado colombiano y el proceso de paz. En un video-reportaje de la inauguración, Victoria Sandino, mujer *fariana* y miembro de la Subcomisión de Género, le dice al periodista: “Yo creo que el concepto no es qué se siente pisar las armas. Yo creo que lo que se siente aquí, es que aquí hay parte de la historia de Colombia y que aquí está justamente entre esta base una apuesta absoluta por la paz que nosotros [las FARC-EP] hemos dado” (Revista Arcadia, s.f.).

En el Acuerdo se dice que el monumento se realizará en territorio colombiano y sería ubicado en “el lugar que determine la organización política surgida de la transformación de las FARC-EP”. En el caso de *Fragmentos* esto no se cumplió. En el momento en que el proceso de fundición de las armas estaba en curso, fue más práctico darle autonomía a la artista para definir el lugar. En sus recomendaciones para la elaboración del monumento, la abogada Yolanda Sierra planteó que la desterritorialización era un criterio fundamental. En una entrevista realizada por Felipe Sánchez, en julio del 2017 para la Revista Arcadia, Sierra planteaba que el monumento “debería pensarse en 32 departamentos, 1122 municipios, en las veredas y en los corregimientos”. Es decir, no solo en los lugares donde se cometieron delitos, sino en la totalidad del territorio nacional, como una medida para “que se tome conciencia sensible de lo que pasó y en lo posible no vuelva a pasar.”

² Esto es lo que dice la artista en el sitio oficial de *Fragmentos* y en prensa. Al notar la incongruencia y preguntarle a los guías que están en el lugar, confirman que los moldes que se utilizaron para el piso fueron resultado de plegar el aluminio y no de martillarlos y que esta decisión se tomó en pro de un acabado más estético. Esto significaría que las mujeres estarían siendo utilizadas para legitimar *Fragmentos* pero eliminadas de la materialización de la obra.

(Sánchez Villareal, 2018)

Cualquier lugar hubiera sido arbitrario. La violencia ha sido un fenómeno transversal en la historia contemporánea colombiana, y aunque cada región tiene particularidades, es imposible erigir una como más representativa que las otras de este fenómeno. Dentro de la cartografía de Bogotá, *Fragmentos* está ubicado en una cicatriz que potencia su significado, en un lugar muy estratégico que se encuentra al mismo tiempo cerca y lejos del centro de poder. En distancia física está a dos cuadras de la casa Presidencial y a tres de la Plaza de Bolívar, donde se concentra el poder político, judicial y eclesiástico nacional y local: el Congreso; el Palacio Liévano, donde funciona la Alcaldía de Bogotá; el Palacio de Justicia; la Catedral Primada de Bogotá y el Palacio Arzobispal. Por el lugar en el que se encuentra la obra, la voluntad de desarme de las FARC-EP está respirándole en la nuca al Presidente, los Ministros, los Congresistas y Senadores, a los jueces y magistrados, al Alcalde y sus funcionarios y a los directivos de la iglesia católica.

Al decir “monumento” algunas de las imágenes que se recuerdan son las de arcos del triunfo, obeliscos, águilas imperiales y libertadores a caballo. El recuerdo también incluye algunas piezas que representan ciertos valores vernáculos, como los soldados caídos en combate que personifican al pueblo patriota. Este tipo de obras se hicieron con el objetivo de dejar una versión de la historia, casi siempre limitado a lo militar, siguiendo una visión del mundo patriarcal. Este tipo de conmemoraciones presentan dificultades en el marco de procesos que buscan tener agencia para transformar, pues “Al imponer una versión única de la historia, los monumentos podrían obturar en lugar de propiciar el acceso al pasado” (Lisfchitz y Arenas, 108). Ya que “[...] el mero hecho de recordar u olvidar determinados acontecimientos no garantiza su carácter transformador, el que depende de la capacidad de sus prácticas de tensionar las versiones hegemónicas imperantes en un determinado orden social” (Piper, Fernández e Íñiguez, 20).

Es por esto que *Fragmentos* se autodenomina no como un monumento sino como un

“contra-monumento”. Los contra-monumentos han sido trabajados por varios teóricos, pero el término lo acuñó James Young en la década de los 90 para referirse a “la puesta en escena de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, que se diferencian de la iconografía del monumento tradicional” (Martínez, 135). *Fragmentos* tiene la intención de preservar una versión de la historia que no es única, ni está cohesionada, y por eso Salcedo dice que “Lo principal al hacer esta obra era hacer una obra horizontal, no una obra vertical, no un obelisco, como escultora mujer lo último que pienso hacer es un obelisco o un arco del triunfo porque tampoco soy guerrera, no considero que la guerra nos permita triunfos” (Revista Arcadia).

Los contra-monumentos se enfocan en la rememoración de las víctimas, representan lo anti-heroico: el trauma, los recuerdos y testimonios de las víctimas. Formalmente son anti-figurativos y muestran el espacio negativo o vacío de los espacios en los que se construyen, esto evita que se presente estéticamente la violencia, o que se de una versión hierática de lo que sucedió. Su objetivo es convertirse en lugares en los que próximas generaciones puedan relacionarse de distintas maneras con su pasado y reconstruirlo, entendiendo la memoria como algo mutable y no monolítico. Esto obliga a los visitantes a involucrarse como sujetos activos, incitando a que hagan parte de la obra (Martínez, 148).

