

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: _____

"Una Mirada al Ayer" imaginarios y Memoria
Colectiva: una práctica artística junto con diez mujeres...

presentado por el (la, los, las) estudiantes (s) :

David Ramos Delgado c.c. 1071142531 código 2008172034

_____ c.c. _____ código _____

consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. Rigor metodológico ya artístico con que es abordado.
2. Es un trabajo respetuoso, delicado y cuidadoso en el que se respeta y valora al otro.
3. La calidad del informe que da cuenta de la experiencia es sincera, evidencia dedicación, análisis y cuidado por la manera en que comunica los resultados del proyecto

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	María Angélica Carrillo		45
Jurado 2 -lector	Jaime E Barragán		50
Jurado 3 -asesor	Martha Ayala		5.0
Jurado 4 - asesor	Viviana González		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 48,75

DISTINCIONES Se Propone este trabajo como
meritorio

En Bogotá, a los 10 días del mes de Diciembre de 2012.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Licenciatura en Artes Visuales

“UNA MIRADA AL AYER”

**IMAGINARIOS Y MEMORIA COLECTIVA: UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA
COMUNITARIA CON DIEZ MUJERES DEL MUNICIPIO DE GUATAVITA.**

Por

David Ramos Delgado

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Licenciatura en Artes Visuales

“UNA MIRADA AL AYER”


**IMAGINARIOS Y MEMORIA COLECTIVA: UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA
COMUNITARIA CON DIEZ MUJERES DEL MUNICIPIO DE GUATAVITA.**

Asesores:

Martha Ayala Rengifo y Viviana González Méndez

Por

David Ramos Delgado

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación en Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 248	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	“Una Mirada al Ayer” Imaginarios y Memoria Colectiva: Una Práctica Artística Comunitaria con diez mujeres del municipio de Guatavita.
Autor(es)	Ramos Delgado, David Enrique
Director	Ayala, Martha
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2012. 248 p.
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	IMAGINARIOS; MEMORIA COELCTIVA; PRÁCTICA ARTÍSTICA COMUNITARIA (PAC); RE-SIGNIFICACIÓN; CONTEXTO

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone poner ante el lector algunas comprensiones, reflexiones, hallazgos y perspectivas del desarrollo de una práctica artística comunitaria que se preguntaba por re-construir una versión de la memoria colectiva desde lo subjetivo de los actores participantes: un grupo de diez mujeres del municipio de Guatavita, Cundinamarca. Todo para comprender los imaginarios que circulan en esa memoria.</p> <p>En la articulación de la práctica artística comunitaria con el método biográfico narrativo, se termina en la construcción de un metarelato que se presenta en tres momentos: una caracterización de la memoria colectiva del pueblo; la identificación del imaginario que atiende a la gran influencia de la religión católica; y finalmente, se alude al lugar de la práctica artística desde su pertinencia contextual y comunitaria.</p>

3. Fuentes
<p>Ardenne, P. (2006). <i>Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de participación</i>. (F. Mullier, Trad.) Murcia, España: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.</p>

- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (2001). *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bolivar, A., & Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, VII (4), 112 párrafos.
- Castoriadis, C. (2007). *La Institución Imaginaria de la Sociedad* (Primera edición ed.). (A. Vicens, & M. A. Galmarini, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.
- Halbwachs, M. (2004) a. *La Memoria Colectiva*. (I. Sancho-Arroyo, Trad.) Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004) b. *Los Marcos Sociales de la Memoria*. (M. A. Baeza, & M. Mujica, Trads.) Barcelona, España: Anthropos.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 51-71). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, IV, 197-211.
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

4. Contenidos

El Problema: Enunciación de algunos elementos y problemáticas que argumentan la pregunta que estructura esta indagación; aquí también se justifica la pertenencia de este estudio, se presenta una serie antecedentes y se llega a los objetivos que aquí se alcanzaron.

Referentes Teóricos: Perspectiva teórica que se siguió y que se articula desde las tres categorías conceptuales que interesan: el imaginario, la memoria colectiva y la noción de práctica artística comunitaria, tres lugares que confluyen en una acción intencionada en un contexto.

Diseño Metodológico: Manera como se dio respuesta a la pregunta de investigación; se presenta el método biográfico-narrativo articulado con el desarrollo de una práctica artística comunitaria que definió una estrategia de recolección de datos para el presente estudio.

Resultados y Análisis de Resultados. “Tejiendo relatos: una versión de la memoria, el imaginario y el lugar de la práctica artística”: Construcción de un metarelato dividido en tres grandes partes: 1. “La memoria colectiva de Guatavita enlazada por la religión: el tejido entre el tiempo, el espacio y lo individual”; 2. “El imaginario que circula en la memoria: determinación de la existencia de Guatavita”; y 3. “El lugar de la práctica artística en la re-significación”.

5. Metodología

La presente investigación se sitúa dentro de un **paradigma cualitativo** encaminado hacia un **enfoque epistemológico histórico-hermenéutico** y en un **enfoque metodológico biográfico-narrativo** basado en los relatos y las historias de vida. Se vio pertinente crear una estrategia particular de recolección de datos que se articuló con el diseño de una **práctica artística comunitaria (“Una Mirada al Ayer”)** a

desarrollar con algunas mujeres de la comunidad de Guatavita.

Esta práctica artística consistió en el desarrollo de una serie de visitas periódicas a la casa de cada participante en la obra para que contaran la historia de su vida. Estos “participantes” fueron un grupo de diez mujeres: madres, abuelas, bisabuelas, tías o “hijas cuidadoras” de sus padres; mayores de 50 años, naturales de Guatavita y residentes del casco urbano, entre otros criterios de selección. Cada encuentro buscaba profundizar en una etapa concreta de la existencia de las mujeres (la infancia, la juventud, la adultez, la vejez, etc.), enfatizando también en algunos de los aspectos que caracterizaban la memoria colectiva del pueblo y en algunas prácticas y discursos que se hallaban en ese proceso de re-construcción del pasado. También se usaron una serie de “dispositivos contenedores de memoria” (escritos, mapeos, etc.) que servían como detonantes para el relato de vida.

6. Conclusiones

- En la memoria colectiva de Guatavita existe la tensión entre lo individual-colectivo, para anclarse en un espacio-tiempo (el contexto). Esta versión subjetiva de la memoria, es parte constitutiva de la historia.
- Es fundamental contar la memoria colectiva desde las voces los actores para que se comprendan como sujetos y protagonistas del contexto social y se “reconcilien” con el pasado colectivo e individual.
- La memoria colectiva se basa en la construcción de innumerables versiones: ¿quién cuenta la memoria?, ¿por qué y de qué manera?, ¿para quiénes?, y sobre todo ¿para qué?
- La práctica artística comunitaria está impregnada por el imaginario que circula.
- Es necesario que los actores “develen” y reflexionen sobre sus imaginarios para evidenciar las relaciones de poder impuestas por la institución que los define; generando la auto-representación, el pensamiento crítico y autonomía.
- La cuestión de saber concretamente ¿qué son las prácticas artísticas comunitarias?, resulta problemático, en tanto las aproximaciones teóricas son diversas y sus productos disímiles y heterogéneos. Por esto, se quiso hacer una aproximación al concepto diciendo qué elementos NO son una PAC, presentado algunas características que intentan aportar al debate.

Elaborado por:	Ramos Delgado, David Enrique
Revisado por:	Ayala, Martha

Fecha de elaboración del Resumen:	13	12	2012
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	16
1. El Problema	20
1.1. Planteamiento del Problema	20
1.2. Justificación.....	24
1.3. Antecedentes.....	27
1.4. Objetivos.....	40
<i>1.4.1 Objetivo General</i>	<i>40</i>
<i>1.4.2. Objetivos Específicos.....</i>	<i>40</i>
2. Referentes Teóricos	41
2.1. Los Imaginarios Sociales como Trasfondo: el Representar y el Hacer social.....	41
<i>2.1.1. Del concepto de Imaginario como Trasfondo</i>	<i>41</i>
<i>2.1.2. Castoriadis y la Institución de la Sociedad.....</i>	<i>44</i>
<i>2.1.3. Los Imaginarios en su Representar y en su Hacer Social.....</i>	<i>47</i>
2.2. La Memoria Colectiva como Re-reconstrucción: el pasado y el futuro contenidos en el presente.....	50
<i>2.2.1. A modo de contextualización.....</i>	<i>52</i>
<i>2.2.2. La Memoria Colectiva: de sus relaciones, oposiciones y “marcos”</i>	<i>54</i>
<i>2.2.3. El Lenguaje como hilo conductor.....</i>	<i>58</i>
<i>2.2.4. Re-construcciones y Continuidades</i>	<i>59</i>
2. 3. Las Prácticas Artísticas Comunitarias como Construcción: entre lo contextual y lo comunitario	60
<i>2.3.1. De lo Contextual: entre lo Participativo y lo Relacional.....</i>	<i>63</i>
<i>2.3.2. De lo Comunitario y lo Público.....</i>	<i>66</i>
<i>2.3.3. Panoramas.....</i>	<i>69</i>
2. 4. Re-construcción y Construcción: Articulaciones en la Acción.....	70
3. Diseño Metodológico	71
3.1. Enfoque Epistemológico.....	71
3.2. Diseño de investigación.....	72
3.3. Actores	77
3.4. Etapas.....	80
<i>3.4.1. Estrategia de recolección de datos.....</i>	<i>80</i>
<i>3.4.2. Técnicas de interpretación de datos.....</i>	<i>81</i>

4. Resultados y Análisis de Resultados. “Tejiendo relatos: una versión de la memoria, el imaginario y el lugar de la práctica artística”	83
4.1. “Una Mirada al Ayer”: Una Práctica Artística con diez mujeres de la comunidad de Guatavita	84
4.2. De la memoria colectiva y sus imaginarios: la práctica artística como detonante	97
4.2.1. <i>La memoria colectiva de Guatavita enlazada por la religión: el tejido entre el tiempo, el espacio y lo individual</i>	100
a). El Pueblo Viejo	101
<i>El espacio y las dinámicas sociales</i>	101
<i>Algunos hitos en torno a la religión en el transcurrir de Guatavita la Vieja</i>	107
<i>Las prácticas religiosas en la vida colectiva</i>	110
<i>La existencia económica del pueblo</i>	117
b). El Traslado	119
<i>La maldición del pueblo</i>	120
<i>El proceso de desalojo</i>	121
<i>La fecha, la procesión y Doña Lolita como hitos fundacionales</i>	124
<i>El traslado como referencia para los recuerdos individuales</i>	127
<i>Oposiciones y tensiones espaciales entre Pueblo Viejo y Pueblo Nuevo</i>	127
<i>Prácticas Económicas del Traslado</i>	131
<i>El Discurso de “Lo Moderno”</i>	133
c). La vida familiar	133
<i>La vida personal contada desde los hitos familiares y los rituales católicos de iniciación</i>	134
<i>La infancia y el Pueblo Viejo</i>	143
<i>La escuela: entre la infancia y la juventud</i>	149
<i>La juventud, el internado y el noviazgo</i>	155
<i>La adultez: vida de casada o vida de soltera</i>	160
<i>La vejez y la familia en la actualidad</i>	163
<i>Prácticas en el transcurso y en la cotidianidad familiar</i>	168
<i>La vida económica de cada mujer</i>	173
<i>Discursos que soportan la existencia de la familia</i>	175
d). El presente y la cotidianidad en el Pueblo Nuevo	180
<i>Las nuevas referencias espaciales de Guatavita</i>	180
<i>Casas de Casada</i>	181
<i>La Casa Propia</i>	182
<i>La Casa Actual y su significado</i>	183
<i>Los Recorridos Cotidianos: el sentido de las prácticas y del espacio</i>	185
e). La Ausencia de la Señorita Lucila	188
<i>Homenaje a la Señorita Lucila, mujer modista de Guatavita</i>	188
<i>Entierro de la Señorita Lucila</i>	199
<i>El Día V de Novenario y la conmemoración en la misa de nueve noches</i>	206

f). “Lo pasado en lo presente” y “La añoranza por el pasado”	209
g). <i>Encuentros con la memoria de quien investiga</i>	212
<i>Un primer encuentro: Relación con mi mamá</i>	213
<i>Segundo Encuentro: Relación con mi familia</i>	214
<i>Tercer Encuentro: Relación con conocidos</i>	215
<i>Cuarto Encuentro: Relación con mis prácticas</i>	216
<i>Último Encuentro: Relación con los espacios</i>	217
<i>¿Cuál es mi lugar?</i>	217
4.2.2. <i>El imaginario que circula en la memoria: determinación de la existencia de Guatavita</i>	218
a). <i>La religión como eje del imaginario</i>	218
b). <i>Lo matriarcal como deber ser y su esencia en lo tradicional</i>	220
c). <i>La función de la representación</i>	221
d). <i>La relación entre los espacios y las prácticas</i>	222
e). <i>El progreso</i>	222
f). <i>La concepción lineal del tiempo</i>	223
4.2.3. <i>El lugar de la práctica artística en la re-significación</i>	224
5. CONCLUSIONES	227
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
BIBLIOGRAFÍA	235

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: CONSENTIMIENTO INFORMADO	236
ANEXO B: TRANSCRIPCIÓN DE LA INFORMACIÓN	(En CD)
ANEXO C: DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS	(En CD)
ANEXO D: CONSTRUCCIÓN CATEGORÍAS EMERGENTES	(En CD)
ANEXO E: MAPA CATEGORIAL	(En CD)
ANEXO F: RESUMEN MAPA CATEGORIAL	(En CD)
ANEXO G: CATEGORIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN	(En CD)
ANEXO H: INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN	(En CD)

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1:	Park Fiction (2003), inauguración.....	28
Imagen 2 y 3:	Park Fiction (2003), habitantes del barrio	29
Imagen 4 y 5:	Campo del Arte (2005-2006), sobre vuelo sobre los cultivos.	30
Imagen 6:	Proyecto Rebaño (2006-2007), intervención sobre ovejas	30
Imagen 7:	Proyecto Rebaño (2006-2007), intervención sobre ovejas	31
Imagen 8:	Piel de la Memoria (1998), Bus-Museo.....	32
Imagen 9:	Cuidad Kennedy (2002), intervención de Jaime Barragán.....	34
Imagen 10:	Cuidad Kennedy (2002), socialización del proyecto a la comunidad.....	34
Imagen 11:	Extendidas, proyecto de la artista Elizabeth Mejía con mujeres de Moravia.....	35
Imagen 12:	Echando Lápiz, proyecto de Manuel Santana con mujeres de Moravia.....	36
Imagen 13:	Presencia Negra y Quieto Pelo, intervención en el espacio público.....	37
Imagen 14:	Zonas Comunes, elaboración de mosaicos	37
Imagen 15:	Castillo Soñado, proyecto de Catalina Rojas con mujeres de la comunidad.....	38
Imagen 16:	Sala de Fanny.....	84
Imagen 17:	Sagrado corazón visitando la casa de Fanny y su familia	85
Imagen 18:	Reparación de la maleta.....	85
Imagen 19:	Maleta contenedora de la memoria	86
Imagen 20:	Texto de Doña Yolanda.....	87
Imagen 21:	Diploma de la Profe Beatriz	87
Imagen 22:	Boceto del dibujo de la casa natal de Doña Martha.....	88
Imagen 23:	Casa natal de Doña Martha, ayudado a hacer pos su nieta.....	88
Imagen 24:	Fragmento del mapeo general, resultado del proceso.....	89
Imagen 25:	Fotografía del álbum de Doña Martha.....	89
Imagen 26:	Fragmento del árbol genealógico de Omaira.....	90
Imagen 27:	Recorridos cotidianos de Doña Leonor	91
Imagen 28:	La sala, lugar favorito de la casa de la Profe Luz Bery	91
Imagen 29:	Despedida de Doña Clara en el frente de su casa	91
Imagen 30:	Recordatorio Homenaje Srta. Lucila	92
Imagen 31:	Encuentro de las alumnas de modistería de la Srta. Lucila	93

Imagen 32:	Exposición de la maleta y parte del proceso.....	94
Imagen 33-35:	Cierre colectivo, primera etapa Práctica Artística	94
Imagen 36:	Segundo encuentro colectivo. Sala de la casa de Martha, hija de Doña Leonor	95
Imagen 37:	Caja de Doña Lolita que circula en toda su familia.....	96
Imagen 38:	Panorámica de Pueblo Viejo.....	101
Imagen 39:	Al fondo Iglesia de Pueblo Viejo.....	102
Imagen 40 y 41:	Obelisco.....	103
Imagen 42:	Iglesia de Pueblo Viejo.....	103
Imagen 43:	Fragmento mapeo de Pueblo Viejo con la Plaza Central	104
Imagen 44:	Caja Agraria.....	104
Imagen 45:	Colegio de las monjas.....	105
Imagen 46:	Fragmento mapeo de Pueblo Viejo, Cuarto González.....	106
Imagen 47:	Entierro de monseñor Salas	107
Imagen 48:	Primera comunión.....	108
Imagen 49:	Esposo hermana mayor, fue fundador con el padre Villate del Pio XII	108
Imagen 50:	El padre Villate	109
Imagen 51:	Alto de Piedra, lugar donde actualmente se sigue celebrando la Fiesta de la Virgen del Carmen.....	113
Imagen 52:	Imagen de la Virgen de Los Dolores en la actualidad, procesión por las calles del pueblo	114
Imagen 53:	Celebración de la Fiesta de la Virgen de Los Dolores en la actualidad, articulada con las primeras comuniones.....	114
Imagen 54 y 55:	Rosarios de navidad	116
Imagen 56:	Carretera, inicio de la inundación el pueblo	121
Imagen 57:	Fragmento mapeo de Pueblo Viejo. Por los Baños Termales y el Parque Santander, fue donde se inició a inundar Guatavita; luego llegar el agua a la Plaza Central, la parte sur y más alta fue la última en quedar bajo el embalse	122
Imagen 58:	Retablo de Doña Lolita regalado por su hijo Pedro.....	126
Imagen 59:	Artesanías	132
Imagen 60:	Foto de la familia	134
Imagen 61:	Tarjeta de la primera comunión.....	135

Imagen 62:	Primera comunión	135
Imagen 63:	Fiesta de la primera comunión.....	135
Imagen 64:	Colegio en Pueblo Viejo.....	136
Imagen 65 y 66:	Graduación	136
Imagen 67:	Noviazgo	137
Imagen 68:	Matrimonio, iglesia del Divino Salvador.....	137
Imagen 69:	Matrimonio, las dos familias	138
Imagen 70:	Matrimonio	138
Imagen 71:	Luna de miel en Cartagena	138
Imagen 72:	Casa, en la F al pie del Puente	139
Imagen 73:	Primer hijo	139
Imagen 74:	Sobrinos	140
Imagen 75:	Bautismo del hijo.....	140
Imagen 76:	Bautismo de las sobrinas	140
Imagen 77:	Bautismo del hijo.....	140
Imagen 78:	Primera comunión de las hijas.....	141
Imagen 79:	Graduación del hijo, el jardín	141
Imagen 80:	Graduación del hijo, la escuela	141
Imagen 81:	Graduación del hijo, el colegio.....	141
Imagen 82:	Graduación del hijo, la universidad	141
Imagen 83:	Matrimonio de la hija.....	142
Imagen 84:	Nieta.....	142
Imagen 85:	Primera comunión de la nieta	142
Imagen 86:	Bodas de oro de los abuelos.....	142
Imagen 87:	Bodas de oro de los padres	143
Imagen 88:	Pileta en el patio de la casa natal	143
Imagen 89:	Casa de Pueblo Viejo.....	144
Imagen 90:	Casa natal.....	144
Imagen 91:	Dibujo casa natal.....	144
Imagen 92:	Dibujo casa natal situándola en la calle del frente.....	145
Imagen 93:	Casa natal y casa de los vecinos	145

Imagen 94:	Casa de la abuela	146
Imagen 95:	Infancia en el Pueblo Viejo.....	146
Imagen 96:	Abuelos	148
Imagen 97:	Grupo de compañeras en el patio del colegio.....	150
Imagen 98 y 99:	Compañeras de colegio en Bogotá.....	151
Imagen 100:	Uniforme de gala	152
Imagen 101-103:	El colegio	154
Imagen 104:	Grupo de compañeras	155
Imagen 105:	“Cuando estaba estudiando”	156
Imagen 106 y 107:	Noviazgo	157
Imagen 108:	Carta del novio.....	159
Imagen 109:	Con el esposo.....	160
Imagen 110:	Hijo cuando estaba empezando a caminar.....	160
Imagen 111:	Inicio del colegio del hijo	161
Imagen 112:	Hija	161
Imagen 113:	Primera comunión de las hijas.....	161
Imagen 114:	En la registraduría.....	161
Imagen 115:	Sobrinas	162
Imagen 116:	Fragmento boceto árbol genealógico.....	163
Imagen 117:	Detalle boceto árbol genealógico.....	164
Imagen 118:	Boceto árbol genealógico	165
Imagen 119:	Árbol genealógico.....	166
Imagen 120:	Árbol genealógico general.....	167
Imagen 121:	Mamá, papá, abuela y madrina	168
Imagen 122:	El jardín: lugar favorito de la casa en la actualidad.....	170
Imagen 123:	El árbol de navidad	171
Imagen 124:	Quince años	171
Imagen 125:	Piñata, cumpleaños de los hijos.....	172
Imagen 126:	Paseo al tanque, chocolate y piquetes.....	172
Imagen 127:	Paseo a la laguna.....	172
Imagen 128:	Toda la familia, paseo a Tocaima.....	173

Imagen 129: Papá en Tominé	173
Imagen 130: Compañeras, clausuras en la escuela	174
Imagen 131: Recién pasados a Pueblo Nuevo, el parque y la casa cural	180
Imagen 132: En la avenida.....	181
Imagen 133: Recorridos cotidianos	181
Imagen 134: Entrada de la Caja Agraria.....	182
Imagen 135: La familia en su casa.....	182
Imagen 136: La sala: lugar favorito de la casa	183
Imagen 137: El comedor: lugar favorito de la casa	183
Imagen 138-147: Recorridos cotidianos.....	185-187
Imagen 148: Invitaciones para el Homenaje.....	188
Imagen 149: Misa en la sala	189
Imagen 150: Momento de la comida, Homenaje	193
Imagen 151: Momento de las palabras	194
Imagen 152-154: Mural con mensajes escritos por alumnas y clientas	197
Imagen 155-157: Espacio recreado con objetos cotidianos	198
Imagen 158 y 159: Tarjeta de invitación para la misa de novenario.....	208
Imagen 160: Cuna del hijo.....	209
Imagen 161: Hijo	210
Imagen 162: Conversación, “¿a quién se le hace parecida?”	216
Imagen 163: Conversación, “¿se acuerda de...?”	216
Imagen 164: Doña Ramona y su hija en el frente de mi casa actual	217

INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que es el recuerdo lo que hace que la existencia humana tenga sentido en el presente y por qué no en el futuro, es la memoria lo que hace que cada anécdota se contenga en el tiempo y el en espacio: las fechas, las conmemoraciones familiares, la casa, los salones de la escuela, las calles del pueblo... Sumado a ello, la experiencia propia del arte es lo en este caso intenta materializar un proceso de re-construcción de memoria llevado a cabo con un grupo de señoras del municipio de Guatavita.