Todas estas condiciones se cumplen en *Fragmentos*. En lugar de demoler la ruina, se construyó en los espacios que esta dejaba, enfatizando en el vacío. Por su naturaleza, representa a las víctimas y es un lugar desde el cual pensar el conflicto en Colombia. La forma de *Fragmentos*, dada la posición del gobierno actual, que sucedió al gobierno de Santos, que critica o rebate la salida negociada del conflicto y evita financiar los puntos del Acuerdo que tienen que ver con la reincorporación, también nos recuerda una cosa. El piso sobre el que estamos parados está contruido con la desmovilización de las FARC-EP y la voluntad de estas personas de reincorporarse a la vida civil y política del país. Las armas que se fundieron no son una mezcla de los actores del conflicto, son exclusivamente las

entregadas por los excombatientes que hoy están esperando que se cumplan las promesas del Acuerdo.

Fragmentos no está hecho para ser contemplado ni para generar una experiencia estética individual. Su objetivo es crear comunidades afectivas entre los espectadores, interpelar a los visitantes de manera colectiva. En este sentido es más compleja que una obra de arte y se convierte en un dispositivo con un alcance más amplio. En cuanto a lo formal, su material (el suelo hecho con las armas fundidas) es tan importante como las relaciones y diálogos que potencia. El teórico norteamericano Grant Kester acuñó el término “estética dialógica” para referirse a obras que, como esta, buscan generar diálogos. Esta teoría considera que el arte tiene el potencial de ayudar a cambiar las identidades aparentemente fijas, de explorar distintos puntos de vista, y permite a los participantes salirse de la retórica tradicional. En este sentido, tiene el potencial para producir nuevas maneras de ver el mundo y generar un entendimiento que va más allá de los límites sociales o políticos. El rol del artista que se inscribe bajo la estética dialógica ya no es el de genio moderno, sino que se define en términos de apertura y escucha. El resultado de la obra es el intersticio entre el artista y sus colaboradores. En este tipo de obras, el proceso es tan importante como el resultado final (Kester, 2005).

El proceso de ejecución del contra-monumento, al que la artista le ha dado mucho protagonismo, es posible conocerlo a través de un documental hecho por El Rollo Films, de 23 minutos, que se presentó en la exhibición inaugural y que muestra el recorrido de las armas portadas por guerrilleros desmovilizados: desde los lugares de acopio, su tránsito a un depósito en Funza, su fundición en INDUMIL (irónicamente el mayor proveedor de municiones, armas y explosivos del Ejército y Policía de Colombia), el ensamblaje en el taller de la artista y, por último, su instalación en *Fragmentos*. En este recorrido, las mujeres que martillaron las láminas de aluminio que usaron como moldes para fundir las piezas finales, aparecen haciendo la acción, al igual que en una serie de entrevistas. En estas, hablan de lo que significa la palabra “fragmento” para ellas, así como sobre la

fundición de las armas y el perdón. Algunas también aparecen en unas tomas silenciosas en sus casas y comunidades, donde miran a la cámara con tristeza o esperanza, dependiendo del momento del vídeo en que se encuentren.

La dimensión del género en *Fragmentos*

Además de las entrevistas, en el documental hay testimonios de policías y militares³ que estuvieron directamente involucrados en el proceso de desmovilización; todos estos son hombres que tienen un rango y uniforme, encarnan el orden establecido y la imagen del guerrero. En las tomas de la cámara salen con sus rostros, su nombre y rango dentro de la institución. Las víctimas participantes retratadas son mujeres cisgénero que hablan de sus experiencias. Por el contexto y acento es posible discernir que vienen de lugares distintos y por sus historias sabemos que algunas portaron armas. Pero en todos los casos solo se les identifica como víctimas: no sale su nombre, no se dice si eran *farianas* o civiles, no aparece su profesión u ocupación, su posición política, lugar de origen ni sus desplazamientos. Sus historias movilizan nuestros afectos. El dolor y el perdón son palabras que atraviesan varios testimonios, pero no nos enteramos de qué han hecho estas mujeres además de haber sido violentadas ¿Eran líderes en su comunidad? ¿Su red familiar y de apoyo se vio transformada por el conflicto? ¿Militan en una organización de mujeres víctimas y por eso todas tienen la misma camiseta? ¿De dónde vienen? ¿Perdieron a sus hijos, compañeros u otros familiares? ¿Cómo se identifican? ¿Cuál es su nombre? ¿Tienen un alias?

Es claro que Salcedo trabajó con una población sistemáticamente olvidada, y que su aproximación sigue el enfoque de género del Acuerdo. Sin embargo, al reproducir el binomio hombre-mujer, niega la posibilidad de comprender el género como un espectro amplio, que es lo que se busca actualmente con los enfoques diferenciales. El género no es

³ Entre los hombres entrevistados en el documental están el Mayor General Álvaro Pico Malaver, Jefe de la Unidad Policial para la Edificación de la Paz (UNIPEP); Teniente Fredy Gélvez, UNIPEP- Policía Nacional; Mayor Juan Pablo Ortiz, UNIPEP- Policía Nacional.

algo que se determina biológicamente, es un mandato social: una serie de construcciones que atribuyen roles a lo masculino y lo femenino, estableciendo relaciones de poder injustas entre ellos. Tomando a Judith Butler, el género existe como “una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa.”, es decir, un fenómeno exterior a sí mismo y que se construye en la repetición y naturalización, o “como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 17). Con esta posición sobre lo que es el género, se obtienen tres dimensiones desde las cuales actuar con esta perspectiva: “como una forma de observar y pensar los procesos, las necesidades y las demandas sociales; como un marco teórico para entender desigualdades de género, y finalmente, como una herramienta de análisis que incorpora de manera sistemática el principio de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres” (Vargas y Díaz, 393).