Gran parte de la finalidad última del presente informe es poner ante el lector algunas comprensiones, reflexiones, hallazgos y perspectivas del desarrollo de una práctica artística comunitaria que se preguntaba por re-crear y re-interpretar una versión de la memoria colectiva desde lo subjetivo de los actores participantes: su vida, sus recuerdos, sus añoranzas por el pasado, su sentir como mujeres o madres o desde el significado de la familia. Todo para comprender los imaginarios que circulan en esa memoria.

Fue así como el municipio de Guatavita se tomó como lugar para desarrollar una acción determinada e intencionada que pretendía hablar desde las voces de los propios actores, quienes narrando su memoria individual, paralelamente narraban la memoria del pueblo. Fue desde una mirada que se oponía a una versión un tanto estereotipada de la memoria de Guatavita¹, que a continuación se quiere contar ese “otro pasado” que no aparece en la imagen del pueblo creada desde el turismo y las versiones oficiales de la historia, basadas en la creación de clichés y lugares comunes que reducen lo subjetivo, los significados y el carácter contextual que la memoria posee para los actores, a una concepción homogénea y totalizadora.

Cabe aclarar que quien sirvió como mediador para proponer este ejercicio de re-construcción de memoria y quien se presenta como autor de este texto, se reconoce como parte de la comuni-

¹ Guatavita es un pueblo relativamente pequeño del altiplano cundiboyacense, ubicado a hora y media de Bogotá y con una población no mayor a los 7.000 habitantes. Actualmente es reconocido por ser un lugar turístico destacado de la región debido a su importancia histórica: por un lado, fue un asentamiento indígena de los muisca bastante notable antes de la llegada de los españoles; y por el otro, el traslado geográfico del pueblo en el año 1967 gracias a la construcción del embalse del Tominé, hace de Guatavita un “lugar digno de visitar”.

dad y de la cotidianidad misma del pueblo, no sólo por ser natal de Guatavita, sino también porque hace parte del contexto en que la práctica artística cobró sentido.

Fue así como el inicio de una búsqueda personal como artista partió de lo autobiográfico y en la pregunta por hallar un origen; en intentar *traer al presente lo ausente*, fue donde re-construir memoria se hizo necesario. Queriendo recrear la memoria personal, apareció el interés por el pasado familiar, que luego se expandió a narrar la memoria del lugar donde la familia se inscribe, es decir, Guatavita; de este modo se empezó a hablar de un interés por la memoria colectiva. Durante todo este proceso emergieron una serie de “contenedores de memoria” que tenían su materialidad en lo tridimensional: lo escultórico, que poco a poco se expandió a la instalación y lo espacial que, enlazado con lo contextual, apareció la pregunta por el otro y la construcción colectiva de la obra. Paralelo a ello, inquietudes en torno a lo educativo de los procesos de creación y el lugar de un espectador que se relaciona de otra manera con el hacer artístico dentro del arte contemporáneo, fueron confluyendo a este estudio.

De este modo, comprender una serie de imaginarios sociales que circulan en un proceso de reconstrucción de memoria colectiva que se evidenciaba en el desarrollo de una práctica artística comunitaria, hace parte de esta confluencia entre un proceso de indagación y un proceso de creación. Es por ello que a continuación se quiere indicar “el camino” que sigue este informe que concluye no sólo en la respuesta a una pregunta de investigación, sino también en el desarrollo y el resultado de una experiencia que se considera como obra de arte.

En primer lugar, se abordan algunos elementos y problemáticas que argumentan una pregunta que estructura esta indagación; también se justifica la pertenencia de este estudio, se presenta una serie antecedentes -tanto de creación como de investigación- y se llega a los objetivos que aquí se alcanzaron. Un segundo momento se detiene en la perspectiva teórica que se siguió, la cual articula las tres categorías conceptuales que interesan: el imaginario, la memoria colectiva y la noción de práctica artística comunitaria, tres lugares que confluyen en una acción intencionada en un contexto.

Precisamente, esta acción conlleva al diseño metodológico que apuntó a resolver la pregunta de investigación. El método biográfico-narrativo basado en el relato y en las historias de vida, se

articuló con el desarrollo de una práctica artística comunitaria que definió la estrategia de recolección de datos para el presente estudio.

Esta práctica artística consistió en el desarrollo de una serie de visitas periódicas a la casa de cada participante en la obra para que contaran la historia de su vida. Estos “participantes” fueron un grupo de diez mujeres: madres, abuelas, bisabuelas, tías o “hijas cuidadoras” de sus padres; mayores de 50 años, ya que vivenciaron el traslado del pueblo; natales de Guatavita y residentes del casco urbano, entre otros criterios de selección.

Desde allí, cada encuentro buscaba profundizar en una etapa concreta de la existencia de las mujeres (la infancia, la juventud, la adultez, la vejez, etc.), enfatizando también en algunos de los aspectos que caracterizaban la memoria colectiva del pueblo y en algunas prácticas y discursos que se hallaban en ese proceso de re-construcción del pasado. También se usaron una serie de “dispositivos contenedores de memoria” (escritos, mapeos, etc.) que servían como detonantes para el relato de vida.

Todo ello condujo a la construcción de un metarelato que se concibió como un “tejido” de esas historias de vida que al superponerse hablaban de la memoria colectiva del pueblo y del imaginario que allí circula. Fue así como los hallazgos contados en este “relato de relatos” empieza narrando la vida en “Guatavita la Vieja”, el traslado de la población y los cambios y adaptaciones sufridos en “Guatavita la Nueva”, donde la vida familiar y personal se “anclan” en una serie de hitos que construyen espacios-tiempos colectivos.

Esos resultados se presentan en tres momentos: una caracterización y comprensión de la memoria colectiva del pueblo desde la memoria individual, el tiempo y el espacio, articulada por la institucionalidad de la religión católica; la identificación del imaginario que atiende a la gran influencia de lo religioso, lo tradicional y lo matriarcal en la existencia social; y finalmente, se alude al lugar de la práctica artística desde su pertinencia contextual y comunitaria en su esencia de re-significación de la memoria.

Es necesario tener en cuenta que todo lo hallado y presentado a continuación está definido por una serie de preguntas que articulan todo este estudio: ¿cuál es el potencial de las prácticas artísticas comunitarias para el contexto y la comunidad que participa en ellas?, ¿qué ocurre con los actores que “actúan” allí?, ¿qué ocurre con la subjetividad y el lugar del artista que las propone? Y por otro lado ¿qué ocurre con los procesos de re-construcción de memoria?, ¿qué tan significativos son o deben ser estos procesos para las ciencias sociales y para el naciente campo de la educación en artes visuales?, ¿cómo hacer para que los mismos actores evidencien sus imaginarios y las relaciones de poder que circulan a través las instituciones que los soportan?, ¿cómo es que esos imaginarios se aprenden hasta en punto de “automatizarse” en lo social? En definitiva, la presente investigación apunta que el lector también reflexione ante estas inquietudes y ayude a la construcción de unas posibles respuestas que siempre estarán latentes para el autor, no sólo aquí, sino también en su hacer como artista-educador.

“UNA MIRADA AL AYER”

IMAGINARIOS Y MEMORIA COLECTIVA: UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMUNITARIA CON DIEZ MUJERES DEL MUNICIPIO DE GUATAVITA.

1. El Problema

1.1. Planteamiento del Problema

Según el Plan de Desarrollo Municipal de Guatavita llevado a cabo por la administración municipal dentro del período 2008-2011, la principal problemática que se presenta en el orden social tiene que ver con la *“insuficiencia en la cobertura y calidad en la prestación de los servicios sociales”*, esto incluye al sector cultura; dicho documento también asegura que este problema es causado por la *“pérdida de identidad y patrimonio cultural”* evidenciado en una *“ausencia permanente de muestras representativas de la cultura del municipio”*(Alcaldía Municipal de Guatavita, 2008, pág. 23). Así mismo, la Oficina de Cultura, Turismo, Recreación y Deporte, dependencia encargada del tema, también tiene como meta principal *“aumentos de cobertura del 50% de beneficiarios a programas culturales y de formación artística”* (Alcaldía Municipal de Guatavita). Todo lo anterior lleva a pensar en que para las entidades gubernamentales locales, en lo que respecta a los significados sociales que la memoria colectiva y el arte poseen para la comunidad, se relacionan con una falta de cobertura en cuanto a eventos culturales y artísticos se refiere, olvidándose de la complejidad social y de las particularidades del contexto.

Igualmente, las actividades culturales promovidas por la alcaldía que apuntan a esos *“aumentos de cobertura”* (procesos de danza folclórica, de música, como bandas sinfónicas, y de artes plásticas, estas últimas desde la enseñanza y la apropiación de técnicas de pintura: el óleo, por ejemplo), dejan por fuera otras miradas hacia los procesos encaminados a las prácticas artísticas de carácter comunitario, participativo o que tengan en cuenta el contexto y sólo se concentran en la apropiación de una serie de técnicas artísticas.

Sin embargo, existe una serie de proyectos que circulan de manera informal dentro de la comunidad. La “Fundación Yatté” y la organización “Guatavita, Naturaleza y Cultura”², tratan de promover una serie de procesos que involucran de forma más directa el contexto. La primera de ellas gira en torno a la relación arte y psicología, generando reflexiones sobre las posibilidades curativas que tiene implícita la experiencia artística; la segunda, se centra en documentar e informar ciertos aspectos sociales, culturales, artísticos, etc. que le son propios a la comunidad, esto se hace desde la comunicación social.

A pesar de reconocer estos intentos, que si bien no son puramente artísticos, cabe decir que los apoyos institucionales y oficiales son escasos³, estos procesos son liderados por personas externas a la comunidad, lo que hace más complejo involucrar a la comunidad, y donde los resultados muchas veces no llegan a tener grandes impactos. Del mismo modo, no abordan ningún tema asociado con la memoria colectiva del pueblo y su importancia social, ni involucran a personas adultas, pues sus intereses están concentrados en poblaciones infantiles y adolescentes.

En otra instancia, desde un primer acercamiento, se puede observar que los estudios del contexto que se reconocen con mayor claridad son de orden cuantitativo: cifras estadísticas elaboradas por el DANE (a nivel nacional) y la oficina del SISBEN (a nivel local) son muestra de ello. Con relación a las primeras, realizadas para el censo nacional del 2005, corresponden a datos de la comunidad sobre tipos de vivienda, servicios públicos, habitantes por hogar, población por sexo, tasa de alfabetismo, nivel de estudios, actividades económicas, entre otros (DANE). Por su parte, lo relacionado con el SISBEN, son cifras extraídas de encuestas a la comunidad rural y urbana para dictaminar estratos sociales, nivel socio-económico, tasas de mortalidad y natalidad, masa poblacional, etc.⁴. Desde estos estudios también se puede asegurar que hay pocos análisis e investigaciones desde comprensiones cualitativas de la comunidad, los cuales podrían dar cuenta de la realidad social del municipio desde otra óptica; por lo mismo, se hace necesario que estos estudios se piensen desde la participación activa de la comunidad para que se logre otro tipo de

²Ver sitios web de los proyectos: <http://www.fundacionyatte.org/> y <http://guatavita.blogspot.com/>

³Esta afirmación se sostiene desde conversaciones tenidas con personas que lideran estos procesos; además de ello, las actividades culturales que financia la alcaldía, descritas anteriormente, son las únicas que la oficina de cultura apoya y destina recursos.

⁴Estas últimas pueden ser consultadas en esta dependencia de la alcaldía de Guatavita.

reflexiones y de construcciones dentro del contexto, donde sean los mismos actores los que den cuenta de su entorno inmediato.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que muchas prácticas artísticas de carácter comunitario han intentado evidenciar la complejidad social, integrar los miembros de una comunidad, vincular lo individual con lo colectivo, resaltar problemáticas, hablar de memoria, de las relaciones espacio-tiempo y encontrar otras maneras para narrar, cabe decir que el desarrollo de este tipo de prácticas artísticas que parten de la especificidad de los contextos, demuestran que son relevantes y pertinentes a la hora de generar procesos de participación, reflexión, creación y acción dentro de las comunidades. A continuación se presentan algunas experiencias⁵ para ejemplificar esta pertinencia del arte para los contextos y comunidades.

Park Fiction (2003), desarrollado en Alemania y pensado como un proceso conjunto entre artistas y vecinos en torno a la construcción de un parque comunitario, es un primer ejemplo. Por su parte, los trabajos del colectivo argentino **Fin Zona Urbana (2005-2006)**, parten de la relación entre lo rural y lo urbano para la elaboración de experiencias artísticas desde el dibujo. **La Piel de la Memoria (1998)**, es un proyecto con habitantes del barrio Antioquia de Medellín, donde lo elaborado en una experiencia de arte público comunitario en torno a la memoria, la violencia y el duelo, se reúne en un bus-museo en el que se hallan objetos recolectados con la comunidad que se relacionan directamente con su pasado personal y colectivo. El proyecto **Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad (2001-2002)**, pensado como el desarrollo de una serie de obras que parten del “mito fundacional” de este barrio de Bogotá, el cual permanece latente en la memoria y en los imaginarios de la comunidad, también debe mencionarse a manera de ejemplo. Finalmente, **Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad (2008-2010)**, es una experiencia que reúne aproximadamente dieciocho ejercicios artísticos llevados a cabo en distintos sectores de este barrio de Medellín y que parten de la reubicación de esta comunidad, poniendo en evidencia conflictos con relación al territorio, la memoria, la sociabilidad, el espacio público, etc.

⁵ En el apartado 1.3. Antecedentes se profundizará en cada uno de ellos.

De este modo, todos estos procesos de creación parten tanto de la participación de las comunidades como de las particularidades del lugar en el que se llevan a cabo, y tienen como principio entender el valor social y educativo del arte, lo que también señala la importancia de proponer este tipo de trabajos con la comunidad de Guatavita.

Por otra parte, hechos concretos como el traslado de la población del casco urbano en 1967 debido a la construcción del embalse del Tominé que obligó a la comunidad a acentuarse en un nuevo espacio que reemplazara a su “Viejo Pueblo”, o la simple comprensión de relatos, conmemoraciones familiares, lugares, vestigios y ruinas del lugar, etc. merecen ser analizados y evidenciados desde el discurso que construye la realidad que define la memoria de la comunidad (Vázquez, 2001). Así, la memoria colectiva de los guatavas en tanto a sus particularidades de tiempo, espacio y lenguaje (Halbwachs, 2004, b), debe ser estudiada en su complejidad y desde los significados que sus habitantes le otorgan.

Enlazado con lo anterior, es indispensable que en este proceso de re-construcción de memoria colectiva, se evidencie cada uno de los imaginarios que allí circulan, con el fin de lograr una comprensión mucho más profunda de aquello que fundamenta la existencia de la comunidad y le sirve de “trasfondo” a la memoria. La identificación de estas estructuras que emergen de lo social, se articulan con cada uno de los discursos y prácticas que componen el pasado colectivo del pueblo, en esta medida es complementemente pertinente y necesario su estudio.

De este modo, lo que este proceso de investigación intenta no es la mera descripción de aquellos “trasfondos” que circulan en la realidad que se muestran como imaginarios, por el contrario, lo que se quiere es comprender estas estructuras implícitas que soportan la memoria colectiva y por consiguiente, la existencia social, de un grupo de mujeres de Guatavita.

Con lo que respecta al tema de memoria colectiva, la identificación de una serie de hitos en el transcurrir de la comunidad y que definen una serie de espacios-tiempos concretos que aluden al contexto como tal, se encuentran como la base para encontrar allí esos imaginarios desde cada una de las prácticas y discursos que se configuran el pasado.

Paralelo a esto y en tanto toda práctica artística se concibe como una práctica social que se inserta en un contexto específico cargada de significado y sentido para quien participa en ella, fue en el desarrollo de una práctica artística comunitaria donde se quiso comprender el imaginario, donde se re-construye esa memoria y donde los actores reflexionan ante su realidad inmediata y donde se piensan a ellos mismos como sujetos.

Lo anterior conlleva a la siguiente pregunta: **¿Cuáles son los imaginarios presentes en algunos hitos de la memoria colectiva de un grupo de diez mujeres de Guatavita evidenciados desde la participación en una práctica artística comunitaria?**

1.2. Justificación

La familia, las fechas, los relatos, los objetos, la casa, la plaza... la memoria misma es ya una particularidad de todo grupo humano. La comunidad de Guatavita no es la excepción: su memoria colectiva está implícita en su cotidianidad y es vivida por cada uno de sus habitantes, por cada generación, por quienes aún viven allí o por aquellos que han decidido asentarse en pueblos alejados más grandes o en ciudades como Bogotá.

El arte con su razón misma de ser: ofrecer otra mirada a lo cotidiano, a lo sencillo, a lo concreto y, en últimas, a lo humano, posee una característica particular (diferente a las ciencias exactas y humanas) para generar esas conexiones con la vida de quien y quienes hacen parte de un proceso de creación, la experiencia estética y lo sensible tienen mucho que ver en este proceso. Si bien es cierto que la experiencia inserta en el arte, entendida como práctica social, permite hablar de una re-significación del contexto, lo que ocurre dentro del desarrollo de una práctica artística comunitaria hace que lo local se vea desde otra óptica.

Por lo anterior, el desarrollo y la sistematización de una experiencia artística se hace necesaria para evidenciar la memoria, sus significados, sus transformaciones y sobre todo: los imaginarios construidos en torno a ella. Es de este modo como el arte y la memoria dialogan en función de la reflexión creada por y con la comunidad de su propio contexto, donde el encuentro aparece como

eje articulador. Por esta razón es pertinente para la comunidad de Guatavita una experiencia de este tipo.

Reconocer la memoria en su complejidad, que muchas veces permanece oculta o “invisibilizada” por las instituciones y los discursos oficiales, es el punto de partida para que la presente propuesta sea relevante. Como ya se dijo en el apartado anterior, muestra de ello son los procesos mismos desde el arte que promueve la alcaldía de Guatavita con la intención de aumentar cobertura y mejorar los servicios, reduciéndose a la enseñanza de una serie de técnicas que dejan por fuera lo local, la memoria, las problemáticas sociales y la comunidad misma. En esta medida, “visibilizar” y “darle voz a la comunidad”, es una posibilidad para retornar al origen mismo, a la construcción conjunta del pasado, a la memoria individual de cada uno de los habitantes de Guatavita y por ende a la memoria particular del pueblo, todo para que esa memoria sea contada desde la óptica de los mismos actores que la conforman.

Por otro lado, la creación y la consolidación de puntos de encuentro para la comunidad, se convierte en un hecho intersubjetivo, es decir, un diálogo y una relación entre lo individual como hecho colectivo; esto conduce a considerar que la experiencia artística es un reconocimiento del sujeto dentro de su colectividad. Son estos puntos de encuentro del arte donde la integración social y la libre apropiación, son primordiales para hablar de una verdadera construcción social de sentido (Bourriaud, 2006), característica propia de la memoria y su relación con la realidad.

Así, pensar en las particularidades del contexto, es referirse a unos intereses personales de creación que parten de la necesidad de involucrar al otro y a la comunidad, pues son los vínculos entre sujeto y contexto los que se quieren considerar aquí.

Es la preocupación personal por la memoria de la comunidad lo que motiva una búsqueda como artista, ratificando la importancia de lo educativo en todo proceso creativo. Así, servir de mediador para permitir que emerjan esos espacios alternativos para la comunidad, es tomar la cotidianidad como punto de partida. Es entonces cuando esta experiencia y el saber popular se muestran como una forma de conocimiento, validados en la experiencia artística; en la medida en que la comunidad se hace consciente de sus propias comprensiones sobre el mundo y reconoce sus

prácticas cotidianas como fuente para la creación, aparece también el diálogo entre lo académico y lo popular, el arte y la pedagogía, el aprender y el enseñar.

Otro de los aspectos que se piensa como fundamental para esta propuesta es la relación entre teoría y práctica. Llevar una serie de preocupaciones construidas dentro del campo del arte y la educación con miras a generar acciones con sentido social, es la manera como se puede llegar a validar no sólo el discurso personal, si no también el de la educación artística. Es en las prácticas artísticas comunitarias, donde las artes visuales tienen mucho que aportar, aún más cuando se piensa desde la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. En este sentido, la experiencia de la educación artística no sólo debe considerarse dentro de las aulas de clase, también debe concebirse en otros espacios alternativos que también son válidos y pertinentes para los procesos educativos.

De igual forma, es de vital importancia reconocer que la experiencia artística tiene un valor educativo implícito: si se entiende a la educación como aquel proceso formativo durante la vida de todo ser humano, y a la pedagogía como la ciencia que se encarga de estudiar y reflexionar esos procesos, cabe enfatizar que las prácticas artísticas comunitarias pueden llegar a ser educativas, en tanto los actores inmersos allí aprenden y enseñan algo para sus vidas, y es pedagógica, en tanto el mediador (artista-educador) y los demás actores (espectador-creador), reflexionan conjuntamente sobre los procesos, los mecanismos, el diseño de dispositivos, etc. que ocurren en dicha experiencia, contribuyendo a la configuración del sentido de la obra.

Esta relación entre los procesos educativos y las prácticas artísticas comunitarias, es aquello que debe ser evidenciado, pues allí radica la articulación y la convergencia del arte con la pedagogía. La función social de la experiencia artística yace en reconocer su importancia dentro de la sociedad: generar reflexiones ante la realidad. Justamente es la pertinencia en un contexto de la obra de arte donde también se halla su valor educativo; esto es hacer una lectura del contexto y entender las circunstancias particulares en las que se encuentra inmersa la obra, esto para que no sea un hecho aislado que finalmente se convierte en prótesis para las comunidades.

Así, las fronteras entre artista-espectador-obra se rompen para desmitificar al artista y su labor. Reflexiones sobre quién es realmente el autor de la obra, cuál es el lugar de un espectador mucho más activo, cuál es el límite de una obra que va más allá de lo tangible para expandirse a lo procesual, cómo es que el artista se inserta en una realidad concreta, cuál es la función del museo en estos procesos de creación, etc., permiten hablar de esas estrategias que se hallan en esa ruptura. Es entonces cuando el espectador aparece también como creador y el artista se entiende como mediador; la obra de arte es ese mecanismo que permite estos diálogos.

Aquellas propuestas artísticas en espacios diferentes a la ciudad y no tradicionales del arte, son un ejemplo de esta ruptura entre artista-espectador-obra. Si entendemos que las “grandes obras” por tradición están en los museos o galerías y que en la actualidad se buscan otros medios para crear una “relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real” (Ardenne, 2006, pág. 15), evidencia que el presente proyecto puede dar cuenta de esta necesidad por involucrar a otro tipo de públicos, escenarios y experiencias que abren extensas posibilidades de creación, circulación y recepción del arte.

Cabe concluir diciendo que tanto para la comunidad de Guatavita como para el campo de la educación en artes visuales, es claro que existe un interés por construir reflexiones que puedan llegar a generar conocimiento para ambas partes.

1.3. Antecedentes

Teniendo en cuenta que es necesario situar el presente proyecto, a continuación se señalan diversos ejemplos de creación y sistematización de varias experiencias desarrolladas con comunidades que de alguna manera se relacionan con prácticas artísticas (en contexto y de carácter comunitario y participativo), imaginarios sociales y/o memoria colectiva. Para esto, se pretende hacer no sólo una descripción, sino también una reflexión sobre ellas, que a nivel mundial, latinoamericano y nacional se han realizado. Debido a la amplitud de trabajos, se hace una selección que pueda enlazarse directamente con esta propuesta, bien sea desde su intencionalidad educativa, desde su producción, desde su discurso o desde las metodologías empleadas por artistas, colectivos o investigadores de cada proyecto.



Imagen 1: Park Fiction (2003), inauguración del parque.

Tomado de <http://www.parkfiction.org/>

Para iniciar, uno de los ejemplos más significativos que a nivel mundial se relaciona claramente con la idea de la construcción colectiva es el proyecto **Park Fiction**⁶. Elaborado por un gran número de personas del campo de las artes y la arquitectura, junto con vecinos del barrio St. Pauli, la propuesta se efectuó en la ciudad de Hamburgo en Alemania en torno a la construcción de un parque público. Dicho lugar inicialmente era usado por la comunidad, entendiéndolo como un espacio propicio para el encuentro de los habitantes del sector; luego, fue concedido a entidades privadas, generando gran inconformidad en la comunidad.

Fue por esto que a mediados de los 90, este grupo de artistas y vecinos, basados en una “producción colaborativa de deseos”, decidió hacer un diseño de un parque desde un “estudio portátil” que recogía las ideas de la comunidad. La confluencia de estos sueños y de la imaginación de los habitantes que partían de la cotidianidad misma, se logró reunir en Park Fiction, inaugurado en el 2003. Desde allí surgió la producción de varias “islas” dentro del parque (La Alfombra Voladora, Isla de las Palmeras, Jardines del Vecindario, Desayuno al Aire Libre, Jardín de los Perros, entre muchos otros) lugares que poco a poco se han ido consolidando y construyendo en diálogo con la comunidad.

Entendido de este modo y enfatizando en los efectos de la iniciativa en la comunidad, es aquí donde radica la importancia de tomar a Park Fiction como un antecedente para la presente propuesta: lo logrado con los residentes de este barrio de Hamburgo, demuestra que los intereses de la propia comunidad son tomados como fundamento para toda la experiencia; son los habitantes quienes se apropian de sus lugares en la ciudad, generando reflexiones ante la relación arte y espacio público, donde la construcción del parque, finalmente, se convierte en un pretexto para pre-

⁶Sitio Web oficial del colectivo: <http://www.parkfiction.org/>. La experiencia también se describe detalladamente en “Estética de la Emergencia” por Reinaldo Laddaga (2006)

guntarse por la forma de habitar los espacios, la integración, la participación y la movilización conjunta de la comunidad. La participación innegable de los miembros de un grupo humano para un determinado fin, hace pensar en que son el encuentro, la colaboración y el diálogo, los ejes articuladores del proyecto.



Imagen 2 y 3: *Park Fiction* (2003), habitantes del barrio St. Pauli. Tomado de <http://www.parkfiction.org/>

Es de esta forma como Park Fiction logra evidenciar no sólo otras maneras de socialización para la comunidad, sino que muestra esas “otras propuestas” que en la actualidad el arte está interesado en elaborar. Esto es lo que Ladagga (2006) reconoce como “ecologías culturales”, las cuales intentan modificar el “estado actual de las cosas” en un aquí y un ahora⁷. Debe resaltarse también la trascendencia de esta experiencia en el ámbito artístico mundial, el hecho de ser mostrada en exposiciones de arte en España, Italia y Estados Unidos, o ser incluida dentro de la Documenta 11 en Kassel, lo ratifica.

También se profundizó en los trabajos del colectivo argentino **Fin Zona Urbana**⁸. Iniciado en el 2005, su interés central es buscar otros campos de acción para el arte; la artista May Borovinsky al lado de un grupo conformado por docentes y estudiantes de la Cátedra Proyectual del Instituto Universitario Nacional de Arte, inicia un trabajo de gestión para desarrollar una intervención artística en el pueblo rural de La Niña, muy cercano a la ciudad 9 de Julio, en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Los habitantes del pequeño poblado, dedicados principalmente a actividades agropecuarias como el cultivo de cereales y al cuidado de animales, se vincularon al pro-

⁷Más adelante se profundizará en ello (ver apartado 2,3).

⁸ Sitio Web oficial del colectivo: <http://finzонаurbana.blogspot.com/>. Debe aclararse que parte de lo descrito a continuación se extrae de algunas conversaciones establecidas vía mail con la artista May Borovinsky, gestora del proyecto.

yecto que se desarrolló en la estancia la Catica y que el Instituto Cultural de esa provincia financió.

De este modo, este grupo de artistas decide trasladar la experiencia artística a este contexto rural para hacer reflexiones y acciones desde la intervención del paisaje por medio del dibujo. Tomando en cuenta que dichos ejercicios debían contar no sólo con conocimientos de orden artístico, los proyectos que surgen de allí, involucran una forma de trabajo transdisciplinario y colectivo, en la que los saberes de campesinos y de artistas confluyen para generar encuentros entre culturas, la campo y el ciudad.



Imagen 4 y 5: Campo del Arte (2005-2006), sobre vuelo sobre los cultivos. Tomado de <http://finzonaurbana.blogspot.com/>



Imagen 6: Proyecto Rebaño (2006-2007), intervención sobre ovejas. Tomado de <http://finzonaurbana.blogspot.com/>

Un primer trabajo del grupo, conocido como **Campo del Arte** hecho entre 2005 y 2006, consistió en realizar diez diseños diferentes a través de diversos cultivos (maíz, soya y girasol). Fue por esto y a través de las variaciones de color, textura, etc. que los dibujos iban sufriendo transformaciones en el transcurso del tiempo, pues cada día se veían diferentes desde su siembra hasta su cosecha. Dichos dibujos se podían observar claramente a través de

sobrevuelos en globo que se organizaban. Es de este modo como esta experiencia, por medio de

la reflexión ante la intervención del paisaje, se convierte en un buen ejemplo para ampliar las nociones del arte y la agricultura desde la interdisciplinariedad, pensado desde la acción artística.

Otra de las creaciones de este colectivo es **Proyecto Rebaño**. Entre 2006 y 2007, pensado como un “proceso de intervención rural”, la acción consistía en que artistas, esquiladores, hiladoras, pastores, propietarios, pobladores rurales y espectadores, esquilaban parcialmente veinticinco ovejas para plasmar sobre ellas una serie de dibujos. Todos estos actores, mediante la apropiación de la obra, abrían otras miradas hacia lo rural en diálogo con lo urbano. Este proceso partió de la tradición de la esquila de ovejas que tenía la comunidad, conocimiento que se retoma para evidenciar y re-significar esta práctica artesanal y ancestral desde una perspectiva estética. Entendiendo a las ovejas como un soporte, la decisión de los dibujos permitía que la creatividad de los mismos habitantes de la región emergiera y se convirtiera en encuentro para las personas que participaban en el evento.



Imagen 7: Proyecto Rebaño (2006-2007), intervención sobre ovejas. Tomado de <http://finzonaurbana.blogspot.com/>

En definitiva, las experiencias de este colectivo argentino se enlazan con los intereses de la obra de arte comunitaria que se desarrolló desde este estudio en la medida en que, por un lado, reivindicaban las prácticas comunitarias y rurales, tradiciones y conocimientos populares; segundo, trae a colación la memoria y el sentido que la comunidad posee con relación a su quehacer cotidiano; tercero, por medio de la acción se construyen espacios para vivir y experimentar en el acontecimiento; cuarto, la integración de actores como hacedores y espectadores se combina para hablar de una relación paralela entre artista, espectador y obra; quinto, los lugares de “exhibición” para estos trabajos artísticos reevalúan la función del museo, ya que las “exposiciones al aire libre” o en otros lugares se colocan como eje central; y por último, genera miradas alternativas que nacen de los diálogos y encuentros entre el campo y la ciudad, interpelándose el rol social del artista y del campesino.

En un tercer momento de esta aproximación a experiencias comunitarias y participativas desde el arte que se toman como antecedente, se pretende hacer mención de trabajos abordados tanto desde la creación como desde la investigación, que a nivel nacional se han desarrollado. Así, por ejemplo, se revisan las experiencias “Piel de la Memoria”, “Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad” y “Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad”. Finalmente se examinan parte de los estudios de David Gutiérrez, que dan cuenta de la reflexión de prácticas artísticas de este tipo desde una perspectiva sociológica.

Por su parte, **Piel de la Memoria**, (Hoyos Agudelo, 2001) proyecto hecho a finales de los 90 con la intención de lograr una elaboración del duelo individual y colectivo por parte de los habitantes del barrio Antioquia de Medellín, muestra cómo una comunidad puede llegar a repensar su futuro desde la reconstrucción de su memoria. Estructurando la experiencia como un “proyecto de arte público comunitario” (Riaño Alcalá, 2005), los conflictos locales y la violencia que azotaban el lugar, fueron tomados para ser reflexionados desde la recolección de objetos de los habitantes que daban cuenta de sus recuerdos y vivencias. Es aquí donde la memoria, el ritual y el arte



Imagen 8: Piel de la Memoria (1998), Bus-Museo. Tomado de “Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias” (Riaño Alcalá, 2005).

se mezclaban para elaborar un duelo en el que cada miembro de la comunidad, en diálogo con la historia del otro, asumía su pasado para reconciliarse con él.

Un bus-museo en el que se hallaban los objetos recolectados por un grupo de jóvenes del barrio, presentaba ante el espectador el valor simbólico de cada pieza, colocada cuidadosamente dentro de vitrinas al interior de este bus. El recorrido del vehículo por distintos lugares del barrio y de la ciudad, permitió una “construcción de significados comunes” que hacían que la relación íntimo-colectivo se produjera. Una segunda parte del proceso, consistía en pensar sobre el futuro para el barrio: a dueños de objetos y visitantes se les pidió que escribieran una carta para un ve-

cino con un deseo, la cual se entregaría a los habitantes del sector durante un carnaval que, a manera de performance, se hizo dentro del barrio.

Se debe entender la clara relación que Piel de la Memoria tiene con la presente propuesta: la profunda comprensión de las particularidades del contexto, el interés por evidenciar el valor simbólico de los objetos y el papel otorgado a la memoria para referirse a lo individual dentro de lo colectivo y viceversa.

Cabe señalar también que este proyecto fue estudiado con detalle y desde una visión etnográfica por Pilar Riaño (2005), quien también hizo parte del equipo de personas que formuló la experiencia, al lado de artistas como Suzanne Lacy. A partir de un ejercicio de investigación desde la antropología, se describe con claridad la manera como el recuerdo y el olvido se asumen en comunidades afectadas por la violencia, a través del proyecto “Piel de la Memoria”. La trascendencia de este estudio radica en que hace notar la relevancia y la pertinencia del valor social implícito en esta práctica artística, partiendo de una óptica antropológica. También revela con claridad las ventajas de sistematizar, problematizar y contrastar este tipo de experiencias.

Por otro lado, el trabajo realizado en Bogotá, **Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, Proyecto Colectivo de Creación Plástica** (Cristancho, 2002) entre 2001 y 2002, se refiere a cómo un “mito fundacional” (la llegada del presidente J.F. Kennedy en el 61) construyó un imaginario que permanece latente en la memoria de la comunidad, hecho que se vivencia en la realidad de este barrio del sur de la ciudad. El proyecto quería activar y replantear una memoria colectiva en el presente, donde una serie de artistas vinculados al proceso iniciaban con la recolección de información en el barrio a partir de sus habitantes, transformándola en obra y finalmente devolviéndola a la comunidad. Fue así como la participación de los habitantes se produjo en varios niveles: como fuente principal de información; como hacedores, en algunos casos; y como espectadores activos que tienen una interacción particular con la obra, esta última, haciendo las veces de espejo para la comunidad.

La familia, la casa, la vida del barrio y la cotidianidad, fueron emergiendo como “material artístico” desde los testimonios, el encuentro generacional y la documentación general hecha por

los artistas. Desde allí fue donde surgieron las obras, tanto individuales como colectivas, que el grupo de creadores propuso. Los trabajos finales se hicieron desde la fotografía (como documento o como intervención), la instalación, una exposición en una casa del barrio y algunas intervenciones en el espacio público (afiches, ensamblajes, proyecciones, etc.) Todo el trabajo en sí y las actividades que se realizaron durante la muestra de las obras, ayudó a situar el proyecto en el contexto del barrio, donde las reflexiones que la comunidad hizo sobre su propia realidad, fueron espacios para la discusión en torno a la memoria como hecho histórico y cultural.

Imagen 9: Ciudad Kennedy (2002), intervención de Jaime Barragán. Tomado de "Ciudad Kennedy: memoria y realidad: proyecto colectivo de creación plástica" (Cristancho, 2002).



Imagen 10: Ciudad Kennedy (2002), socialización del proyecto a la comunidad. Tomado de "Ciudad Kennedy: memoria y realidad: proyecto colectivo de creación plástica" (Cristancho, 2002).

Así, este trabajo se convierte en un gran antecedente, pues intenta instalar la práctica artística en espacios cotidianos para tratar de romper con la idea de encontrar siempre al arte en espacios tradicionales, ajenos y distantes (galerías o museos). Por esto, entender que los objetos y los espacios cotidianos, en tanto poseen un valor simbólico particular, pueden llegar a ser concebidos como elemento de lo artístico. Los diálogos entre lo individual y lo colectivo, es otro elemento que se puede asociar con Ciudad Kennedy, así como el interés por ver en lo popular posibilidades de creación y el claro propósito de evidenciar la memoria como parte de una serie de imaginarios sociales que pertenecen a la construcción de realidad. Cabe decir que aunque Ciudad Kennedy trata de mantener la imagen del artista que produce "obras individuales, únicas e irrepetibles" -

muestra de ello es la autoría como evidencia de una “manifestación subjetiva”-, logra pensar en el contexto y en acercar de otra manera a la comunidad a reflexiones sobre su entorno.

La siguiente experiencia que es necesario precisar aquí es **Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad**. El trabajo fue llevado a cabo en tres fases: 2008, 2009 y 2010; y logró reunir una serie de 18 ejercicios de creación, aproximadamente, efectuadas por varios artistas en distintos sectores de Moravia en Medellín y con la intención de abordar temas como la identidad, la representación, la memoria, la transformación de los espacios urbanos, la construcción de sentidos desde el arte, el intercambio de saberes y los encuentros sociales, entre otros aspectos (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).

Todo lo anterior para tratar de establecer comunicación entre las comunidades y su contexto, pensando en la reconstrucción del tejido social y reflexionando sobre la manera como se imponen los intereses del discurso moderno (el desarrollo, el progreso, etc.) sobre las dinámicas particulares y cotidianas de la comunidad, poniendo en evidencia reflexiones generadas en la comunidad vinculadas con el territorio, la memoria, la socialización, el espacio público, etc. Se ha hecho una selección de éstos trabajos que de alguna manera se ajustan con los objetivos del presente estudio

y que vale la pena destacar.



Imagen 11: *Extendidas*, proyecto de la artista Elizabeth Mejía con mujeres de Moravia. Tomado de “Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad” (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).