Teniendo en cuenta que por lo menos el 10% de las víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto fueron hombres, al no mirar la multiplicidad de cuerpos afectados por la violencia sexual la artista ejerce una violencia simbólica y una injusticia. Si bien las mujeres han sido invisibilizadas en el contexto del conflicto y sus cuerpos se han tratado como un territorio más a conquistar, aquellos que se mueven en un espectro más amplio del género también se han dejado de lado y al no incluirlos en las acciones de reparación se está cometiendo la misma injusticia nuevamente. Salcedo no utiliza su plataforma artística para cuestionar los imaginarios patriarcales que llevaron a la violencia y marginalidad en primer lugar, sino que los refuerza. La artista no evidencia que los roles de género se modificaron en medio del conflicto para poder mantener las comunidades unidas, ni visibiliza las redes que orgánicamente se fueron construyendo para resistir, ni el papel que las mujeres, transexuales, lesbianas, gays y bisexuales jugaron en la búsqueda de un fin negociado del conflicto. En el video una de las mujeres dice “Yo no tengo la culpa de lo que me pasó. Otra persona decidió hacer conmigo lo que quiso”. ¿La artista no está repitiendo esta acción al mostrar los cuerpos de estas mujeres reducidos a una identidad homogénea? ¿No era suficiente trabajar con las armas entregadas?

La homogenización de las mujeres y su revictimización en el retrato audiovisual realizado por Salcedo contrasta con la individualización de los hombres en el documental. Aunque les da espacio frente a la cámara para contar su historia, no se les visibiliza realmente. Al presentarlas como un prototipo de mujer-víctima-sufriente-abandonada, la propuesta de Salcedo se carga de valor moral, pero al verlas como un grupo homogéneo y no como personas con una historia particular hace lo mismo que hizo el Estado: no las ve como individuos, como sujetos de derecho. En cambio los hombres se presentan con su uniforme, nombre completo y rango, como un sujeto militar que participó del conflicto y que no se considera víctima sino agente de cambio en el proceso del posconflicto. Aunque los hombres y mujeres del documental fueron víctimas y son actores activos del posconflicto, a cada uno se le retrata en su rol arquetípico sin matizarlo o proponer otro tipo de masculinidad o feminidad. El hombre sigue siendo el guerrero fuerte y la mujer la víctima débil.

¿Colectividad o colaboración?

El evento/taller en el que las mujeres martillaron las láminas fue muy exitoso según las entrevistas del video, pues promovió unas reflexiones y un empoderamiento importante. Una de las mujeres propone que: “De una cosa tan pequeña digamos que tenerla que arrugar me comparaba yo. O sea, nosotras las mujeres somos como un billete en el proceso de la vida, nos han arrugado de muchas maneras, pero tú lo estiras y ese billete no pierde su valor”. Y otra: “Por cada martillazo que daba, botaba todo aquello, esos recuerdos los plasmaba dentro de estas láminas y, pues me siento muy orgullosa de haberlo hecho porque aquí queda plasmado todo aquello que pasó”. En un sentido de reparación simbólica, se cumplió con un objetivo. Elkin Rubiano plantea que, a pesar de todas las críticas que se le pueden hacer a Salcedo hay algo innegable y es que: “Las víctimas cuando se hacen partícipe de proyectos artísticos y de proyectos que van a tener una visibilidad pública como esta sienten, desde luego, que son reconocidas, que su dolor se hace público, que su voz se escucha” (Rubiano, min 6:03).

Lo que plantea Rubiano legitimaría la obra si las láminas martilladas por estas mujeres efectivamente se hubieran convertido en la obra que está exhibida en el Museo Nacional y en *Fragmentos*, pero esto no es así. Para el taller se utilizaron unos materiales y una técnica que no fueron los que se usaron para la fundición del molde. Esto ha sido negado por la artista en todas sus entrevistas y comunicaciones oficiales, pero la diferencia es evidente a la vista:



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3

La primera imagen es una captura de pantalla del proceso de elaboración de las láminas con las víctimas, que aparece en el documental de *Fragmentos*. La segunda y la tercera son fotografías de las láminas matriz del contra-monumento *Fragmentos* que fueron donadas al Museo Nacional para ser exhibidas en la sala “Hacer sociedad” y en donde la ficha técnica dice:

Doris Salcedo (n. 1958)

Láminas matriz de la obra *Fragmentos*

2018

Láminas de aluminio martilladas

Mujeres, víctimas de violencia sexual durante el conflicto martillaron láminas de aluminio que sirvieron de molde para fundir parte del armamento entregado por la antigua guerrilla FARC-EP y construir 1,300 placas del piso en el contra-monumento *Fragmentos* ubicado en Bogotá. Este lugar de memoria y espacio de arte contemporáneo convoca simbólicamente a la ciudadanía a pararse sobre una nueva realidad, resultado del acuerdo de paz (Museo Nacional de Colombia)