El primero de ellos es **Extendidas, Trayecto conjunto de memoria / mujeres de Moravia**, de la artista Elizabeth Mejía. A través de conversaciones entre la artista y algunas mujeres del barrio, la intimidad, la memoria y la cotidianidad fueron transformadas en “ropa extendida”: una metáfora donde la interioridad se convertía en exterioridad, y donde los espacios cotidianos como la casa, el cuarto, la sala

o la cocina, se volvían escenarios propicios para el encuentro. En palabras de la artista: “Juntas resaltamos las poéticas de lo doméstico y las memorias del habitar”, “La obra es la vida de ellas”, “Conversando con vos, converso conmigo. Conociéndote, me conozco más. Conversando juntos hacemos la memoria” (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010, págs. 85-86).

El segundo trabajo de esta selección es **Echando Lápiz** de Manuel Santana y Graciela Duarte. El trabajo cuenta con una gran trayectoria desde el 2000, pues se ha sido realizado en otros lugares de Colombia. En Moravia se propuso reuniendo a un grupo de mujeres para que por medio del dibujo de plantas del entorno, construyeran otra perspectiva sobre su cotidianidad. Estructurado desde la Expedición Botánica hecha por Mutis, el trabajo busca, a través de la forma particular que cada persona tiene para dibujar, generar encuentros de participación y a su vez, representar la vida urbana desde la experiencia sensible y la poesía.



Imagen 12: Echando Lápiz, proyecto de Manuel Santana con mujeres de Moravia. Tomado de “Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad” (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).

Presencia Negra y Quieto Pelo de Liliana Angulo es otra propuesta que se quiere revisar. Intentaba dar cuenta de la presencia y la ausencia de personas negras en Moravia mediante la recopilación de relatos e imágenes que permitieran la recuperación de la memoria de esta comunidad. Intervenciones realizadas en el espacio público fue la manera como se abrieron lugares para alterar la cotidianidad y generar reflexiones en torno a los imaginarios sobre la gente negra.



Imagen 13: Presencia Negra y Quieto Pelo, intervención en el espacio público. Tomado de "Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad" (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).



Imagen 14: Zonas Comunes, elaboración de mosaicos. Tomado de "Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad" (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).

El siguiente ejemplo es **Zonas comunes: Tu espacio es mi espacio** de Libia Posada, en el que los cambios sufridos por la reubicación de la comunidad con relación a los espacios públicos, fue tomado como punto de partida. Las nuevas "Zonas Comunes" (corredores y pasillos al interior de los apartamentos en bloques) que ocasionaron el desencuentro de las familias, fue lo que motivó a la creación de una "red de vecinos" para apropiar y transformar el entorno. Fue así como se construyeron una serie de mosaicos con material reciclado que fueron puestos en algunos lugares de las casas; el trabajo finalizó cuando se pintaron y modificaron algunas de estas zonas comunes.

La última experiencia de esta selección es **Castillo Soñado** de la artista Catalina Rojas. Desde la recolección de algunos objetos de mujeres de la comunidad, que daban cuenta de su historia de vida, se buscaba reunirlos en una colección museográfica que extendía la reflexión hacia la tradición, la construcción social de comunidad y el valor íntimo y simbólico de estos objetos. La determinación de algunos imaginarios sociales, fue evidenciado en el acontecer femenino y la memoria del espacio habitado que se re-significaba en el presente.



Imagen 15: Castillo Soñado, proyecto de Catalina Rojas con mujeres de la comunidad. Tomado de “Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad” (Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia, 2010).

Es así como las anteriores cinco experiencias en torno a Ex Situ / In Situ, permiten hacer algunas precisiones que son pertinentes para el presente trabajo: la forma como se busca enfatizar en involucrar la cotidianidad de la comunidad en los procesos artísticos; la creación de espacios para el encuentro de las personas; la memoria entendida como un diálogo entre lo colectivo y lo individual; el adecuado acercamiento por parte de los artistas a la comunidad y al contexto; y la problematización en torno al territorio y las maneras de habitar el espacio, producidas por la reubicación de la comunidad.

Para concluir, cabe destacar las discusiones que David Gutiérrez propone con relación al análisis de experiencias artísticas y sus implicaciones sociales. En varios de sus artículos⁹, aborda la relación entre prácticas artísticas versus procesos sociales, centrando su estudio en experiencias de esta clase realizadas en Colombia. Desde la sociología del arte, Gutiérrez toma una gran serie de prácticas a nivel nacional en los últimos diez años¹⁰, para hacer una comprensión de la manera como se realizan, sus características propias y sus implicaciones políticas en contexto.

De esta manera, estos estudios permiten establecer comprensiones en torno a las nociones y sentidos de la práctica artística, el papel del artista y el de la comunidad en la experiencia; los

⁹ Aquí se hace referencia concretamente a dos: “Arte e Intereses Sociales: Aproximaciones a una Sociología Política del Arte” (Gutiérrez Castañeda, 2007) y “Lo Épico y los Intereses Sociales en Colombia” (Gutiérrez Castañeda, 2008).

¹⁰ Algunas de ellas mencionadas aquí: Piel de la Memoria, Echando Lápiz, Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, entre otras tantas.

aspectos sociales, políticos y educativos inmersos allí; la obra de arte y su “inserción” social; la acción y lo público; las prácticas procesuales; los procesos de re-significación de la cotidianidad; los niveles de participación, los desarrollos colaborativos y el reconocimiento colectivo; el empoderamiento y la reivindicación de derechos; entre otros aspectos. Todo lo anterior apuntando a las reflexiones que aparecen en la relación entre las prácticas artísticas y su relevancia en la sociedad actual.

Al inicio de esta sección se habló de la necesidad de situar y contrastar el presente proyecto, en consecuencia se hizo un recorrido por una serie de trabajos, tanto de creación como de investigación, que abordan temas relacionados con los intereses propios de este proyecto. De este modo y a manera de síntesis, se puede decir que el auge de las prácticas artísticas desde lo colectivo y lo participativo es evidente, pues desde la década de los noventa, tomando mucha más fuerza en lo que va del siglo XXI, ratifica su relevancia para las comunidades y para la sociedad.

En este mismo orden, también cabe señalar que en todas las experiencias la ruptura de la figura del artista que produce obras únicas e irrepetibles, es indudable; en la medida en que prima lo colectivo sobre lo individual, claro está que sin negar esto último, se está hablando de un replanteamiento sobre la noción del artista, de la obra de arte y del espectador.

Así mismo, es indispensable aclarar que en este tipo de ejercicios con comunidades, la finalidad de la experiencia artística es vista en sí misma como educativa y que es un error concebirla como “una herramienta para”: el arte y la educación son ya una convergencia que dan sentido a prácticas en contexto y por consiguiente a la realidad misma.

1.4. Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Comprender los imaginarios presentes en algunos hitos de la memoria colectiva de la comunidad de Guatavita a partir del proceso de participación en una práctica artística comunitaria desarrollada con diez mujeres mayores de cincuenta años.

1.4.2. Objetivos Específicos

- ✓ Evidenciar las prácticas y los discursos que circulan en la memoria colectiva de un grupo de mujeres de la comunidad de Guatavita.
- ✓ Caracterizar la memoria colectiva de la comunidad de Guatavita desde las historia de vida de diez mujeres del pueblo a partir de los diálogos con la memoria individual, los marcos temporales y los marcos espaciales.
- ✓ Identificar algunos hitos en la memoria colectiva de un grupo de diez mujeres de Guatavita desde los vínculos halladas entre sus historias de vida.
- ✓ Establecer la pertinencia contextual y comunitaria del desarrollo de una práctica artística comunitaria en torno a la memoria colectiva de los guatavas, reconociendo el lugar del artista-educador dentro de este proceso.

2. Referentes Teóricos

Este apartado pretende dar cuenta de la perspectiva teórica del presente estudio; para ello se formula una estructura en cuatro momentos. El primero hace referencia a los *Imaginario Sociales*, entendidos como el *Trasfondo* de cualquier práctica y discurso social (de la memoria, en este caso). En segunda instancia, se aludirá a la *Memoria Colectiva* vista como una *Re-construcción* del pasado en el presente que se expande hacia el futuro. En tercer lugar se espera dar un acercamiento a la noción de *Práctica Artística Comunitaria* pensada como *Construcción* y abordada desde algunos postulados del arte contextual, el arte público y el arte comunitario. Finalmente, en la última parte se espera hacer una reflexión que propone una confluencia de éstos tres grandes aspectos, todo para hablar de una *Acción* que se “re-construye (desde la memoria) y construye (desde la práctica artística)” en la realidad, proceso mediado por un “trasfondo”, es decir, los imaginarios que conciben esta acción y que se esperan identificar.

2.1. Los Imaginarios Sociales como Trasfondo: el Representar y el Hacer Social

2.1.1. Del concepto de Imaginario como Trasfondo. En esta primera sección, se quiere tratar el concepto de *Imaginario Social*: sobre su construcción colectiva, sobre sus implicaciones en los grupos sociales y sobre la forma como amarra y le sirve de “soporte escondido” a la realidad, desde su *representar* y desde su *hacer*. Normalmente, se dan por hecho una serie de elementos, nociones, significados, valores... que estructuran nuestra vida cotidiana: formas de vestir, de especular, de opinar, de relacionarnos, de ver al otro, de hablar, de relatar, de recordar, de habitar los espacios o de medir el tiempo... Todo esto está enmarcado en una serie de elementos implícitos en la sociedad que definen nuestros comportamientos: los Imaginarios Sociales.

Así pues y antes de precisar sobre la idea concreta de imaginario, hay que definir a lo que aquí se denomina como “realidad”. Si bien, se dice que los imaginarios estructuran lo que ocurre en el “mundo real”, es conveniente asegurar que “la realidad no es otra cosa que una realidad socialmente construida” (Berger y Luckmann citados por Baeza, 2011, pág. 32). Esta primera afirmación conduce a una segunda: “la sociedad *real* (e histórica) no es sino un amplio conjunto de formas sociales instituidas o por instituir (que comprende un cierto tipo de relaciones sociales, de

formas y estilos particulares de pensar, de actuar, de juzgar)” (Castoriadis citado por Baeza, 2011, pág. 33). Por su parte, Beriain (2003) se pregunta “¿por qué es en lo imaginario en lo que una sociedad debe buscar el complemento necesario de su orden y de su autorepresentación, en definitiva de su ser?” (pág. 55); esto lleva a pensar en que existe una estructura que soporta el ser de la sociedad, tanto de lo individual como de lo colectivo y que articula lo que debe interesar o no a cada grupo social. De este modo, lo que se muestra como realidad aparece como un entramado de relaciones que conduce al surgimiento de una serie de acuerdos colectivos que no tienen otra función que la de constituir una sociedad específica, representada en sus instituciones (la familia, la religión, el estado, etc.). Estas primeras conclusiones muestran el camino hacia lo que se entenderá por imaginario.

En este orden de ideas, algunos autores se han referido al concepto concreto de Imaginario Social en distintos términos. Baeza (2011) por ejemplo, dice que “los imaginarios sociales son precisamente (...) formas de significación institucionalizadas que adopta la sociedad en el pensar, en el decir, en el hacer, en el juzgar” (pág. 33); y por otro lado, Taylor (2006) asegura que un imaginario no es otra cosa que la manera en que las personas “imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas” (pág. 37).

Se puede decir que los imaginarios sociales son significaciones comunes, modelos presentes en las acciones habituales de los seres humanos, que surgen de las relaciones y los encuentros sociales, los cuales se dan por hecho y son de algún modo incuestionables para el grupo que los construye y acoge. Por ello, definen lo cotidiano y el sentido común, relacionando además lo colectivo y su versión en lo individual. En definitiva, los imaginarios serían algo así como una serie de *Trasfondos* que construyen realidades.

Es con este supuesto que se intenta seguir el postulado que Taylor (2006) propone con relación a la existencia de una concepción de fondo que permanece implícita y hace posible los actos y las prácticas sociales de las personas. Este *Trasfondo* lleva consigo un *Orden Moral*, es decir, una serie de normas cargadas de sentido que indican la manera correcta de vivir en sociedad, en

otras palabras, “la idea de un orden moral no se limita al conocimiento y aceptación de una serie de normas, sino que añade el reconocimiento de una serie de rasgos del mundo, en (...) la acción humana que hace que ciertas normas sean a un tiempo buenas y (en la medida que se indique) realizables” (Taylor, 2006, pág. 21).

Es importante hacer aquí mención de algunos elementos básicos que Baeza (2011) distingue en su *teoría fenomenológica de los imaginarios sociales*, pues se muestran como relevantes para hacer una caracterización sobre el tema. Para el autor, existen ocho argumentos claves en torno a la teoría de los imaginarios sociales.

El primero de estos argumentos tiene que ver con la *practicidad de los significados sociales* y en tanto todo imaginario es una construcción social, es compartido, definiendo los significados prácticos del mundo. El segundo se basa en la *posibilidad fáctica de las relaciones sociales*, es decir, que los imaginarios unifican maneras de pensar, actuar y relacionar a las personas.

El siguiente argumento se puede entender como la *asimetría social de las significaciones*, o lo que es lo mismo, el triunfo o el predominio de un imaginario sobre otro. El cuarto se refiere al *potencial transformador de los imaginarios* y su relación con las ideologías, pues un imaginario puede llegar a sustentar un pensamiento determinado o viceversa.

Por otra parte, el quinto aspecto al que se refiere Baeza, habla sobre la *apropiación construida del tiempo*: la manera en que los imaginarios logran conectar el pasado, el presente y el futuro, cosa que, como más adelante se entenderá, se asocia directamente con el tema de la memoria colectiva.

El otro argumento que expone este autor, trata sobre la *contextualidad de las significaciones sociales*, es decir, la estrecha relación entre un imaginario y su contexto o lugar de producción. El séptimo aspecto tiene lugar en la *relación arquetípica con el inconsciente colectivo*, que justificada desde las teorías de Jung, lo que se intenta argumentar es que los imaginarios son productos de la experiencia, alojados y transformados en la memoria social.

El último argumento, sumado a los ya referidos desde la perspectiva de Baeza, se fundamenta en la *eufemización de ciertos efectos perturbadores de la vida social*, pues se cree que los imaginarios logran de algún modo, atenuar algunas “intranquilidades” de la vida social (la muerte, por ejemplo), que conllevan a la creación de unos mecanismos cargados de nostalgia o de esperanza.

A grandes rasgos, estos serían los ocho argumentos que caracterizan a los imaginarios con relación a los estudios de los fenómenos sociales y que ayudan a definir con claridad el concepto de imaginario como trasfondo. Así mismo, esta caracterización sirve como elemento articulador para el presente estudio, en tanto cada una de las prácticas como de los discursos que circulan con relación a los imaginarios, están impregnados de estos aspectos.

2.1.2. Castoriadis y la Institución de la Sociedad. Hasta ahora se ha formulado algunas precisiones generales sobre lo que se entiende aquí por imaginario social; además de ello, se hace necesario enfatizar sobre la perspectiva que servirá como estructura para este estudio. Particularmente, se está hablando de la teoría propuesta por Cornelius Castoriadis que, aparte de ser una de las primeras en referirse detalladamente al tema y a su relación con la institución social, ofrece los “cimientos” básicos y precisos para hacer una comprensión de los imaginarios presentes en la memoria colectiva de los guatavas.

Castoriadis ha marcado radicalmente el pensamiento del siglo XX: su importancia radica en que ha conseguido instaurar el concepto de la imaginación y lo imaginario y sus implicaciones en la concepción de cada sociedad en su momento histórico correspondiente, con lo que ha logrado influenciar cada uno de los estudios de las ciencias sociales que abordan este tema. Como filósofo, ha incorporado el psicoanálisis y la economía en sus postulados; el desarrollo de sus estudios logra consolidarse cuando intenta cuestionar gran parte del pensamiento marxista, haciendo una profunda relectura de éstos postulados.

Castoriadis también hace una relación directa entre la construcción de los imaginarios y su papel a la hora de comprender el funcionamiento de la sociedad, en tanto ella misma es automatizada en lo colectivo y en lo individual, necesitando de una representación externa para poder defi-

nirse, es decir, de lo imaginario (Castoriadis, 2005; 2007). De este modo, se debe hablar de las discusiones que el autor presenta en torno a los conceptos de sociedad instituyente, sociedad instituida, lo imaginario social y la institución misma.

El *imaginario social instituyente* se podría definir entonces como aquello que no se puede explicar en los factores naturales ni en lo dado, pero tampoco en lo racional que proviene del hombre, lo *social instituyente* sería la “emergencia de lo nuevo radical”, es decir, “un poder de creación, una *vis formandi*” (Castoriadis, 2005, págs. 94-95), es decir, una facultad constitutiva de las colectividades para crear nuevas formas del ser de la sociedad; en otras palabras: “lo imaginario social o la sociedad instituyente es en y por la posición-creación de significaciones imaginarias sociales y de la institución” (Castoriadis, 2007, pág. 570). Lo instituyente es aquello que atraviesa los discursos y las prácticas de la sociedad y que todo el tiempo circula y se transforma en y por las instituciones. Así, lo *imaginario social instituido* es esto instituyente consolidado y condensado en las instituciones, es aquello que representa la fijeza y la estabilidad de lo imaginario como histórico y social (Castoriadis, 2005; 2007).

En este orden de ideas, vale la pena hacer una caracterización de lo que representa las instituciones en este proceso. En primer lugar, hay que decir que toda institución está cargada y fundamentada en una serie de *significaciones imaginarias sociales*, que no se refieren ni a la realidad ni a la lógica (Castoriadis, 2005) y que son las encargadas de cumplir determinadas funciones, aunque no estén relegadas completamente a esto, pues las instituciones “no pueden ser ni descritas, ni comprendidas *en su funcionalidad* misma sino en relación a puntos de vista, orientaciones, cadenas de significaciones que no solamente escapan de la funcionalidad, sino a las que la funcionalidad se encuentra en buena parte sometida. Tampoco pueden comprenderse (...) simplemente como una red simbólica” (Castoriadis, 2007, pág. 219); lo funcional y lo simbólico se muestran aquí como elementos complementarios. Cabe decir también que es la existencia de una *institución primera*, la que crea una determinada sociedad desde sus instituciones; y que son las *instituciones segundas* las que articulan y organizan a la primera: las instituciones *transhistóricas* (el lenguaje o la familia, por ejemplo) y las *específicas* (las que sostienen lo que es importante para una sociedad dada en sus significaciones, la polis griega o la empresa capitalista son ejemplos de ello) hacen parte de este grupo (Castoriadis, 2005).

Indiscutiblemente, es la institución la que contiene a la sociedad, la soporta, le da su estabilidad, sin ella la sociedad sería un caos, no se podría definir y su existencia se derrumbaría sin la construcción de una “visión de mundo” dada por las instituciones, que se transforman con relación a cada momento histórico.

Con lo que respecta a la definición precisa de “lo imaginario social” y que interesa considerablemente aquí, Castoriadis (2007) asegura que:

este elemento, que da a la funcionalidad de cada sistema institucional su orientación específica, que sobre determina la elección y las conexiones de las redes simbólicas, creación de cada época histórica, su manera singular de vivir, de ver y hacer su propia existencia, su mundo y sus propias relaciones; este estructurante originario, este significado-significante central, fuente de lo que se da cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones y de las distinciones de lo que importa y de lo que no importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, individuales y colectivos -este elemento no es otra cosa que lo imaginario de la sociedad o de la época considerada. (pág. 234)

Cabe puntualizar, entonces, que la institución en tanto es social y correspondiente a un momento histórico en particular, posee unas características específicas que la diferencian con respecto a otras épocas. Esto es lo que define la “creación de una visión de mundo” que garantiza no sólo la unidad y estabilidad de una sociedad, sino también un orden concreto que define toda una serie de prácticas, comportamientos, formas de juzgar... al lado de unas maneras distintivas de referirse a ese hacer social concreto. Los imaginarios pues, “normatizan” la sociedad, delimitando las relaciones entre lo que es correcto-incorrecto, lo válido-inválido, lo verdadero-falso. Así lo manifiesta Castoriadis (2007):

(...) la sociedad instituye en cada momento un mundo como su mundo o su mundo (...) ¿qué es la unidad y la identidad, es decir, la ecceidad de una sociedad? Lo que mantiene unida a una sociedad es el mantenimiento conjunto de su mundo de significaciones. Lo que permite pensarla en su ecceidad, como esta sociedad y no otra, es la particularidad o la especificidad de su mundo de significaciones en tanto institución de este magma de significaciones imaginarias sociales, organizado precisamente así y no de otra manera. (págs. 556-557)

Esta organización a la que se refiere el autor, se puede asociar claramente con el papel central de los imaginarios: *definir la “identidad” de la sociedad* (relaciones con el mundo, objetos, necesidades, deseos...) que no es posible pensar simplemente desde lo “real” o desde lo “racional” (Castoriadis, 2007). Con lo que respecta a esto último, es indispensable aclarar que “lo imaginario” por definición, se impone sobre “lo real-percibido” y sobre “lo racional-pensado”, Castoriadis lo evidencia durante todo el texto, aquí se muestra como característica esencial.

Ahora bien, hay que hacer mención de dos aspectos claves que también ayudan a justificar el papel de las significaciones sociales imaginarias. El primero de ellos tiene que ver con “el ser del grupo y de la colectividad”, es decir, la definición de un “nosotros” como símbolo, que fija a cada individuo con relación a su grupo; el otro se refiere a que cada sociedad crea una “imagen del mundo natural” en el que se encuentra, donde lo dado toma un valor que se asocia con lo imaginario (Castoriadis, 2007).

Indudablemente, los imaginarios están todo el tiempo presentes dentro de la vida colectiva y en los comportamientos del individuo mismo; en cada práctica o modo de referirse a algo, lo imaginario se convierte en ese eje estructurante de la existencia social. Con relación a esto y a lo largo de su discurso, Castoriadis (2007) pone en evidencia que la automatización de las instituciones ocurre a través de lo imaginario y lo simbólico, construido en lo social y manifestado en las representaciones individuales, esto es lo que podría definirse como alienación. Las relaciones de poder implícitas en este hecho empiezan a emerger cuando se dice que “nadie se escapa de ellas”; pareciera que los imaginarios se “apoderaran” de cada uno de los discursos y prácticas que circulan en toda sociedad. Es aquí donde se hace necesario y urgente develar estas estructuras implícitas, para así lograr la “instauración de una historia en que la sociedad no sólo se sepa, sino que se *haga* explícitamente como autoinstituyente” o lo que es lo mismo, lograr una “autotransformación de la sociedad (...) una sociedad que se haga a sí misma” (Castoriadis, 2007, pág. 576).

2.1.3. Los Imaginarios en su Representar y en su Hacer Social. Siguiendo a Castoriadis (2007), es significativo resaltar dos instituciones básicas que, según él, responden a la existencia de la vida social y que, desde esta óptica, pueden ser usadas aquí como componentes esenciales al ela-

borar una acertada comprensión del concepto de imaginario. Se está hablando de la relación *Representar/Hacer* referida, respectivamente, al lenguaje (discursos) ya la acción (prácticas sociales). La primera de ellas no está tan alejada de la otra o viceversa, por el contrario, ambas se hallan más cercanas de lo que parece, pues todo el tiempo están estableciendo diálogos para complementarse y permanecer latentes en toda significación social. A continuación se espera precisar sobre sus diferencias y puntos de encuentro, y abrir la reflexión sobre estas dos formas de la institución social.

Antes que nada, hay que aclarar lo que se entiende por “dimensión identitaria” y “dimensión imaginaria”. La primera tiene que ver con la forma de designar, distinguir, nombrar, clasificar, ordenar, ubicar... en definitiva, reunir en un sistema de conjuntos una serie de elementos en un todo, estableciendo relaciones entre estas partes desde su representar en el lenguaje -esta manera de concebir la realidad es propia del conocimiento heredado- (Castoriadis, 2007). Paralela a esta, surge la dimensión imaginaria, que toma lo instituido como significación y es más cercana a lo imaginario de la sociedad¹¹. Finalmente, es importante decir que la complementariedad de estas dos “maneras” es evidente: lo identitario está definiendo por lo imaginario y sus significados sociales, y lo imaginario tampoco tiene lugar sin que lo identitario lo determine y lo nombre. Por fuera de estos dos elementos son inconcebibles los discursos y las prácticas sociales.

Con esto claro y retomando la idea del *Representar/Hacer* de la sociedad que interesa sobremanera, en palabras de Castoriadis (2007), esta relación se puede resumir así: “el *legein* es la dimensión identitaria del **representar/decir social**: *legein* significa distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir. En el lenguaje, el *legein* está representado por el componente *código*; el componente significativo del lenguaje se llamará aquí *lengua*. El *teukhein* es la dimensión identitaria (o funcional, o instrumental) del **quehacer social**: *teukhein* (de donde *techne*, técnica), significa reunir-adaptar-fabricar-construir” (pág. 282).

¹¹Más arriba se ha discutido sobre esta implicación, Castoriadis en su texto “La Institución Imaginaria de la Sociedad” insiste constantemente en la imposibilidad de la existencia de una sociedad que esté al margen de la institución y de las significaciones presentes allí.

Como se puede advertir, la sociedad está inserta y enmarcada por un *Representar* asociado a los discursos contruidos colectivamente y que circulan de manera implícita como parte de los imaginarios. Si se dice que el *legein* está compuesto por un *código* (elemento identitario) y una *lengua* (elemento imaginario), entonces es claro que la reciprocidad entre la designación y los significados, están presentes cuando el lenguaje es empleado. Si esto último se contrasta con la forma como aquí se concibe a la memoria colectiva, es posible asegurar que es en la construcción de discursos donde se validan los recuerdos y donde el relato se muestra como eje estructural. Se podría señalar también que, gracias a la configuración de esta validez (de lo que está bien y de lo que está mal para la sociedad), la representación de una(s) realidad(es) emerge con claridad, por esta razón es lenguaje el que se impone y define el hacer social, en particular, el *hacer social de la memoria colectiva*.

En segunda instancia, hay que detenerse en lo que se entiende por *Hacer*. Si es ese elemento instrumental y funcional de la sociedad (*teukhein*), se debe aclarar que toda práctica social encaja en este aspecto. Dicho de otro modo, toda acción o evento que se da por hecho y que en la cotidianidad no se reflexiona ante su por qué o sobre su razón de ser, representaría el *teukhein*. En este *Hacer Social* reside con mayor plenitud “lo imaginario en su materialidad”, no es sólo en el desarrollo de la técnica (manifestada en productos, utensilios, objetos... el *techne* en sí mismo), sino también en las experiencias concretas, los actos, los gestos, los acontecimientos, las actitudes, los comportamientos y el resto de prácticas humanas del *hacer*. Se puede decir que la memoria colectiva está bastante cargada de este aspecto; si se habla de unas “maneras de recordar”, el *teukhein* se manifiesta en unas prácticas cotidianas, casi ritualizadas, en torno a la evocación de los seres queridos que ya no están, o en las celebraciones, o en los eventos, o en las conmemoraciones familiares y sociales, etc.

Por otra parte, Castoriadis (2007) propone una serie de “esquemas operadores” primordiales del *legein*, aplicables también para el *teukhein*, y que es necesario mencionar para poder pensar la articulación discurso-práctica en los imaginarios sociales. Los primeros de estos son los *esquemas de la separación, de la reunión y el “en cuanto a...”* que aluden a la denominación concretamente: “esto se puede separar-reunir porque es designado por *esto*”; el siguiente es el *esquema operador del valor*, que a su vez funciona de dos maneras: el *valer como...* (referido a la equiva-

lencia o a un valer lo mismo que...) y el *valer para...* (referido a la utilidad o la finalidad última del *legein* o del *teukhein*); los últimos y relacionados con los anteriores, son los *esquemas de la iteración y el del orden* (es decir, la repetición y la ubicación dentro de la determinación). En este proceso la “relación signitativa” del *legein* (la representación del mundo desde la institución y la alusión a la designación) versus la “relación de finalidad” del *teukhein* (la existencia de la realidad: lo que es posible y lo es imposible), se muestran como una especie de “esquemas operadores centrales” que se implican mutuamente.

Ahora bien, si las prácticas-discursos que se justifica hasta este punto, funcionan como entes determinantes de la sociedad, entonces vale la pena decir que en ambas siempre hay una parte que se debe determinar y otra que es significada e instituida, representando una complementariedad en lo cotidiano; a su vez, ambas aparecen como indispensables para que la sociedad exista y son el resultado de los imaginarios específicos de una colectividad determinada.

En definitiva y para concluir con este primer apartado, es importante destacar el carácter colectivo que los imaginarios poseen en los discursos y en las acciones. Como ya se ha indicado, son las construcciones sociales de sentido emergentes en los procesos “relacionales” de la sociedad, donde toman forma estos *trasfondos* de las prácticas cotidianas. Así, las ideas entorno a los imaginarios sociales que se han presentado hasta aquí, se articulan claramente con las características de la memoria colectiva: complementariedad con la memoria individual, oposición con la historia y definida por los marcos temporales y espaciales, aspectos que se esperan precisar a continuación y que giran en torno a la relación pasado-presente-futuro.

2.2. La Memoria Colectiva como Re-reconstrucción: el pasado y el futuro contenidos en el presente

¿Qué relación existe entre nuestra memoria personal y lo que nos rodea?, ¿cómo influyen los espacios que habitamos o los objetos que nos hacen recordar?, o mejor, ¿qué relación existe entre nuestros recuerdos individuales y los recuerdos de los “otros”?, ¿cómo es que recordamos desde esos “dispositivos” externos y que compartimos al lado deseos “otros”? En últimas, ¿cómo es posible entender nuestro trascurso en el tiempo y en el espacio, si no es por el encuentro y el diá-

logo que establecemos en y con lo colectivo? Estas preguntas son las que de algún modo dan varias pistas para hablar de *memoria colectiva*.

Así, lo primero que hay que aclarar aquí es el concepto desde el cual se parte para acercarse al tema de la memoria como manifestación colectiva. En este sentido, la memoria se entiende como un proceso de construcción social, cargada de significado y que por tal razón dota de sentido al mundo, en el que se hace una constante e inacabada reinterpretación del pasado, atendiendo a un proceso móvil, cambiante y que parte del encuentro social. Los recuerdos que se suponen son individuales en tanto provienen de lo colectivo, son entonces el resultado de un entramado complejo de evocaciones, acuerdos, alusiones, narraciones... creados en la vida cotidiana de un grupo social específico del cual emergen, y que sólo allí se vuelven relevantes para alguien, pues si se extraen de su contexto originario, carecerían de todo sentido. Muchos autores han discutido sobre esto, particularmente se centrará el interés en dos de ellos: Maurice Halbwachs y Félix Vázquez¹².

Por ejemplo, para Halbwachs (2004, a), uno de los primeros autores en referirse a este concepto, la memoria colectiva es una reconstrucción del pasado en el presente cargada de significado, donde nuestros recuerdos siguen siendo colectivos pues son los demás quienes nos los recuerdan. Así pues, en tanto recordamos con el otro, la memoria es por naturaleza compartida. Para el autor la memoria también está definida por una serie de estructuras o “marcos” (el tiempo y el espacio, por ejemplo) construidos socialmente y que por pertenecer a un grupo social determinado, éstos hacen que los recuerdos emerjan de forma conjunta. Los postulados de Halbwachs se estructuran desde los vínculos y diferencias entre la memoria individual, la historia, el tiempo y el espacio.

Por otro lado, el segundo de los autores que se ha referido profundamente al tema de la memoria como construcción social ha sido Vázquez (2001), quien la define como un “proceso y producto construido a través de las relaciones y prácticas sociales, donde el lenguaje y la comunicación ostentan un papel fundamental (...) definida por su carácter social, es decir, por ser proceso

¹² Párrafos más adelante se hará una breve contextualización de cada uno de estos autores y su importancia en el estudio de la memoria colectiva.

y producto de los significados compartidos engendrados por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (pág. 27).

Es de este modo como Vázquez opta por utilizar el término de “*memoria*” o de “*memoria social*”, quitándole la expresión “*colectiva*”, pues asegura que es una redundancia su uso; sin embargo, aquí se empleará para evitar confusiones de orden conceptual y metodológico, además que cotidianamente la noción de “*memoria colectiva*” resulta más efectiva para comprender su carácter social.

Así mismo, vale la pena destacar otros aspectos importantes en la tesis de Vázquez (2001): al referirse a un “*hacemos memoria*”, se está enfatizando en la naturaleza relacional e intersubjetiva que la memoria posee, ya que resulta del diálogo entre las personas y que por esta misma razón la memoria debe ser comprendida como “*acción social*”, donde entran en juego una serie de prácticas y concepciones móviles de la realidad.

2.2.1. A modo de contextualización. Antes de dar paso a otras consideraciones específicas de la memoria colectiva, se quiere hacer una breve descripción sobre el contexto de los estudios sobre el tema, de sus orígenes, de sus dificultades y de sus expectativas.

En primer lugar, debe señalarse que el término de “*memoria colectiva*” tiene sus antecedentes en la sociología y que quien lo acuñó fue el francés Maurice Halbwachs. En sus textos “*Los Marcos Sociales de la Memoria*” y “*La Memoria Colectiva*” publicados inicialmente en 1925 y en 1950, respectivamente, y a pesar de la difícil época en que se escriben (I y II Guerra Mundial) evidencian el claro interés del autor por hacer una comprensión detallada del tema. Heredero de algunas de las teorías de Durkheim, es evidente que rechaza los postulados de Bergson, quien considera la memoria como una capacidad puramente individual, despojada de su carácter social (Namer, 2004).

Halbwachs como discípulo de Durkheim es sucesor de una línea positivista, característica de los estudios sociológicos de su época. Por ejemplo y con lo que tiene que ver con su teoría sobre “*Los Marcos Sociales de la Memoria*”, se dice que “es necesaria la relectura crítica de sus textos

y un cuidado especial al momento de hacer uso de sus conceptos porque en la base de ellos duerme una fuerte impronta positivista que obtura la posibilidad de pensar la memoria como un proceso de producción de sentido acerca del pasado” (Colacrai, 2010, pág. 72). Sin embargo, se debe decir también que la importancia de Halbwachs reside en que fue uno de los primeros intelectuales en comprenderla memoria como un proceso social, en diferenciarla claramente de la historia, en ver la multiplicidad de reinterpretación del pasado, en hablar de significados, y lo más importante: abrir el camino para los futuros estudios de la memoria. De este modo, Halbwachs se convierte en “clásico” y en un referente clave con lo que se refiere a este tema.

Es así como los estudios en la actualidad sobre la memoria colectiva giran en torno a dos campos fundamentales: la psicología social y el construccionismo social. Retomando postulados de pensadores como Blondel, Bartlett y sobre todo de Halbwachs, estas dos disciplinas se han dedicado a la comprensión de la memoria en relación al contexto social. Uno de los autores más destacados en este sentido es Félix Vázquez, que en su texto “La Memoria como Acción Social: relaciones, significados e imaginario”, logra reunir y justificar el carácter relacional de la memoria como estructura de realidades.

Otro de los aspectos fundamentales que debe mencionarse tiene que ver con la fuerte tensión que ha aparecido entre las posturas de cada uno de los autores. Por un lado están quienes conciben la memoria como una capacidad puramente individual e interna, excluyendo cualquier clase de factor externo (lo social) que intervenga en el proceso de recordar¹³. Contrario a esto se encuentran los que defienden los estudios de la memoria con relación al contexto, a sus implicaciones sociales y al carácter colectivo de esta, llegando así a una comprensión desde una “dimensión ecológica” o “enfoque ecológico” (Garzón, 1993). Desde esta última perspectiva, ha habido una fuerte crítica ante la concepción de la memoria simplemente como “almacén”, en el que el individuo archiva una serie de información para luego recomponerla, quitándole cualquier componente social (Vázquez, 2001). El mismo Vázquez (2001) resume esta tensión señalando esa “oposición entre la consideración de la memoria y el olvido como propiedad individual y mental frente a su consideración como dimensión constitutiva y formativa de las prácticas y discursos sociales o, dicho con otras palabras, la asunción de la memoria y del olvido como actividades inheren-

¹³Ejemplo de ello son algunos de los estudios realizados por la psicología cognitiva, principalmente.

temente sociales” (pág. 41). Es así como este “enfoque ecológico” aquí se toma como base fundamental para lograr un acercamiento de la memoria colectiva de la comunidad de Guatavita, pues además de comenzar por las particulares del contexto, son los significados como parte del imaginario social, los que se tomarán como eje estructural.

Concluyendo con esta contextualización, según Vázquez (2001) existen tres dificultades en el estudio de la memoria colectiva que vale la pena mencionar, las cuales nombra como “Historización”, “Espectacularización” y “Telepresencia”. La primera de ellas se refiere a la forma como la conmemoración de hechos se “ritualiza” para convertirse en historia, quietándole todo valor y significado. El segundo puede resumirse diciendo que muchas veces la memoria se descontextualiza cuando pasa a ser un producto más de consumo, banalizándose y transformándose en espectáculo. La última de ellas tiene que ver con las tecnologías de la imagen y la información y la manera como estas han reformado las relaciones espaciales y temporales entre las personas y la realidad, gracias a esto “el *antiguo* sistema lineal del tiempo, del antes, durante y después (o pasado, presente y futuro), afirma Paul Virilio, debe ser contemplado por la *dromología* o *cromoscopia*: subexposición, exposición, sobreexposición” (Virilio citado por Vázquez, 2001, pág. 63); esto significa que la memoria pasa a ser una “memoria inmediata”: sensación que produce la televisión o el Internet, es algo así como un “presente eterno” en el que lo pasado se desvanece.

Este cambio de la noción de la memoria y del tiempo, que si bien puede resultar problemático para algunos, puede entenderse como una posibilidad para nuevos estudios relacionados con el tema, donde expandir estas concepciones puede verse como una necesidad de reconocer una sociedad que se halla en constante cambio y que necesita de otras miradas para su comprensión.

2.2.2. La Memoria Colectiva: de sus relaciones, oposiciones y “marcos”. Ya se dijo que *al recordar reinterpretemos algo que ya ha sucedido* y que cada vez que se realiza esto, siempre emergerán *significados diferentes*, pero sobre todo: también se ha aclarado que *no recordamos solos*, que es un *proceso conjunto*. Pero ¿qué es lo que caracteriza a la memoria colectiva en realidad?, ¿cuáles son sus “componentes”, finalmente? A continuación se presentan cuatro aspectos que se proponen a partir de los postulados de Halbwachs y que desde las configuraciones, los

contrastes, los vínculos... implícitos y explícitos en la memoria colectiva, se busca una caracterización que sirva como soporte para la manera como aquí se está entendiendo este concepto.

La Memoria Colectiva en relación a la Memoria Individual, es el primer aspecto que aparece como una de estas características. Ahora bien:

si la memoria colectiva obtiene su fuerza y su duración al tener por soporte a un conjunto de hombres, son, sin embargo, los individuos en tanto que miembros de un grupo los que recuerdan. De este conglomerado de recuerdos comunes que se apoyan unos sobre otros, no son los mismos los que aparecerán con igual intensidad para cada uno de los miembros de un grupo. Diremos, de buen grado, que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, este punto de vista se transforma de acuerdo con el lugar que ocupo, y que este mismo lugar cambia de acuerdo con las relaciones que establezco con otros medios sociales. (Halbwachs, 2002, págs. 5-6)

Entendido esto, la memoria individual se muestra entonces, como una versión de lo colectivo, donde el otro y el grupo social aparecen como detonantes para que los recuerdos “internos” aparezcan. Todo esto además está mediado por el lenguaje que define la construcción social de significados, manifestado en lo individual (Vázquez, 2001). Si la memoria colectiva es un “contenedor” de lo individual, se aludirá a la complementariedad social de los recuerdos y al diálogo individual-colectivo.

En segunda instancia, ***la Memoria Colectiva como oposición a la Historia***, es otro elemento clave para pensar la memoria en su condición social. Para Halbwachs (2004, a) “la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente” (pág. 80). Así, la principal diferencia entre memoria e historia, radica en que la primera, es múltiple, irregular, cambiante, vivida, es subjetiva y particular a cada grupo humano, continua y sin límites de separación; por el contrario, la historia generaliza, totaliza, muestra una versión única, crea líneas divisorias entre cada época, es objetiva y carente de sentido, por esta razón es externa a todo grupo humano.

De este modo, la historia como versión única y total del pasado, la hace “fría” y “carente de lo humano”, además es completamente opuesta y contradictoria a la memoria, pues cuando se le compara con ella, esta última se presenta como un movimiento continuo y orgánico, que se mue-

ve en sus propias lógicas con relación a cada grupo: sus características, sus modos de entender la realidad y sobre todo de darle un significado específico. Sumado a esto, cuando la memoria pasa a ser historia -destino de todo pasado vivido-se “objetiva” y el discurso que aparece allí resulta ser una cuestión de legitimidad, de veracidad y por consiguiente, evidencia unas relaciones de poder institucionales que se imponen sobre la cotidianidad misma, quitándole validez y credibilidad a la memoria (Vázquez, 2001).