Si se mira la imagen 1, en donde se puede constatar que una mujer víctima está martillando una lámina de aluminio y, luego, la imagen 2, que está exhibida en el museo, es claro que la forma y el material son distintos, la huella que deja el martillar es una y la que se ve en el Museo es otra, que parece el resultado de haber sido plegada. Además, el material con el que están hechas tiene un color y acabado distinto, lo que lleva a pensar que estas matrices no son el resultado del encuentro con las mujeres, sino el de otra instancia de experimentación plástica. Aunque haría falta un perito técnico para validar o desmentir esta diferencia en los materiales, como visitante me quedan las preguntas ¿Por qué las láminas que se usaron para hacer los moldes finales fueron otras y no las hechas por las víctimas? ¿Se puede tomar una decisión estética cuando se está construyendo una obra con otros colaboradores? ¿Se mantiene la idea del artista genio, con una idea única y especial que no va a cambiar con los diálogos que se sostienen con las víctimas? Si resulta que

efectivamente no se utilizaron las láminas martilladas por las mujeres que participaron en la acción de duelo, entonces ellas no serían autoras, co-autoras, ni colaboradoras. Su nombre e historia estaría siendo utilizado para legitimar un proceso.

Adicionalmente, en la ficha técnica aparece Salcedo como única artista. La información sobre la participación de las mujeres está descrita como contexto o concepto de la obra, pero no se les presenta como autoras. En el contra-monumento, esto se repite, pues los nombres de las mujeres aparecen junto al texto explicativo. Esto en sí no es un problema, pero la generosidad de Salcedo de considerarlas parte de la obra no se evidencia en los espacios de circulación del arte.

Una de las críticas que recibió la obra cuando abrió en diciembre del 2018 fue de la escritora Carolina Sanín, quien considera que la obra es potente, a pesar de la conceptualización de la artista, la cual lamenta. Adicionalmente, plantea una serie de incongruencias entre lo propuesto por la artista y lo que en realidad sucede en *Fragmentos*. El título le parece desatinado, ya que este no da cuenta real de la obra: “Tampoco es fragmentaria la ejecución de la obra, por más que hayan sido varias las mujeres que colaboraron en una de las fases de su elaboración, y que trabajaron bajo la dirección de una artista— *una*— y siguiendo un plan — *uno*.” (Sanín). Siguiendo esta línea del proceso de la obra Sanín se pregunta:

“¿La autoría de una obra de arte encargada a un artista individual y nombrado, y por él concebida y dirigida, puede llamarse “colectiva” sin que abusemos del término? ¿Son colectivas todas las obras escultóricas de cierta envergadura, ya que todas proceden de talleres en los que trabajan varias personas, o la pretensión de colectividad solo se reafirma —y se constituye en valor añadido— cuando se supone que involucra los sentimientos de los colaboradores? (Sanín).

Elkin Rubiano se hace la misma pregunta por la autoría y hace una aclaración sobre lo que significa la colaboración:

“Doris Salcedo dice que esto es una obra colaborativa. Tocaría hacer la aclaración más bien que en lugar de colaborativa podría haber una obra de colaboración [...] no es una obra colaborativa porque colaborativa quiere decir que los integrantes participan en la concepción y desarrollo de la obra. Acá la concepción está claramente enunciada y estructurada por la artista y las personas que colaboran siguen instrucciones muy precisas al respecto” (Rubiano).

Siguiendo la metodología interseccional planteada por Isabel Piper y Leyla Elena Troncoso en *Género y memoria: articulaciones críticas y feministas*, y entendiendo la memoria como una interpretación del pasado que “[...]se realiza de manera continua en el presente y que tiene efectos concretos en la construcción de realidades. La fuerza simbólica de la memoria radicaría justamente en su carácter productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales”, se puede afirmar que la obra de Salcedo no subvierte ningún imaginario y aplanar la figura de la víctima de violencia sexual: la presenta como una mujer, cisgénero, heterosexual, perteneciente a un sector vulnerable económica y étnicamente hablando. Las mujeres trans, travestis, niñas y ancianas quedan fuera del discurso. Y las negras e indígenas se funden con las demás víctimas, a pesar de que han sido víctimas de racismo, además del machismo. Aunque en el video se ven algunos hombres martillando, lo que podría significar que ellos también fueron víctimas de este tipo de delitos, estos nunca hablan. El video, y por ende el proceso en el que está inscrito el contra-monumento, reproduce los roles de género: hombre, perpetrador, fuerte; mujer, víctima, débil. De nuevo, estas mujeres no son las protagonistas ni co-autoras, sino solo un sujeto representado, ya que alguien más es quien habla de su dolor, utilizándolo como una base para construir su propio trabajo.

La herida como identidad

En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed analiza el papel que juegan las emociones en la conformación de cuerpos colectivos y circuitos de afectos, viendo cómo estos se adhieren y se mueven. Su propuesta es que las emociones tienen una capacidad de agencia, su hacer tiene que ver con las relaciones pegajosas entre los signos y los cuerpos y que en su contacto se materializan las superficies y fronteras que se viven como mundos. En su análisis sobre el dolor, Ahmed plantea que:

“la transformación de la herida en una identidad es problemática. Una de las razones es precisamente su fetichismo: al transformarla en una identidad se separa a la herida de la historia de "haber sido herida" o lastimada. Se convierte a la herida en algo que simplemente "es", en vez de algo que ha sucedido en un tiempo y espacio.” (Ahmed, 66)

En este sentido, reducir la identidad de estas mujeres a la de víctima le quita especificidad a lo que les sucedió y lo normaliza. Cuando se oficializa, el dolor se domina y desecha, reafirmando la distribución del poder y evitando la transformación. Salcedo “da voz” a las mujeres y, en lugar de funcionar como una plataforma para visibilizarlas, estetiza su sufrimiento porque, entre más bello sea el resultado, más afectos van a movilizarse. Los testimonios que presenta Salcedo buscan la compasión del espectador, lo que permite una reacción rápida, solidaria y empática sin que se haga un llamado a la acción. Este tipo de relación con el otro imposibilita que el dolor se vuelva una demanda política y no exige una postura crítica, ni nos obliga a “aprender a vivir con la imposibilidad de la reconciliación, o aprender que vivimos con y junto a los demás, y, sin embargo, no somos como uno solo” (Ahmed, 76). Al contrario, nos hace creer que con nuestra presencia y solidaridad es suficiente y esto trunca cualquier acción realmente transformadora.