Antes de definir las siguientes dos características en torno a la memoria colectiva, debe profundizarse en el concepto de *Marco Social*, pues ayudará a precisar sobre las concepciones sociales en torno al tiempo y al espacio.

Para Halbwachs, cada vez que se recuerda se está haciendo una reconstrucción desde una serie de estructuras implícitas y construidas socialmente respecto a la sociedad del momento, así “los marcos sociales son sistemas lógicos, de sentido, cronológicos, topográficos que anticipan el recuerdo, ponen a su disposición un sistema general del pasado designando el papel y el lugar del recuerdo particular” (Halbwachs citado por Namer, 2004, pág. 378). De este modo se distinguen dos marcos sociales determinantes: **el tiempo y el espacio**, seguido de un marco “secundario”: **el lenguaje**¹⁴.

De lo anterior se desprende un tercer elemento clave: *la Memoria Colectiva definida por el Tiempo*, es decir que la existencia de unos *Marcos Temporales* logra situar los recuerdos. Esta clase de marcos están definidos no sólo por las divisiones temporales construidas socialmente (segundos, días, meses... con relación al día o la noche), sino también por las diferencias entre la concepción del tiempo que haga cada sociedad (Halbwachs, 2004, a). Esto significa que cada grupo establece sus propios marcos con relación a sus particulares y al contexto en el que se inscribe. De esta manera, un marco temporal está dado por una serie de significados sociales con respecto a unos puntos de referencia en el transcurrir del grupo que se toman como “guías” para

¹⁴Se cataloga como un marco “secundario” desde la perspectiva de Halbwachs, pero más adelante al lenguaje se le otorgará su verdadera relevancia como constructor de discursos dentro de la memoria colectiva y la realidad social, perspectiva a seguir dentro de este estudio.

recordar, estos hitos corresponden a una serie de fechas y acontecimientos que definen a cada memoria colectiva (Halbwachs, 2002).

Con lo que respecta a la última característica que se toma como primordial, se hace referencia a *la Memoria Colectiva definida por el Espacio*. Es en los *Marcos Espaciales* de la memoria donde los recuerdos parten de lo tangible para poder “existir”. Al igual que el tiempo, los espacios permiten que el recuerdo emerja, dándole estabilidad, pues es en los objetos y lugares que se vuelven relevantes para cada grupo social, donde se alojan los significados de la memoria. Además de esto, todo lugar que posee un sentido, generalmente ha servido como escenario para un acontecimiento, cosa que refuerza a los marcos temporales. En definitiva, el espacio da cuenta del grupo, pues “el lugar ha recibido la huella del grupo y viceversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que sólo pueden comprender los miembros del grupo” (Halbwachs, 2004, a, pág. 133).

Esta vinculación directa con el espacio cargado de significado, algunos autores lo han denominado como *Topofilia*. Para Bachelard (1957) por ejemplo, este concepto tiene que ver con “el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (pág. 22), y que por ser vividos, se le otorgan un “sentido de protección” para quien los habita; así mismo, este autor menciona espacios como la casa, los cajones, los cofres, los armarios, los rincones...que se asocian a la intimidad, y en tanto se ocupan y posibilitan el significado de los objetos, es factible reencontrarse con los recuerdos.

En este mismo orden, habitar un lugar es entablar una relación que no sólo es física, también es emotiva; para Tuan (2007) “*topofilia* es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en cuanto experiencia personal” (pág. 13). Este autor hace una clara reflexión sobre los lugares y las maneras como se habitan, donde los significados construidos en esta relación son los que evidencian esos “lazos intangibles” que cargan de humanidad los espacios.

El significado individual y colectivo tanto de los lugares como de los objetos, es en donde radica la importancia de los marcos espaciales que ayudan a recordar: las particularidades de cada grupo social refuerzan esta idea, pues las maneras como se ocupan, se ordenan, se conservan o se olvidan, dan cuenta de estas especificidades. Ayudados por los marcos temporales, los espacios y los acontecimientos confluyen para dar sentido a cada recuerdo, o lo que es lo mismo: dar sentido a cada grupo humano. La memoria no existiría sin el tiempo y sin el espacio: “el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (Bachelard, 1957, pág. 31); esta afirmación demuestra el diálogo y la confluencia de estos dos elementos constitutivos de la memoria colectiva.

Finalmente, la memoria colectiva en tanto complementariedad con la memoria individual, en tanto oposición con la historia y en tanto definida por los marcos temporales y espaciales, configura el camino que se espera seguir para lograr la comprensión de los imaginarios que se hallan en la memoria de la comunidad de Guatavita.

2.2.3. El Lenguaje como hilo conductor. Al tiempo y al espacio se une un tercer elemento: el lenguaje. Más allá de verlo como uno de los marcos sociales (desde la óptica de Halbwachs), aquí se concibe como ese eje estructural que atraviesa todo el proceso de la memoria colectiva. El lenguaje visto como ese vehículo que articula todo el proceso para recordar, será la manera como se espera abordarlo.

Se debe hacer énfasis en que al lenguaje hay que otorgarle su verdadera función: más allá de emplearse para nombrar o reproducir lo que nos rodea, la importancia y su uso en la sociedad radica en que es constructor de discursos, contribuye a la configuración de realidades y sirve para validar toda práctica social. Así lo afirma Vázquez (2001): “nuestras palabras y discursos no [sólo] tienen como finalidad representar los *objetos* o representar el mundo, sino la de construir y coordinar las diversas acciones humanas” (pág. 90).

Este proceso de construcción de discursos, es distinto para cada grupo social y atendiendo a sus significados, valida la memoria colectiva. Es desde la comunicación entre los individuos donde aparecen toda una serie de “acuerdos relacionales” y procesos de legitimación que ayudan

a la “demostración argumental”, como también lo demuestra Vázquez (2001). Esto es: los recuerdos y las maneras de recordar se aceptan, es decir, la existencia de toda una serie de construcciones sociales armadas en y con el discurso, son las que dan verosimilitud y significado a la memoria.

En últimas, la memoria es narrativa por naturaleza, puesto que es en las narraciones donde se ordenan los acontecimientos en el tiempo y donde se le otorgan una trama (con actores, escenarios y acciones) que le dan credibilidad, aceptación y sobre todo un sentido para quien cuenta y escucha éstos relatos (Mendoza, 2005). Aquí el relato y la oralidad toman tal fuerza que cobran un carácter indispensable e incuestionable como ese “medio articulador” para los recuerdos colectivos. El carácter narrativo de la memoria colectiva es indudable y pese a que el tiempo y el espacio se muestran como aspectos centrales, son el lenguaje, el discurso y los relatos los que aparecen como vía para que los significados tomen su forma.

2.2.4. *Re-construcciones y Continuidades.*

*“No sólo creamos y dotamos de sentido a la realidad sino que,
del mismo modo creamos y dotamos de sentido a la posibilidad”.*

*“No debemos olvidar el carácter efímero, fugaz, perturbable y alterable del tiempo: todo ha de pasar pasando.
O lo que es lo mismo, todo ha de pasar a través de nuestras acciones, en el hacer haciéndose”.*

Félix Vázquez

Como se ha visto, tanto para Halbwachs como para Vázquez, la importancia del transcurrir del tiempo para la memoria es fundamental. Sin embargo, hay que mencionar aquí la interesante articulación pasado-presente-futuro que Vázquez (2001) propone; para él el presente, además de aparecer como un “contenedor” del pasado y del futuro, define lo que se recuerda respecto a las necesidades en el ahora; asegura también que el pasado se reinterpreta desde la creación de significados móviles, es decir, cada vez que un recuerdo se “extrae”, adquiere un sentido diferente, donde esto reconstruido se expande y se proyecta hacia el futuro, garantizando la existencia de la sociedad. Esto es lo que nombra como *Continuidad Social*.

Es en esta continuidad social donde la idea de *Re-construcción* que estructura este apartado, cobra su doble significado: primero porque un “ayer” se reinterpreta en el “hoy” para luego abrir las posibilidades a nuevas construcciones en el “mañana”: *re-construcción de la re-construcción*. Esta movilidad de la memoria colectiva no se queda simplemente en trasladar lo pasado en lo presente, va más allá: es una prolongación de aquello que se está “reviviendo” y que trasciende del “recordar por recordar”. Son los sentidos cambiantes y modificables de la memoria los que permanecen latentes en todo el proceso.

Es aquí donde puede radicar la relevancia de la re-construcción de la memoria colectiva para una determinada comunidad: garantizar su “continuidad social”.

2. 3. Las Prácticas Artísticas Comunitarias como Construcción: entre lo contextual y lo comunitario

Desde algunas perspectivas, se dice que el arte en la actualidad posee ciertas características que lo hacen pertinente para la sociedad. La existencia de unas claras y evidentes relaciones entre *el arte y el contexto*, por una parte, y entre *el arte y lo comunitario*, por otro lado, se presentan como alternativas que intentan ver en la experiencia artística la posibilidad de involucrar al espectador de otra manera, entender la labor social del artista y armonizar perfectamente la obra y la realidad en al que se inscribe. Es desde estos dos “lugares” (*lo contextual y lo comunitario*) que a continuación se espera puntualizar, con la intención de situar el concepto de *Práctica Artística Comunitaria* y de establecer un soporte teórico que sirva para proponer una experiencia de este tipo con la comunidad de Guatavita, en torno a la óptica que se especificó anteriormente sobre memoria colectiva e imaginarios sociales.

Por ejemplo, hay quienes hablan de un *Arte Contextual* (Ardenne, 2006) y desde esta óptica, un *Arte participativo* que “evoluciona” a un *Arte relacional* en los 90 (Bourriaud, 2006); también se refieren a la existencia de un *Arte Público* (Lippard, 2001) que, como se verá más adelante, se enlaza directamente con algunas características de las prácticas del *Arte Comunitario* (Palacios, 2009); otros hablan de las denominadas *Gestiones Artísticas* (Romero & Giménez, 2005); y finalmente, se distingue una *Estética de la Emergencia* (Laddaga, 2006). Dejando esto claro, a

continuación se hará una breve mención de algunas de estas perspectivas, presentándose algunos aspectos que de ellas interesa.

Hay que referirse a Ladagga (2006) quien reconoce una serie de prácticas emergentes que denomina como “ecologías culturales”: una reorientación de las artes que evidencia un agotamiento del paradigma moderno, pues ya no responde a las necesidades de la sociedad actual; se basan en experiencias colaborativas entre grandes grupos de individuos que buscan “la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de las cosas locales y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes de manera que ambos aspectos se refuercen mutuamente” (Laddaga, 2006, pág. 8). Esta *Estética de la Emergencia* abarca prácticas de carácter solidario realizadas por alianzas entre personas que intentan generar cambios en el presente de una realidad concreta; este aspecto es fundamental a la hora de hablar de prácticas artísticas comunitarias, pues se estructuran desde este supuesto.

Por otro lado, se hizo alusión a las *Gestiones Artísticas*, las cuales “surgen cuando los miembros de una colectividad estética detectan algún *malestar* del medio social y proponen su saber como solidario y transformador. Se ponen a disposición del ‘deseo del Otro’ reconociéndolo constitutivo del propio. Este ‘nosotros’ que valora la capacidad creadora de las comunidades y sus criterios de eficacia y equidad (...) cuestiona concepciones tradicionales del arte” (Romero & Giménez, 2005, pág. 1). El reconocimiento del otro, la creación colectiva y la denuncia social, se hallan en la base constitutiva de las prácticas artísticas comunitarias y que aquí también es retomado como eje articulador.

Al principio de este apartado se habló de dos lugares que interesan enormemente: **lo contextual y lo comunitario**, lo cual fundamenta y soporta el concepto de práctica artística comunitaria que se espera seguir en este estudio. De este modo, a continuación se quiere profundizar en aspectos del arte contextual, del arte público y del arte comunitario, que ayudan a establecer esta relación entre contexto-comunidad.

La primera de estas perspectivas, *lo contextual*, se puede entender como esa preocupación por establecer estrechos lazos entre la obra de arte y el “contexto” específico en que esta emerge,

preocupándose por quién o quiénes la producen (actores), en dónde circula (escenarios), qué y cómo se hace (contenidos y medios). A esto es lo que se conoce como *Arte Contextual*. Ardenne (2006) uno de los autores más importantes en tratar de definirlo y clasificarlo, asegura que “un arte llamado *contextual* opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad” o que “un arte llamado *contextual* agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de *tejer con*¹⁵ la realidad” (págs. 11-15). Por lo demás, se puede decir que dentro de este “tipo de arte” se hallan prácticas como el arte de intervención, el arte conjugado con el activismo, el espacio urbano o el paisaje, como también las creaciones colectivas y participativas.

La otra perspectiva se refiere a *lo comunitario*. Varios autores han definido este aspecto como una de las principales características del *Arte Público* y del *Arte Comunitario*. Precisamente, Lucy Lippard (2001) define “el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (pág. 61). Por otro lado Nina Felshin citada por Paloma Blanco (2001) asegura que “las discontinuidades sobre lo que se ha venido a llamar el *nuevo género de arte público* han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades o intereses comunitarios” (pág. 29). De este modo, la participación activa del público y las particulares del lugar, no sólo referidas al espacio físico sino también a “lo humano”, apuntan a que el arte se piense en su función social: como constructor de mejoras sociales.

Por su parte y con relación al arte comunitario, Palacios¹⁶ (2009) asegura también que:

gran parte de las prácticas actuales en relación con el arte público, se asocian al término *arte comunitario* o *arte de la comunidad*, traducido del término inglés: *community art*. En una genealogía del arte público, el arte comunitario sería el origen del ‘arte público de nuevo

¹⁵ Aquí el autor hace referencia a la etimología del término “contexto” que quiere decir “la fusión”, del latín *contextus*, de *contextere*, que significa “tejer con”.

¹⁶ Alfredo Palacios es uno de los autores españoles que en la actualidad se ha dedicado a profundizar en el concepto de arte comunitario desde la relación arte y educación, intentando contextualizar históricamente este tipo de prácticas y evidenciando su pertinencia en la sociedad.

género' (...). En relación con el arte público, el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra (págs. 198-199).

En esta medida, arte público y arte comunitario, por sus características, evolución, intencionalidades, etc. aquí se toman como elemento constitutivo para aclarar y definir “lo comunitario” que interesa de un tipo de prácticas artísticas que tienen como finalidad involucrar a un grupo humano en particular.

En definitiva, la relación entre arte contextual, arte público y arte comunitario, es clara: buscan crear otros vínculos entre el espectador, la obra y el artista, pensando siempre en la realidad en que se encuentran. Así, la concepción de práctica artística comunitaria que se va a adoptar aquí, se entenderá como *Construcción* en tanto se desarrolla en *el aquí y el ahora* y se “construye” con el otro, desde sus intereses, particularidades y diferencias. Las prácticas artísticas comunitarias serían aquellas que se preocupan por generar, en contextos específicos, experiencias colaborativas y democráticas alrededor del arte, integrando el medio local y a los actores que se encuentran allí; además, apuntan a una reflexión ante lo social y la realidad que da cuenta de la participación directa y activa del espectador, de su capacidad creadora y colectiva, preocupándose por el otro, lo intersubjetivo y su realidad inmediata.

La oscilación entre lo contextual y lo comunitario, también da cuenta de este “construir colectivo”. A continuación se problematiza un poco más sobre estos aspectos.

2.3.1. De lo Contextual: entre lo Participativo y lo Relacional. Ya se ha dado una definición general de arte contextual, sin embargo, se quiere hacer algunas presiones y caracterizaciones al respecto, para luego señalar sobre los “enfoques” que se tomarán como pertinentes para este estudio.

Uno de los aspectos claves que distingue al arte contextual, según Ardenne (2006) radica en que el artista entiende la realidad más allá de la simple representación; lo artístico aquí se basa en

“conectar” la obra con las características “reales” del “mundo real”, es decir, a un espacio-tiempo concreto, por esto la catalogación de “contextual”: porque existe un afán por integrar al contexto, es decir, a la “realidad vivida como una oferta de acontecimientos, como el referente que va a utilizar el artista a su antojo. De ahí esta última cualidad del arte contextual: un arte del mundo encontrado” (Ardenne, 2006, pág. 14).

De lo anterior, se desprende otro rasgo clave para lo contextual: el rechazo al museo y a la institucionalización de la obra. Gracias a la creación de estos vínculos con la realidad, el arte cobra otras formas de concebirse, de diversificarse y de alguna manera, garantizar una reconciliación con el mundo y el espectador, olvidados a través del triunfo del museo en el trascurso de la historia: el arte había dejado de lado lo que ocurría a su alrededor. Ardenne (2006) en este sentido enfatiza en esto diciendo que “saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original” (pág. 22).

Por esto es la importancia que se le otorga a la experiencia como aspecto fundamental para poder concebir el arte contextual en su contacto con lo real. El artista aquí intenta adentrarse e implicarse para lograr vivenciar completamente el contexto y poder actuar en él. Esta profunda comprensión de lo concreto, de lo específico y de lo local, también conlleva a pensar en la significación del acontecimiento como eje estructural, pues esta “naturaleza procesual” (Ardenne, 2006) contribuye a que el arte contextual permee con mucha más contundencia sobre la realidad.

Aquí es donde el papel del espectador ocupa un nivel tan importante como el del artista, pues lo colaborativo en este tipo de prácticas es claro. La preocupación por el *otro* como hacedor o como espectador activo, en definitiva como constitutivo indispensable de lo artístico, o lo que es lo mismo: un “arte otrista” donde “el que mira es actor” (Ardenne, 2006). El artista en tanto se preocupa por lo que lo rodea, también se preocupa por su público, pero no de una forma superficial: lo que hace es involucrarlo de manera dinámica, permitiendo que también decida qué ocurre en y con la obra.

Todo lo anterior se evidencia en manifestaciones artísticas que tienen sus origen en las décadas de los 60 y 70 y que han evolucionado en los 80, 90 y lo que va de este siglo. Lo que podría clasificarse como arte contextual sería entonces obras que corresponden al land art, arte de intervención, arte activista, performances, happenings, economics arts, el arte in situ, arte procesual, arte móvil o net art, arte participativo, arte relacional, entre otras tantas. Todas toman diferentes perspectivas, multiplicidades y complejidades dependiendo de los medios empleados, del grado de participación del público o su cercanía con los lugares en el que se hacen, pero apuntan siempre a la relación obra-realidad.

Con lo que respecta al presente estudio, se pretende tomar dos de estas perspectivas que, por sus características, pueden dar indicios para saber cuál es el lugar en el que se encuentra la práctica artística que se propone. Estas son el *Arte Participativo* y el *Arte Relacional*.

En primer lugar, el *Arte Participativo*, con sus pioneros en lo 60 y 70, se podría entender, entonces, como aquel que tiene su razón de ser en el espectador y su hacer activo como creador en la obra de arte. La construcción colectiva encaminada a una acción común es pues, la posibilidad para generar obras de carácter inacabado, procesual y democrático que exige la colaboración, implicación e intervención del “otro”. Pues bien, es el “otrismo”¹⁷ el alma de la experiencia en este tipo de obras de arte, que desde la participación del espectador y la intersubjetividad se extiende a la construcción de un “estar juntos” (Ardenne, 2006).

Desde esto es que Ardenne (2006) defiende claramente los postulados del arte participativo en sus inicios, asegurando que el *Arte Relacional*, en tanto evolución de lo “participativo” en los 90, resulta un tanto problemático. Además de olvidarse de su compromiso político original y de banalizar los encuentros y la obra de arte al servicio del museo y la institucionalización, lo relacional se cataloga como algo completamente “novedoso”, negando sus antecedentes históricos y su origen en los 60 y 70.

Independientemente de su vinculación con la institución, hay que resaltar algunos de sus postulados que se muestran como relevantes. Por su parte Nicolás Bourriaud (2006) lo define como

¹⁷ Hace un momento se habló de “arte otrista”.

“un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (pág. 142). Ahora, si esta definición se asocia con lo cotidiano y la condición intersubjetiva que posee el arte relacional, se puede decir también que el intercambio humano, el diálogo y el encuentro dado en la participación del espectador, conllevan a hablar de la “elaboración colectiva del sentido” que la obra garantiza. La tipología de obras que propone Bourriaud (2006) desde esta óptica, oscilan entre las *citas*, los *contratos*, las *colaboraciones*, las *relaciones profesionales con clientes*, los *intercambios entre las personas en las galerías o museos*, y un sin número de acontecimientos con el otro que posibilitan el encuentro.