La compasión que sentimos al escuchar las reflexiones de las víctimas puede tener efectos que no favorezcan el proceso que se está buscando. Creemos que con nuestra compasión

reparamos el sufrimiento de los otros y que, de alguna manera, con estos actos simbólicos estamos rescatando a las víctimas y sanando a nuestro país. Sentimos que les estamos dando un regalo y, en consecuencia, ya la nación no está en deuda con ellos, el otro queda en deuda con nosotros. Todo esto con la comodidad de no tener que preguntarnos cuáles fueron las condiciones que lo marginaron en un principio. Es necesario aclarar, esta movilización de afectos surge solo en el vídeo. Al entrar a *Fragments* y enfrentarse con las armas fundidas de las FARC-EP, el sentimiento es empoderador y el horizonte se pinta de esperanza: el suelo es la prueba del desarme efectivo de las FARC-EP, uno de los pasos más importantes para el desarrollo del Acuerdo.

Salcedo está creando circuitos de afectos, dentro del marco de un proceso de justicia transicional, que tiene la intención de reparar, entre otras, a las víctimas con las que trabajó y de acompañar en el proceso de duelo y memoria a todos los que visiten *Fragments*. Es complejo equiparar los actos que suscitan dolor o miedo con injusticia, o con cualquier otro sentimiento, sea bueno o malo, pues cuando se intenta desactivar un sentimiento incómodo a través de su transformación en un “bueno”, que en el caso de *Fragments* sería la transformación de la indiferencia en simpatía, no necesariamente se reparan los costos de la injusticia. Además, evaluar la justicia o injusticia de una situación o acción solo con base al dolor del otro es muy problemático, al posibilitar que se hicieran actos violentos si el otro afirmara que no sufre, ya que la injusticia está articulada en “tipos particulares de relaciones afectivas con las normas sociales a través de lo que hacemos con nuestros cuerpos.” (Ahmed, 294). Por esto es fundamental que en los espacios de memoria se puedan analizar estas normas sociales que llevaron al rompimiento del tejido social en primer lugar.

Un ejemplo de la falta de este tipo de análisis por parte de Salcedo es la reducción que esta hace al comienzo del documental, cuando habla del privilegio que tiene de trabajar con el material de las armas: “destruir armas que generaron dolor y con esas armas construir una posibilidad de vida”. Esta oposición entre dolor y vida niega la capacidad de agencia que

tienen las víctimas y vuelve a enfatizar en la idea del artista como genio y no como interlocutor, el artista está hablando y no escuchando. Inmediatamente después de esa afirmación Salcedo se aleja de la impermanencia que caracteriza a los contra-monumentos y busca incrustarse burocráticamente. Decide que durante los próximos 53 años haya intervenciones en *Fragmentos*, su idea es que:

Puedan venir otros artistas⁴ a contar su versión de la guerra, sea la que sea. Puede ser disonante, puede ser antagónica a la mía, no importa. Es la de ellos. Entonces logramos continuar el dialogo extraordinario que llevaron los militares de ambos bandos en La Habana, continuarlo en este espacio, dialogando, diálogos difíciles, dialogar entre enemigos, dialogar con oposición (El Rollo Films).

Esta idea de “antagonismo” hay que ponerla en cuestión, pues la invitación está limitada a artistas profesionales que tengan una trayectoria internacional de mínimo seis años que pueda ser comprobada con exposiciones y con la circulación en publicaciones de arte. Esto limita las versiones de la guerra que pueda haber, pues no hay ningún ex-combatiente que tenga las credenciales para intervenir *Fragmentos* y resulta difícil pensar que un artista de talla internacional vaya a proponer algo que se salga del guión propuesto por Salcedo. En esta invitación Salcedo demuestra que su concepción de diálogo es limitada, porque configura a su interlocutor a su imagen y semejanza.

A pesar de todo esto, la retórica del dolor que está presente en esta obra de Salcedo podría