Así pues, lo Participativo y lo Relacional serán las posturas que se toman de lo Contextual, esto como una de las dos grandes perspectivas que se están abordando.

2.3.2. *De lo Comunitario y lo Público.* Una segunda óptica que quiere ayudar a definirla manera como se quiere enfocar la idea de práctica artística comunitaria, tiene que ver con el *Arte Público* y el *Arte Comunitario*, pues por preocuparse por lo específico de un lugar, tienen mucho que decir con lo relacionado a una posición política y crítica ante la realidad.

Conviene hacer una breve descripción de su origen. Para algunos el *arte público de nuevo género*, término acuñado por Suzanne Lacy, tiene sus antecedentes en el *arte comunitario* surgido en los 70 en Estados Unidos y Gran Bretaña, principalmente, en el que la preocupación por el contexto físico y social y el claro interés por implicar al espectador, son sus postulados principales (Palacios, 2009). Por su parte, Paloma Blanco (2001) propone dos genealogías que definen el desarrollo del arte público, del arte crítico, de las prácticas asociadas al activismo y la acción directa en Estados Unidos. La primera de ellas tiene que ver con su evolución con respecto a la relación entre el arte y los espacios públicos, donde la concepción de lugar se expande a las características del contexto; la otra tiene que ver con la trayectoria del arte crítico y su carácter político y activista, iniciado en los 60 y 70, tomando mucha más fuerza en los 80 y 90.

De todo esto, se puede decir que tanto arte público como el comunitario, tienen su origen en una serie de prácticas sociales y políticas conformadas desde el arte conceptual, el arte mínimal, el

feminismo, el activismo... y toda una serie de cambios emergentes empezados en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la sociedad como en el campo del arte (movimientos sociales para reivindicar los derechos, el lugar de la mujer en la sociedad, el medio ambiente, etc., el fin de las vanguardias artísticas, el cuestionamiento a la institución “arte”, entre otros), que poco a poco fueron configurándose hasta lograr su actual denominación y características.

De todos modos, lo que aquí interesa es resaltar la manera como “este arte” quiere redefinir la noción de lugar, poniendo en tensión la especialidad versus la contextualidad. Más allá de refriere a los espacios físicos, lo que importa son los valores y significados humanos de esos espacios, así el lugar se muestra en su contextualidad para la creación artística. En consecuencia, “el lugar entendido como emplazamiento social con un contenido humano, [postula] la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, ecológicas, políticas...” (Lippard citada por Blanco, 2001, pág. 31).

En tanto que el arte público y comunitario se insertan profundamente en el lugar, intentan ocuparse de aspectos sociales pertenecientes a quienes lo ocupan. Gracias a su carácter participativo, por lo general, buscan una transformación social, esto es hacerse cargo de la intencionalidad educativa del arte, de su sentido de “emancipación”, de sus posibilidades para el desarrollo humano y de su capacidad para generar transformaciones políticas y culturales (Palacios, 2009).

Se ha esbozado ya la condición participativa y comunitaria que estas prácticas poseen por excelencia. Con respecto a esto se puede decir que es el espectador el que se sitúa en el centro de todo el proceso: es con él, para él y por él que la obra existe, pues en su concepción, su elaboración y su exhibición, todo el tiempo está inmerso. En palabras de Blanco (2001): “lo que nos interesa ahora no es simplemente la composición o identidad del público sino hasta qué grado su participación forma e informa la obra de arte, cómo funciona como parte integral de la estructura de la obra” (pág. 36).

Con lo que atañe al artista, su labor queda completamente “desmitificada”, para dar lugar a su función social como miembro activo del contexto y como ese actor que trabaja colectivamente,

permitiéndose la posibilidad de construir con el otro: “debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande” (Sowder citado por Lippard, 2001, pág. 68). En definitiva, la reciprocidad entre artista y espectador se torna como elemento fundante de lo comunitario y lo público.

Es claro que la noción de “lo comunitario” dentro de este tipo de prácticas es necesaria; a pesar de lo problemático que resulte definir el concepto de “comunidad”, a continuación se presenta un pequeño acercamiento a esto.

Palacios (2009) desde Kwon y su texto “One Place after another. Site-specific and locational identity” del 2004, describe cuatro posibles tipos de comunidad desde las relaciones establecidas con un proyecto artístico: comunidad como *categoría social*, comunidad como *grupo asentado en un lugar y/o comunidad creada para realizar una obra de arte*, en tanto *desaparece* o *continúa*. Desde aquí, el concepto de comunidad se define desde la negación de una identidad común, para referirse a una “comunidad políticamente coherente” en donde existe una “autodefinición política” con relación a la opresión (raza, sexo, clase...) dentro de una cultura compartida y una tradición discursiva.

En este mismo sentido, Lippard (2001) entiende que “comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender a cómo trabajar dentro de la diferencias mientras estas cambian y se desarrollan” (pág. 69). Por otro lado también se dice que “actualmente la comunidad se ha convertido en el *lugar* en el que se interviene artísticamente (...) entendiendo que un territorio es un espacio físico pero también un conjunto de relaciones humanas y sociales” (Palacios, 2009, pág. 206). Con esto se puede decir que el *lugar* en tanto su *noción contextual*, dialoga con las diferencias que se encuentran en él, se muestra no sólo como ese espacio físico para intervenir, sino para construir, pues son las mismas personas, incluido el propio artista, las que confieren conjuntamente el significado de comunidad, ya sea desde sus discontinuidades o desde sus particularidades como grupo dentro de su espacio y en una práctica artística.

2.3.3. *Panoramas*. Como conclusión a lo que respecta al arte público y al arte comunitario en diálogo con el arte contextual, cabe decir que sus emergencias prácticas y teóricas y sus posibles desarrollos en contextos y con comunidades concretas, abren innumerables caminos a la reflexión y a su cuestionamiento. Las posibilidades de creación que ofrecen este tipo de prácticas artísticas, sumado al carácter cambiante de la realidad social, se muestran como una característica esencial que deben ser tenidas en cuenta a la hora de hablar de situar el porvenir de lo comunitario y lo contextual del arte.

Otro aspecto que aquí hay que resaltar, es lo paradójico que resulta cuando por el afán de acercar el arte a la realidad y al espectador con la clara intención de “sacar” la obra del museo, al final lo que ocurre es un retorno a las instituciones hegemónicas de “lo artístico”. Por ejemplo y con relación al arte público y comunitario, las obras de algunos de éstos artistas se han vendido a altas sumas de dinero o se exponen en museos y galerías, “encapsulándolas” y quitándoles sus finalidades originales. Al respecto Blanco (2001) asegura que

lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y a sus lenguajes, termina por ser recibido en el complejo galería/museo, recuperado como otro ejercicio de vanguardia más, como una mera manipulación en lugar de una transformación activa de signos sociales. Estas prácticas corren el riesgo de ser reducidas en la galería/museo de un acto de subversión a una forma de exposición, convirtiéndose la obra menos en un ataque a la separación de la práctica social y cultural que en otro ejemplo de ella, y el artista menos en un agente deconstructivo de la institución que en un experto sobre la misma (pág. 48).

Sin embargo debe también decirse que el objetivo no es crear un rechazo rotundo hacia la institución, lo que debe hacerse es lograr un equilibrio entre esta institucionalización que valida al arte y su aproximación “real” al contexto, es decir, “mantener un pie en el mundo del arte es un medio de mantener el otro pie más firmemente plantado en el mundo del activismo político”, así lo asegura Felshin (2001, pág. 93).

Como conclusión cabe citar a Gómez (2004) cuando se refiere explícitamente a las posibilidades del arte público, tal vez también aplicable al arte comunitario y al contextual:

Quizá el arte público, que es un arte sin estilo, fuera de paradigma, esté vinculado con contextos públicos físicos y/o socio-culturales concretos a los que aporte significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales y emocionales específicos y en términos de presente. Y quizá deba también poner en relación esos contextos con la vida (deseos, necesidades, problemas...) de las personas de la comunidad en que

se inserta, cuyos ecos propios estará interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana, sin necesidad de ofrecer respuestas que se impongan por su monumentalidad (pág. 46).

2. 4. Re-construcción y Construcción: Articulaciones en la Acción

Es oportuno preguntarse ahora: ¿cuál es lugar del arte en todo el proceso de re-construcción de memoria que aquí se propone? Es precisamente en trasladar la re-construcción a la construcción. Si bien, en la cotidianidad misma la memoria se materializa, toma forma en el tiempo, en el espacio, en los relatos... es en la experiencia del arte donde se puede lograr su re-significación: evidenciar esos significados colectivos otorgados a la memoria en una práctica artística comunitaria.

Lo comunitario aparece entonces como ese eje transversal en la construcción, en tanto se recuerda con el otro, el arte aquí también se construye con el otro, con lo otro y con los otros. Todo logra su complementariedad cuando además de esto, se confronta con la idea de imaginario social, pues son estas construcciones colectivas las que dan sentido al mundo, definen prácticas y una serie de discursos, que nunca exigen a lo artístico.

Es así como se propone una práctica artística con la comunidad de Guatavita donde se espera encontrar alojados éstos sentidos implícitos en la memoria colectiva. Además, el arte también está cargado de significados por quien lo concibe y lo crea, por esta misma razón, logra configurarse como una práctica social, que desde lo comunitario y lo contextual, encuentra estrecha relación con lo colectivo de la memoria.

Lo cierto es que la re-significación de la realidad que las prácticas comunitarias y contextuales que el arte permite, también logra articularse con la continuidad social que la memoria conserva en su re-construcción. La creación de espacios de encuentro, de reflexión, de comunicación... alrededor de la memoria y del arte, hace que las miradas hacia el futuro se “filtren”, se “depuren” y que la comunidad se piense colectivamente.

La articulación de las tres grandes categorías teóricas que definen el presente estudio: imaginarios sociales, memoria colectiva y práctica artística comunitaria, confluyen entonces para dar paso a una *Acción* en la realidad que se “re-construye y construye” en los encuentros sociales, proceso mediado por un “trasfondo” que la concibe y se espera evidenciar, logrando comprenderse en el presente estudio.

3. Diseño Metodológico

3.1. Enfoque Epistemológico

Si se entiende el concepto de paradigma “como un conjunto de creencias y actitudes, una visión del mundo compartida por un grupo de científicos que implica metodologías determinadas (...) o como fuente de métodos, problemas y normas de resolución aceptados por una comunidad de científicos” (Pérez, 1990, pág. 17), entonces cabe decir que esta “visión” se convierte en la manera como dentro de un estudio científico -más exactamente desde las ciencias sociales o humanas-, se busca una aproximación a la realidad para su comprensión. De este modo, a continuación se espera situar la presente investigación dentro de un *paradigma cualitativo* encaminado hacia un *enfoque epistemológico histórico-hermenéutico*.

Esto implica que, primero que todo, aquí se haga una distinción entre dos paradigmas básicos de las ciencias sociales: *el cuantitativo* y *el cualitativo*. El primero de ellos, se caracteriza por buscar el incremento de conocimiento sistemático y medible, además de encontrar una generalización de resultados y de concebir la realidad como algo observable y cuantificable; por el contrario, el paradigma cualitativo defiende la teoría como una reflexión en y desde la práctica y la comprensión de la realidad a partir de los motivos que producen los hechos particulares, donde el individuo es un sujeto interactivo, comunicativo y que comparte significados (Pérez, 1990). Así, el presente estudio se sitúa claramente en el segundo de estos paradigmas, pues intenta comprender parte de las construcciones sociales de la comunidad de Guatavita, sin el ánimo de medir o universalizar los resultados.

Por lo mismo, vale la pena precisar en lo importante que resulta considerar, dentro de lo cualitativo, al “sujeto” como “sujeto” y no como un “objeto”, pues todo ser humano “con el que se investiga”, se halla inmerso en un contexto que hay que comprender dentro de unos significados, así lo asegura Mella (1998):

la característica fundamental de la investigación cualitativa es su expreso planteamiento de ver los acontecimientos, acciones, normas, valores, etc., desde la perspectiva de la gente que está siendo estudiada. La estrategia de tomar la perspectiva del sujeto, se expresa generalmente en términos de "ver a través de los ojos de la gente que uno está es-

tudiando". Tal perspectiva, envuelve claramente una propensión a usar la empatía con quienes están siendo estudiados, pero también implica una capacidad de penetrar los contextos de significado con los cuales ellos operan (pág. 8).

Como ya se dijo, la presente investigación también está orientada por un enfoque epistemológico histórico-hermenéutico, muy cercano a lo cualitativo, por tanto es imprescindible notar que este enfoque, como lo asegura Vasco (1990), siguiendo la perspectiva de Habermas, tiene un “interés que no busca ya la predicción y el control¹⁸, sino que busca ubicar la práctica personal y social dentro del contexto histórico que se vive. Hay pues un interés legítimamente científico, serio y disciplinado, que busca comprender más profundamente las situaciones para orientar la práctica social, la práctica personal, la práctica del grupo o de la clase dentro del proceso histórico”. Este “interés práctico”, como lo define el autor, lo que intenta es *ubicar y orientar la praxis social* dentro de la historia como parte del presente (aspecto histórico), haciendo una interpretación de una situación concreta (aspecto hermenéutico). Precisamente, por esta razón es que esta relación entre historia y práctica se hace inevitable en la comprensión de los imaginarios sociales de la comunidad de Guatavita en torno a su memoria.

3.2. Diseño de investigación

Se considera pertinente para el presente estudio el uso del *enfoque metodológico biográfico-narrativo*, pues además de estar dentro de una perspectiva cualitativa e histórico-hermenéutica, se encuentra al relato de vida como eje articulador para todo el método que se espera desarrollar. De este modo, a continuación se hace una contextualización histórica, una caracterización, además de mencionar algunas perspectivas metodológicas a seguir y una articulación con varios elementos conceptuales de este estudio, a propósito del empleo de este enfoque.

Primeramente, por perspectiva biográfico-narrativa se podría entender

la investigación que se ocupa de todo tipo de fuentes que aportan información de tipo personal y que sirven para documentar una vida, un acontecimiento o una situación social (...) En él tienen cabida todos los enfoques y vías de investigación cuya principal

¹⁸ Interés propio de las ciencias exactas que se hallan dentro de una perspectiva empírico-analítica, más cercana al paradigma cuantitativo.

fuerza de datos se extrae de biografías, material personal o fuentes orales, que dan sentido, explican o contestan preguntas vitales actuales, pasadas o futuras, a partir de las elaboraciones o posibles argumentos con los que se cuentan experiencias de vida o historias de vida desde la perspectiva de quien las narra (Bolívar & Domingo, 2006, párrafo 12).

Todo lo anterior para dar paso a la dimensión social que está alojada en lo personal, lo vivido, lo “experienciado” y lo conocido por un individuo que se narra a sí mismo. Es en la investigación biográfica-narrativa, donde se tiene muy en cuenta el conocimiento adquirido durante toda la vida de un sujeto, para dar respuesta a una serie de inquietudes del investigador que se relaciona directamente, no con un “objeto” de investigación que simplemente es observado, sino con un “sujeto” que participa activamente en el proceso investigativo.

Ahora bien, ¿desde qué momento ha tomado importancia este método en las ciencias sociales? Para esto es necesario hacer una breve contextualización histórica al respecto; su uso se ha fortalecido con la ruptura del paradigma positivista y cuantitativo que caracterizó la ciencia del siglo XIX y principios del XX. Varios autores (Bertaux, 1980; Bolívar & Domingo, 2006; Feixa, 2006; Pineau, 2008) enfatizan en que lo biográfico y lo narrativo nace como una perspectiva con características propias y consistentes dentro de la investigación cualitativa, cuando los métodos de las ciencias exactas no lograron explicar plenamente los fenómenos sociales, pues lo particular y el contexto quedaban por fuera. Dos ejemplos paradigmáticos de este hecho se ven completamente evidenciados en los estudios hechos por la Universidad de Chicago (especialmente el análisis en torno a las vidas de los migrantes campesinos polacos que llegaron a Estados Unidos) y Oscar Lewis en la autobiografía sobre una familia mexicana.

Desde otras ópticas, Pineau (2008) propone una “historia de las historias de vida” desde dos miradas: una “horizontal”, referida a tres periodos históricos, premodernidad (antes del siglo XVI), modernidad (siglo XVI al XX) y postmodernidad (siglo XXI...); y otra “vertical”, que reflexiona sobre el diálogo entre discurso (logos) y trayecto de vida (bios) a lo largo de estos tres periodos, caracterizados respectivamente por las influencias de los discursos mítico-religiosos, la invención de la imprenta y el uso de los nuevos medios de comunicación. Por su parte Bolívar y Domingo (2006) aseguran que la constitución del enfoque biográfico-narrativo en Iberoamérica

se dio en tres momentos claves: en sus “albores”, estudios asilados desde otros campos con un interés inicial desde lo subjetivo de los actores sociales; en el “síntoma biográfico-narrativo”, indagaciones desde los significados personales que poco a poco van encontrando metodologías consistentes; y finalmente, en su “racionalización biográfica”, donde logra consolidarse teórica y metodológicamente.

De este modo, se puede decir que este enfoque tiene un gran auge en la actualidad, no sólo porque se ha solidificado en su teoría y en su práctica, sino también porque es pertinente con la realidad social que caracteriza a la postmodernidad: “en un mundo que ha llegado a ser caótico y desordenado, sólo queda el refugio en el propio yo” (Bolívar & Domingo, 2006, párrafo 5).

Aquí se hace necesario hacer una caracterización del método biográfico. Hay que mencionar cinco elementos básicos propios de este enfoque: es narrativo, constructivista, contextual, interaccionista y dinámico (Bolívar & Domingo, La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual, 2006). En este mismo sentido, debe advertirse que en este carácter contextual es imposible lograr una universalización y que es el conocimiento de los fenómenos locales y de los rasgos particulares de un entorno cultural, lo que estudia la narrativa (Jiménez, 2012).

Otro de los aspectos que vale describir como característica de lo biográfico es el “diálogo horizontal” que existe entre el investigador y el informante; el desplazamiento de los sujetos observados hacia una relación más igualitaria y donde la empatía se hace evidente, es donde estos sujetos deben verse como coautores pues el diálogo es el eje articulador (Feixa, 2006). Así, “el observador está radicalmente implicado en su investigación (...), se trataría de la interacción inextricable y recíproca existente entre observador y observado. Se trataría de un conocimiento mutuamente compartido, basado en la intersubjetividad de la interacción, un conocimiento más profundo y objetivo, cuanto más íntegra e íntimamente subjetivo” (Ferrarotti citado por Jiménez, 2012, pág. 32).

No se debe dejar de lado un gran inconveniente que aparece en esta coyuntura: se dice que si bien los métodos narrativos “permiten dar la voz a los agentes, son también unos dispositivos de

saber y de poder y como tales, a la vez un instrumento de dominio mediante el acceso al conocimiento de vida” (Bolívar & Domingo, 2006, párrafo 8); preguntas como ¿quién o qué da esta “voz”?, ¿quién narra su vida?, ¿quién pregunta?, ¿quién valida esto como conocimiento? refuerzan esta idea. Sin embargo, no por ello debe desecharse las potencialidades del método, al contrario debe reflexionarse sobre estas relaciones de poder implícitas allí para evidenciarlas y “hacerse responsable” de sus consecuencias.

Aunque, las historias de vida son “construcciones dialógicas” entre quien narra y quien escucha estos relatos, son los informantes lo que con “sus voces nos dan claves para comprender los sistemas sociales en lo que sus vidas se insertan” (Feixa, 2006, pág. 40). Esta afirmación abre las puertas hacia lo valioso del método biográfico-narrativo: permite ver la relación entre lo individual y lo social, Jiménez (2012) al respecto insiste en que “las biografías conllevan un doble proceso de construcción: por un lado, de la identidad personal; por otro, de la realidad socio-histórica. Pero no son meros relatos de vida aislados, sino que suponen un enlace de la vida personal con un contexto social determinado” (pág. 36).