⁴ El 6 de agosto de 2018 se hizo pública la primera convocatoria. En ella se especificaron los dos rubros de artistas que podrían exponer: **Intervención artística comisionada a un artista con trayectoria (más de 20 años)**: Dirigida a artistas plásticos y visuales colombianos y extranjeros que acrediten una trayectoria artística de mínimo veinte años continuos a nivel profesional. Esta trayectoria se acredita con la realización de exposiciones (individuales y colectivas) o la presencia en catálogos, libros de arte u otro tipo de publicaciones artísticas. **Intervención artística comisionada a un artista con trayectoria intermedia (6 a 19 años)** Artistas plásticos y visuales colombianos y extranjeros que acrediten una trayectoria artística de seis a diecinueve años continuos a nivel profesional. Esta trayectoria se acredita con la realización de exposiciones (individuales y colectivas) o la presencia en catálogos, libros de arte u otro tipo de publicaciones artísticas. (Ministerio de Cultura)

tener un potencial transformador, ya que visibiliza a ese otro. En palabras de Ahmed “Decir que los sentimientos son cruciales para la formación de superficies y fronteras es sugerir que lo que "hace" a esas fronteras también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de otros también nos conecta con otros” (Ahmed, 54). Esto significaría un cambio en nuestra forma de ver *Fragmentos*. No como una plataforma para que otros superen su dolor y así nosotros nos empoderemos, sino como un lugar para tener un diálogo sobre los distintos dolores que hay en el conflicto y para permitir conectarnos a un nivel humano a través de esta heterogeneidad, eliminando la frontera en la que el otro está en el papel de víctima infinita.

Mi cuerpo dice la verdad, la complejidad de la violencia sexual en el conflicto

Cumpliendo con los objetivos del numeral 5 del Acuerdo Final, el 26 de junio de 2019 se realizó el primer *Encuentro por la verdad* que se enfocó en las víctimas de violencia sexual (tanto mujeres como población LGBTI) y tuvo como título *Mi cuerpo dice la verdad*, demostrando que la Comisión de la Verdad tiene la voluntad de hacer sus encuentros con un enfoque diferencial, dándole prioridad a aquellas víctimas que han sido sistemáticamente olvidadas en los procesos anteriores, como el llevado con el M-19, por considerar que sus casos eran menores. La académica Mara Viveros fue una de las encargadas de decir unas palabras antes de que comenzaran a hablar las víctimas y planteó lo siguiente:

El cuerpo de las mujeres se ha convertido en un objetivo estratégico del conflicto armado interno y no puede haber verdadera reparación ni reconciliación sin la sinergia de dos procesos simultáneos: el desmantelamiento del mandato de este tipo de masculinidad y el reconocimiento y la dignificación de las mujeres, particularmente de aquellas de los pueblos étnicos históricamente excluidas por acción u omisión de las dinámicas de reparación y reconciliación.

Mara Viveros. Palabras inaugurales del Primer encuentro por la verdad “Mi cuerpo dice la verdad” (Comisión de la verdad).

Esta relación entre mujer, territorio y violencia se ha manifestado en múltiples obras de arte a través de la historia del país. Por esto no es gratuito que la obra *Violencia* (1962), de Alejandro Obregón, que al verla a la distancia parece un atardecer, pero al mirar más de cerca se encuentra una mujer embarazada muerta, sea considerada la obra canónica del arte colombiano del siglo XX. Esta imagen reproduce la lógica patriarcal y los roles militares establecidos, como dice Sol Astrid Giraldo “[...] afianzan un relato alrededor de dos protagonistas caracterizados narrativa y visualmente: un hombre victimario, sujeto y agente del conflicto, frente a una mujer siempre víctima, objetualizada y pasiva” (Giraldo, 137). Esta imagen de la mujer víctima se debe examinar, porque las mujeres han asumido tareas más allá de lo doméstico en las zonas de conflicto y el 23% de los militantes de las FARC-EP eran mujeres. Estas mujeres *farianas* no tenían roles tradicionales femeninos, sino que participaban en todas las instancias de la organización y se enfrentaron a las realidades de la guerra siendo víctimas y victimarias, como se evidencia en los testimonios dados por excombatientes como Gloria: “Uno está enseñado a trabajar normal en la casa, el trabajo muy suave. Uno ingresa y ya le toca trabajar muy duro, igual que a los hombres, cargar, ir a la pelea, pagar la guardia, muchas cosas a lo que uno no está acostumbrado” (Nodo de saberes populares Orinoco-Magdalena).

Alejandra Miller, miembro de la Comisión de la Verdad, dijo que “La Comisión de la Verdad ha tomado la decisión política de iniciar sus encuentros por la verdad, dignificando a las mujeres y población LGBTI víctimas de violencias sexuales en el conflicto armado.” En el encuentro no solo hablaron personas que habían sido víctimas de las FARC-EP, o del ejército en el marco de enfrentamientos contra esta guerrilla, sino también se le dio voz a las víctimas que por diversas razones no habían dado sus testimonios antes. Las personas que hablaron venían de todas las clases sociales y lugares de Colombia. Una de las que

llamó más la atención fue Vera Grabe, líder del M-19 y proveniente de una familia de clase alta bogotana, quien siempre se había visto como guerrillera aburguesada. Ella habló por primera vez de su captura en las caballerizas del Ejército al Norte de Bogotá, donde estuvo detenida sin ninguna prueba durante diez días, lo que era permitido bajo el Estatuto de Seguridad del Presidente Turbay-Ayala. Grabe se sale de la configuración general que tenemos de víctima: tenía una posición de liderazgo, era guerrillera y empuñaba armas, era blanca y adinerada. Antes de haber ingresado al ejército no estaba desamparada por el Estado y de todas maneras miembros de la fuerza pública la violaron.

El arte tuvo presencia en este contexto. Para comenzar el evento, un grupo de víctimas hizo un performance y, entre las ponencias y testimonios, hubo lecturas de poesía y música. Las víctimas fueron el centro de estas cuatro horas. Salieron del silencio, de lo innombrable, y fueron una acción política en donde las mujeres contaron sus experiencias, no para re-victimizarse sino como una parte de su duelo. Una de las invitadas fue la académica norteamericana Elisabeth Wood. Cuando presentó su ponencia, Wood dio el ejemplo de la guerra civil de el Salvador, en donde el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional cometió muy pocos crímenes de violencia sexual contra civiles, pero las fuerzas estatales sí cometieron muchos, incluyendo torturas sexuales a presos políticos, hombres y mujeres. Al analizar esto la académica considera que:

“Si algunas organizaciones armadas prohíben efectivamente las violaciones [...] es evidente que sí se pueden evitar durante los conflictos armados. Este simple hecho conlleva 3 implicaciones importantes: Si se pueden evitar, podemos responsabilizar a aquellas organizaciones que sí cometen las violencias sexuales. Si se pueden evitar, debemos insistir en que violar no es normal, no es parte de la naturaleza humana y no se explica que así son los hombres. Y, si se pueden evitar, podemos trabajar para prevenirlas, para mitigarlas, para disminuir este flagelo que ocasiona tanto sufrimiento” (Comisión de la verdad).

Con estas palabras, el foco pasa de intentar cubrir la herida de la víctima a tomar acciones para que haya un proceso de justicia. Hacer justicia no es solo hacer que las víctimas se sientan bien, no se trata de superar el dolor ni de reemplazarlo con felicidad, pues “El riesgo de que la "felicidad" se instale como la "verdad" de la justicia es que se puede llegar a prometer felicidad a cambio del investimento en las normas sociales” (Ahmed, 295). Reconocer que hay grupos que violan -y que sus acciones han afectado de manera más radical a mujeres, travestis, transexuales, ancianos, niños, indígenas, afrocolombianos, raizales y campesinos- como una realidad del presente es reescribir la historia y darle una nueva forma, porque se reconocería que la historia del país ha tomado su forma de esas acciones.

Lo que se demostró en este encuentro es que la violencia sexual es una realidad contingente, con víctimas que necesitan espacios para hablar y elaborar su duelo, para las que las acciones artísticas y poéticas sean importantes. *Fragments*, al ser un espacio de arte y memoria, tiene las condiciones simbólicas para propiciar este tipo de encuentros, estos diálogos que están contribuyendo a que la reparación se haga de una manera más justa. Doris Salcedo dice que:

“Fragments conforma, delimita, un lugar de memoria. Es un lugar vacío, es un lugar silencioso, porque la guerra nos dejó silencio, y la guerra nos dejó ausencia y nos dejó vacío. Demarcar un espacio desde el cual podemos pensar, demarca un espacio desde el que podemos reflexionar y recordar lo que nos ocurrió. Las armas entonces se conforman como el piso, la base y el fundamento sobre el cual podemos nosotros ejercer nuestra acción memoria. He invitado a víctimas de violencia sexual de diferentes actores armados: de las FARC, de las AUC, del Ejercito Nacional y que estas víctimas le den forma martillando este piso que forjen una nueva realidad. Al forjar este metal ellas

forjan una nueva realidad. Están contando historia, están haciendo historia aquellos seres a quienes nunca se escuchó” (El Rollo Films).

Viendo la potencia de los testimonios reunidos en *Mi cuerpo dice la verdad* y de las acciones realizadas en su marco, pareciera que más que espacios de silencio, todavía estamos en un momento en el que es necesario hablar. *Fragmentos* fue construido en una coyuntura donde muchas de las víctimas están vivas, aquellas que validaron la construcción discursiva del espacio son sobrevivientes de una guerra. Contrario a la mayoría de contra-monumentos que fueron hechos para recordar a los muertos, *Fragmentos* representa a miles de ex-combatientes que tienen que construir una nueva identidad en el posconflicto. Su materialidad también está viva: las armas fueron entregadas por personas que hoy están en campamentos llamados ETCR (Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación), donde esperan los mecanismos y garantías para reincorporarse a la vida civil plenamente. Reconocer esta vitalidad es importante.

Fragmentos es el reconocimiento de que se cometieron injusticias durante la guerra, es un recordatorio de las heridas. Con el discurso, la potencia de la obra se limita, porque le da un enfoque preferencial a un grupo determinado de víctimas, cuando hay muchos grupos con dolores diferentes que tienen algo que decir. Doris Salcedo ubicó en el lugar preciso un espacio desde el cual se pueden construir diversas versiones de las historias y de lo que pasó. En *Fragmentos* las emociones se deslizan y son pegajosas, se reúnen las historias de distintas víctimas y, al estar ahí, los colombianos y colombianas son interpelados por la fuerza de estar parados encima de las armas de las FARC-EP, esa guerrilla que por más de 50 años ocupó los titulares de los periódicos. Los sentimientos y afectos que circulan en *Fragmentos* son muchos, no siempre son justos, pero crean ondas que nos unen con otros. Lo que hagamos con estos sentimientos, aún está por verse.

Después de 53 años de guerra entre las FARC-EP y el Estado colombiano, es posible entrar a un espacio construido sobre la ruina de una casa del siglo XIX que queda a dos cuadras de

los centros de poder de Colombia y que estaba tan abandonada que fue utilizada el 2002 en un acto terrorista fallido en contra de Álvaro Uribe Vélez. Los muros en blanco que rodean *Fragmentos* son un espacio en el que deben darse conversaciones sobre la verdad, la reparación y el futuro de Colombia. Con un gobierno belicista en el poder, estamos lejos de haber llegado a una lectura definitiva de lo que significó el proceso de paz con las FARC-EP, pero hay una realidad: Estamos parados sobre sus armas fundidas y eso está lleno de potenciales significados que no solo los artistas deben explorar. ¿Qué significa el suelo de *Fragmentos* más allá de ser la materialización de la buena voluntad y compromiso de las FARC-EP con este proceso? Esta respuesta debe venir de todos los sectores de la sociedad para que entendamos que está comenzando un nuevo capítulo en nuestra historia.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *The Culture Politics of Emotion*. Londres. Routledge. 2004.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona. Paidós. 2007.

Comisión de la Verdad, Primer encuentro por la verdad: Mi cuerpo dice la verdad, 26 de junio de 2019, disponible en:

<https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/primer-encuentro-por-la-verdad-mi-cuerpo-dice-la-verdad> [Fecha de acceso: 27 de junio de 2019]

El Rollo Films, Video Documental FRAGMENTOS. Vimeo, diciembre 2018, disponible en esta dirección: <https://vimeo.com/304849172> [Fecha de acceso: 22 de junio de 2019.]

Giraldo, Sol Astrid. “Cuerpos de-generados: entre la máquina bélica y las inercias de la imagen” *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde*

el arte y la fotografía Rita Ferrer, editora, Santiago de Chile, Atlas Editores, 2017, pp. 214-223.

Kester, Grant. *Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially Engaged Art*. Berkeley. University of California Press. 2004.

Lisfschitz, Javier y Sandra Arenas. "Memoria política y artefactos culturales" *Estudio políticos No. 40*. 2012. pp. 98-119.

Martínez, Domingo. "La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria anti-heroica como recurso en el arte contemporáneo." Tesis para optar por el grado de Doctor en Arte: Producción e investigación. Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

Ministerio de Cultura, Convocatoria para comisionar dos intervenciones artísticas en el espacio fragmentos, s.f., disponible en esta dirección:

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/SiteAssets/Paginas/Pr%C3%B3ximo-cierre-de-la-convocatoria-para-comisionar-intervenciones-art%C3%ADsticas-en-la-obra-%E2%80%98Fragmentos%E2%80%99-de-Doris-Salcedo--/Bases%20de%20la%20Convocatoria%20Fragmentos.pdf> [Fecha de acceso: 5 de julio de 2019]

Nodo de saberes populares Orinoco-Magdalena. GUERRILLERAS, testimonios de cinco combatientes de las FARC. Lenin Brea, editor, s.f.

Piper, Isabel, Roberto Fernández y Lupicinio Íñiguez. "Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo". *Psykhé*, 2013. Vol 22, 2, pp. 19-3

Poder Legislativo, Colombia: *El Acuerdo Final de paz. La oportunidad para construir paz. (Cartilla completa del Acuerdo)*. Junio 2016, Junio 2016, disponible en esta dirección: <https://www.refworld.org/es/docid/5a874f254.html> [Fecha de acceso: 8 Julio 2019]

Presidencia de la República- Colombia, *Alocución del Presidente Juan Manuel Santos- 4 de septiembre*. You Toube, 4 de septiembre de 2012, disponible en esta dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=6GKFKen0mi8> [Fecha de acceso: 21 de junio de 2019.]

Revista Arcadia, *Así es 'Fragmentos', el 'contramonumento' que Doris Salcedo construyó con las armas de las Farc*. Revista Arcadia, s.f., disponible en esta dirección: <http://especiales.revistaarcadia.com/contramonumento-fragmentos/el-punto-de-vista-conceptual.html> [Fecha de acceso: 23 de junio de 2019]

Sánchez Villareal, Felipe, *El monumento con las armas de las Farc: 10 criterios para su elaboración. Entrevista con Yolanda Sierra*. Revista Arcadia, 17 de julio de 2017, disponible en esta dirección: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/criterios-para-construccion-del-monumento-de-las-armas-farc-guerrilla-acuerdo-paz/70021> [Fecha de acceso: 8 de agosto de 2019]

Rubiano, Elkin, *Fragmentos de Doris Salcedo- Crítica sin cortes*. Crítica sin cortes, You Tube, 19 de diciembre de 2018, disponible en esta dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=Q03N9g8LQW4> [Fecha de acceso: 23 de junio de 2019]

Sanin, Carolina, “Los "Fragmentos" de Doris Salcedo: una obra verdadera y un discurso falaz” *Vice Colombia*, publicado el 17 de diciembre de 2018, disponible en esta dirección: https://www.vice.com/es_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz [Fechas de acceso: 23 de junio de 2019]

Troncos, Leyla e Isabel Piper. "Género y memoria: articulaciones críticas y feministas". *Athenea digital* 15 (1). 2015. pp. 65-90.

Unidad para las Víctimas, *Mujeres y conflicto armado- Subcomité Técnico de Enfoque Diferencial*, 8 de marzo de 2017, disponible en esta dirección:
<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/enfoques-diferenciales/mujeres-y-conflicto-armado-subcomite-tecnico-de-enfoque-diferencial/33729> [Fecha de acceso: 21 de junio de 2019.]

Vargas, Jakeline y Ángela Díaz Perez. "Enfoque de género en el acuerdo de paz entre el Gobierno Colombiano y las FARC-EP: transiciones necesarias para su implementación." *Araucaria. Revista iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 20, nº 39. Primer semestre de 2018. Pp. 389-414. ISSN 1575-6823 e-ISSN 2340-2199 doi: 10.12795/araucaria.2018.i39.19