Con lo que se refiere concretamente a lo metodológico de este enfoque, cabe decir que no existe ningún tipo de “receta o forma correcta” de recoger los datos, por el contrario, es una metodología abierta, que se convierte en proceso de creación propio del investigador y que no por esto deja de tener validez o estructura. Sin embargo, se debe hacer algunas precisiones sobre el *concepto de saturación*, que se muestra como clave a la hora de obtener los relatos de vida pertinentes para una investigación desde este enfoque. Según Bertaux (1980) los “relatos de vida recogidos en un medio homogéneo” necesitan alcanzar el fenómeno de saturación, es decir, que “superado un cierto número de entrevistas (biográficas o no), el investigador o el equipo tienen la impresión de no aprender ya nada nuevo, al menos por lo que respecta al objeto sociológico de la investigación” (pág. 206), con esto se garantiza una base para lograr una generalización. Por su parte Jiménez (2012), se refiere a este proceso como “saturación de información por representatividad”, es decir, cuando se llega a la inexistencia de nueva información se debe concluir con las entrevistas.

Vale la pena también hacer una distinción entre *relato de vida* e *historia de vida* para lograr comprender mejor el método biográfico. Así Bolívar y Domingo (2006) definen *life story* o *relato de vida* como la narración de una vida tal como la persona la cuenta y *life history* o *historia de vida* como el conjunto de estos relatos junto con las elaboraciones externas como registros, entrevistas, documentos, etc. que validan estas narraciones; el diálogo de estos dos conceptos permite una verdadera comprensión de la información, por eso se toma como primordial para este estudio. Por otro parte, es relevante nombrarlas perspectivas que Feixa (2006) plantea, a propósito del uso que se le ha dado al material autobiográfico desde los inicios de este enfoque; principalmente, distingue la historia de vida como memoria de los vencidos, crónica de éxodos, biograma, relato cruzado, novela, película, intercambio oral ritualizado, hagiografía contracultural, antibiografía, o como dialógica. La que aquí interesa y en la cual se espera enfatizarse es “la historia de vida como intercambio oral ritualizado”; desde “Historia de vida social de Tante Suzanne”, un estudio hecho por Maurizio Catani, Feixa (2006) ilustra este diseño metodológico asegurando que “su originalidad consiste sobre todo en la opción por conservar la integralidad del relato (...) Se trata de una interacción comunicativa en la que lo que se intercambia es oralidad (autorepresentación del Yo). A diferencia de otro tipo de entrevistas, ello se hace de una forma ceremonial, formalizada, que recuerda a la solemnidad del ritual” (pág. 27). De esta forma, el encuentro de quien narra y escucha, se transforma en ritual y los intercambios entre las dos partes y el contexto, pasa a un nivel simbólico cargado de sentido, facilitando que el relato emerja.

De lo anterior y atendiendo a que es cierto que cuando se habla de investigación narrativa se está aludiendo a la comprensión profunda de lo social que yace en la subjetividad de un sujeto, es claro que esto también permite la construcción de significados y de comprensiones de los hechos sociales que se narran, donde el juego de subjetividades (diálogo consigo mismo y con el oyente) busca una verdad y un conocimiento consensuados para hacer emerger un “yo dialógico” al lado de una “naturaleza relacional y comunitaria” (Bolívar & Domingo, La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual, 2006). Es por esta misma razón que en este tipo de investigación el individuo es capaz de construir un sentido particular de su vida y convertir al movimiento autobiográfico en un “arte formador de la existencia” (Pineau, 2008). Aquí se puede encontrar una articulación directa con la intencionalidad de cualquier práctica artística: la re-significación de un yo en diálogo con el otro para poder “vernos fuera de

nosotros mismos”, tomar distancia y dejar de ver “lo cotidiano como cotidiano”, entendiendo la propia existencia desde lo que se narra y desde lo que se crea.

Así mismo, la relación directa con el concepto de memoria colectiva que aquí se toma, es bastante cercano con el método biográfico-narrativo, pues “una historia de vida se construye integrando todos aquellos elementos que el sujeto considera relevantes para describir, entender o representar la situación social y enfrentarse prospectivamente al futuro” (Bolívar & Domingo, 2006, párrafo 22), esto es garantizar la continuidad social, no sólo personal, sino también colectiva: función básica de la memoria. En este mismo sentido, se debe entender el carácter narrativo que la memoria colectiva posee (Mendoza, 2005), la importancia de la construcción de discursos desde lo relatado que valida los recuerdos (Vázquez, 2001) y el valor del lenguaje dentro de lo imaginario social (Castoriadis, 2007).

Para concluir, cabe decir que desde esta metodológica, es preciso lograr una aproximación ética frente a los sujetos que narran, pues es en la creación de unos estrechos vínculos de confianza entre investigador e informante, que lo narrativo cobra su verdadero sentido. Con esta premisa es que la autobiografía y la biografía, serán empleadas para evidenciar los imaginarios en algunos hitos de la memoria colectiva desde las historias de vida de un grupo de diez mujeres de la comunidad de Guatavita, todo enmarcado en un enfoque metodológico *biográfico-narrativo*.

3.3. Actores

Se convocó a un grupo de diez mujeres residentes del casco urbano del municipio de Guatavita para que relataran la historia de su vida y de su familia. Debían estar en un rango de edad de 50 años en adelante, obedeciendo a que en el traslado geográfico del pueblo en 1967 (hecho fundamental en la memoria colectiva de la comunidad), estas mujeres vivenciaron la transición del “Pueblo Viejo” al “Pueblo Nuevo”. También convenía que fueran natales de Guatavita, pues la importancia de compartir una misma ascendencia genealógica que habla de lo tradicional y lo campesino, también se veía como una característica para resaltar.

Una de las hipótesis iniciales era que la religión católica marcaba fuertemente la cotidianidad del pueblo y por consiguiente la memoria colectiva, así, otra característica a tener en cuenta, era que estas mujeres fueran católicas.

Sumado a esto, un principio más a tener en cuenta estuvo asociado con la crianza y “lo maternal” (característica propia de las mujeres de esta generación); en el grupo hubo madres, abuelas, bisabuelas e hijas cuidadoras. Para el caso de estas últimas, la atención de sus padres o sobrinos está a su cargo, pues por ser las mujeres de la comunidad que no tuvieron hijos, su particularidad “maternal” se traslada a esta labor.

Como criterio central de selección y viendo que en la comunidad gran parte de la estructura del hogar está directamente asociado con lo femenino, pues en el contexto del pueblo y para esta generación, el matriarcado se impone como organización social, se pensó en mujeres y no en hombres. Además esta figura de “matrona de casa”: madre y/o mujer sabia que organiza la memoria familiar (desde sus relatos, la constitución de los álbumes familiares, la importancia de las fechas, etc.), es completamente fundamental para el presente estudio.

CARACTERIZACIÓN MUJERES PARTICIPANTES					
	NOMBRE	EDAD	“LO MATERNAL”	CARACTERÍSTICAS PARTICULARES	CARACTERÍSTICAS GENERALES
1	LD	60-65	Hija cuidadora	Fue profesora del área de español del colegio del pueblo por más de 30 años, educó a varias generaciones. Cuidó a sus padres, quienes murieron hace varios años. Actualmente es pensionada y vive sola.	<ul style="list-style-type: none"> • Mujeres • Nacidas en Guatavita • Católicas • De 50 años en adelante • Residentes del casco urbano • Que hallan vivido el traslado del pueblo. • Que estén asociadas con “lo maternal” (madres, abuelas, bisabuelas, tías, hijas cuidadoras) • Organizadoras de la memoria familiar (“lo matriarcal”) • Lugar en la memoria del pueblo
2	FM	55-60	Hija cuidadora	Actualmente vive con su madre, atiende un restaurante que heredó de ella y cuida algunos animales en una finca a las fueras del pueblo.	
3	CG	65-70	Madre – Abuela	Elabora muchos objetos desde los bordados y tejidos que aprendió principalmente de su mamá, quien aún vive. Actualmente reside con su esposo y	

				está muy pendiente del cuidado de su madre. Vivió por varios años en Bogotá, pero regresó hace un tiempo.
4	OD	50-55	Madre	Se dedica a la docencia en un colegio del distrito con niños de preescolar y es madre de un hijo. Reside en Bogotá, sin embargo visita a su mamá -que tiene más de 80 años- cada fin de semana para ayudarle en su negocio de artesanías. Le gusta mucho coleccionar objetos antiguos y de su familia.
5	MG	60-65	Madre – Abuela	Es ama de casa y en ocasiones hace tortas y otros productos de pastelería, oficio que aprendió de su madre. Es bastante religiosa y actualmente guarda el luto por su esposo, que murió hace un par de meses.
6	YS	70-75	Madre – Abuela	Es esposa del ex director de la caja agraria del pueblo antiguo, vive con él y se dedica principalmente a las labores del hogar. Es bastante religiosa y muy entregada a su casa, sus hijos y su esposo.
7	LF	70-75	Madre – Abuela	Es madre de uno de los exalcaldes del pueblo. Es viuda y vive con dos de sus hijos, es muy cercana a su hija mayor, quien también es madre y vive en Guatavita.
8	BP	60-65	Madre – Abuela	Es pensionada como profesora de primaria en la escuela del pueblo. Vive con una de sus hijas, su esposo y con algunas de sus nietas.
9	LM	85-90	Madre – Abuela – Bisabuela	Todo el pueblo la recuerda por ser la madre del primer niño nacido en Guatavita la Nueva. Vive con dos de sus hijos y su esposo; sus de-

				más hijos, sus nietos y bisnietos la visitan constantemente.	
10	LL (qepad)	80-85	Hija cuidadora	Fue una de las modistas más destacadas del pueblo, enseñó a muchas mujeres este oficio. Cuidó a su madre y crió a varias de sus sobrinas, una de ellas se dedicó a cuidarla. Falleció durante en el transcurso del proceso.	

3.4. Etapas

3.4.1. Estrategia de recolección de datos. Tomando en cuenta el tipo de metodología que se buscaba implementar para el presente estudio (enfoque biográfico-narrativo), se quiso crear una estrategia particular de recolección de datos que se articulara con el diseño de una práctica artística comunitaria (“Una Mirada al Ayer”) a desarrollar con algunas mujeres de la comunidad de Guatavita. En el apartado siguiente se describe en detalle cada uno de los aspectos tenidos en cuenta, su proceso de creación y sus logros, donde se evidencia su intencionalidad artística y su relación con la recolección de la información pertinente a los imaginarios que circulan en torno a la memoria colectiva de los guatavas.

Así, se pensó en el desarrollo de una serie de visitas periódicas a la casa de cada mujer para que contaran la historia de su vida. Desde allí, cada encuentro buscaba profundizar en una etapa concreta de la existencia (la infancia, la juventud, la adultez, la vejez, etc.), enfatizando también en algunos de los aspectos que caracterizaban la memoria colectiva del pueblo (concepción particular del tiempo, relación con los espacios, dialogo entre la memoria individual con lo colectivo) y en algunas prácticas y discursos que circulaban en este proceso de re-construcción del pasado.

Junto a ello, se empleó una serie de “dispositivos contenedores de memoria” (escritos, mapeos, etc.) que servían como detonantes para el relato de vida, y que poco a poco iban llenando una maleta con cada uno de los recuerdos emergentes por cada señora. Al finalizar el proceso de recolección de datos, el resultado se materializó en un “contenedor de la memoria” con todos los dis-

positivos elaborados por las mujeres y los audios recolectados; todo para dar cuenta de la obra y del producto artístico como tal.

Estas visitas individuales tuvieron una duración de aproximadamente cuatro meses, divididas en seis encuentros a cada mujer. Esta primera parte de la práctica artística desembocó una segunda etapa, que si bien *no hizo parte de la recolección de datos*, intentaba trasladar lo construido individualmente a un segundo momento, que se fundamentaba en lo colectivo, esto desde el desarrollo de cuatro encuentros grupales en el segundo semestre de 2012. El proceso artístico finalizó con una exposición de la maleta y su contenido, a manera de instalación, y que buscaba socializar el trabajo con la comunidad.

3.4.2. Técnicas de interpretación de datos. Atendiendo a que es el análisis de contenido el recurso que se espera efectuar para hacer la respectiva categorización, análisis e interpretación de los datos (ver Anexos del B al H) suministrados desde el desarrollo de la práctica artística que se mencionó anteriormente, se quiere evidenciar algunos rasgos fundamentales que interesan aquí, a propósito del análisis de contenido de tipo semántico.

Por análisis de contenido se entiende entonces, aquella herramienta que permite al investigador “*comprender* la complejidad de la realidad social que estamos interesados en estudiar, en lugar de simplificarla y reducirla a mínimos esquemas de representación” (Ruiz Silva, 2006, pág. 45). Así mismo, es el uso de una serie de estrategias que permite encontrar los significados de las experiencias y acciones humanas particulares construidas en el lenguaje, donde el diálogo de intersubjetividades todo el tiempo entra en juego, por tanto es el investigador el que interpreta una serie de contenidos brindados por los “informantes”, entretejiendo un sentido para ambas partes y materializado en la producción de un metatexto final (Ruiz Silva, 2006). El análisis de contenido, es pues un análisis del lenguaje.

Siguiendo al mismo Ruiz (2006), cabe señalar los tres niveles básicos del lenguaje vinculados con el análisis de contenido: el *nivel de superficie*, referido a la descripción de la información; el *nivel analítico*, donde se clasifica esta información en categorías a partir de la afinidad y las diferencias; y el *nivel interpretativo*, que hace alusión a la construcción de un sentido nuevo desde la

mirada del investigador. Estos tres aspectos se muestran fundamentales para servir de estructura en el proceso de la interpretación de los datos.

Para llevar a cabo un análisis de contenido, es preciso emplear dos estrategias básicas: la *estrategia de delimitación* y la *estrategia de determinación*. La primera de ellas, la delimitación, emplea una *estrategia extensiva* (reducir el número de elementos analizados) y una *estrategia intensiva* (ampliar esos elementos). La segunda, la determinación, se refiere a la manera como se establece sentido a la información, para esto se usa la *estrategia intertextual* (el sentido desde la relación con otros testimonios alrededor de unas categorías de análisis) y la *estrategia extratextual* (sentido desde otros elementos no presentes en el testimonio, es decir, las particularidades del contexto y del informante) (Ruiz Silva, 2006). El diálogo entre todas estas estrategias, es indispensable para articularlas en el diseño de una interpretación que de cuenta de las necesidades de una investigación particular.

De este modo, se debe crear una serie de *categorías*, construidas desde los referentes teóricos y consolidadas en la etapa de organización y análisis de los datos, donde también aparecen las *categorías emergentes*, que finalmente conducen a la producción de un metatexto que deja ver los significados particulares construidos en la interpretación durante toda la investigación. En el presente estudio el *proceso de triangulación* necesario en todo ejercicio investigativo y de construcción de conocimiento, se realiza desde la construcción de este metatexto, que no sólo da cuenta de los hallazgos y reflexiones del autor, sino también evidencia la correspondiente triangulación entre objetivos, testimonios y referentes teóricos, que conducen a la interpretación y a los resultados encontrados.

Esta fue, entonces, la estructura a seguir para lograr el análisis, la organización y la interpretación de la información en el presente estudio.

4. RESULTADOS Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

“TEJIENDO RELATOS: UNA VERSIÓN DE LA MEMORIA, EL IMAGINARIO Y EL LUGAR DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA”

El presente capítulo aborda dos momentos fundamentales: el primero, refiriéndose al desarrollo de la práctica artística comunitaria “Una Mirada al Ayer”, que permitió no sólo la recolección de la información para este estudio, sino también un producto artístico que da cuenta de la reconstrucción de memoria y de los procesos de re-significación logrados con los actores; por otra parte, en un segundo momento, se alude a cada uno de los resultados, reflexiones e interpretaciones entorno a la memoria colectiva y los imaginarios que circulan allí, para desembocar en la distinción de la relevancia de la práctica artística como tal, enfatizando en algunas precisiones respecto a ella.

Para el caso de la primera parte, 4.1. *“Una Mirada al Ayer”*: *Una Práctica Artística con diez mujeres de la comunidad de Guatavita*, la lectura del texto se piensa de la siguiente manera: una columna inicial (costado izquierdo), que tiene que ver con registros fotográficos y algunos relatos de los actores con relación a sus experiencias que se consideran relevantes durante el desarrollo del proceso; un contenido central, en el que se describe la organización, los dispositivos empleados, los logros y otros aspectos significativos de la obra; y en la parte derecha, un relato en primera persona para dar cuenta de la experiencia del investigador-artista y precisar en algunas y anécdotas que vale la pena mencionar.

El segundo, 4.2. *De la memoria colectiva y sus imaginarios: la práctica artística como detonante*, el relato se estructura en sólo dos momentos: un texto central, en el que se abordan aspectos fundamentales de carácter narrativo e interpretativo y que corresponde al análisis y a los resultados como tal; y una la columna izquierda, que tiene que ver con el acompañamiento de imágenes y de relatos explicativos por parte de los actores y a manera de pie de foto, las cuales intentan ilustrar el contenido de la parte central. Con relación a este carácter narrativo del texto, este nivel descriptivo corresponde a la citación exacta de relatos de los actores; el otro nivel, el interpretativo, está dado por el autor, quien además de estructurar la lógica del texto, explica, enfatiza y reflexiona sobre esto para confluir en la identificación de imaginario.

4.1. “Una Mirada al Ayer”: Una Práctica Artística con diez mujeres de la comunidad de Guatavita

*“Sabe que todo lo que usted me estuvo averiguando mi vida, todo me gustó, porque como que lo hace a uno recordar y como que se siente uno en esa época, bonito, es muy bonito, ¿uno cuándo habla de su familia?, ¡con nadie!”
Doña Lolita.*

• *Qué se hizo?*

La Memoria Familiar, fue el eje transversal de toda la experiencia, desde allí lo que se buscaba era lograr re-construir la Memoria Colectiva de los guatavas desde las historias de vida de un grupo de diez mujeres de la comunidad, las cuales contaron lo que más recordaban de su vida y de su familia, historias que permitieron construir la historia del pueblo. El relato como fuente principal de información, fue ayudado por una serie de dispositivos contenedores de memoria que encaminaban estas narraciones.



Imagen 16: Sala de Fanny

*“Que entren en la vida de uno y le den como importancia y más para hacer un trabajo para una universidad, pues para uno no deja de ser eso como, como sentirse uno orgulloso de que lo hallan escogido”.
Profe Luz Bery.*

Optando la figura del viajero, se hizo una serie de recorridos hasta las casas de algunas habitantes del casco urbano del municipio. Cada uno de estos viajes, rutas, trayectos... tuvo como finalidad realizar una visita a estas personas y crear encuentros para recordar. Cada vez que este visitante llegaba periódicamente a su casa, surgía una serie de espacios para relatar recuerdos familiares alrededor de la narración. La casa y la sala entendidas como esos escenarios donde cotidianamente ocurren los encuentros entre los vecinos, alre-

¿Cómo es que la obra de un artista está directamente vinculada con su vida? Con esto, intento aclarar el interés central de este espacio: enfatizar desde el relato mi experiencia personal con relación al desarrollo de la obra.

La imagen de Viajero que opto para establecer una serie de visitas a varias mujeres de Guatavita, tuvo por objeto evidenciar mi relación directa con el lugar: como miembro de la comunidad y natal de Guatavita, donde los “vínculos de confianza” establecidos con ellas, fueron la columna vertebral del proceso.

Como artista, mi interés se centra en la re-construcción de la memoria. En ejercicios anteriores, mis recorridos cotidianos, mi memoria personal, la de mi familia, la presencia de cajas, armarios, relicarios... para “contener memoria”, han sido los recursos para consolidar esta búsqueda.

La ascendencia campesina representada en mi papá, y el relato femenino reflejado en mi mamá, mi abuela y mi tía bisabuela, también define radicalmente mi obra. Esto último, tiene mucho que ver con el por qué pensar en mujeres para “Una Mirada al Ayer”.

dedor de un café, fue la forma como este visitante “irrumpe” en lo doméstico. Poco a poco, la memoria de cada señora fue “hilándose”, creando una serie de conexiones que desembocaron en la necesidad del encuentro colectivo.

Cada familia representada en su *matrona de casa*, constituyó algo así como un *nodo*, que se articulaba con los otros para formar un sistema más complejo. Cada uno de estos puntos empezó a contener “nodos internos”, pues en cada ejercicio propuesto se involucró directa o indirectamente a toda la familia (más adelante se profundizará en ello). En los



Imagen 17: Sagrado corazón visitando la casa de Fanny y su familia.

díálogos que emergían interna y externamente, fue donde apareció una “nuevo relato” que daba cuenta de la memoria colectiva y sus respectivos imaginarios, en un entramado de relaciones que se fue tejiendo poco a poco.

• **Desde dónde?**

Pensando en un dispositivo para acumular estos “recuerdos encontrados” durante los recorridos, se tomó como referente una tradición religiosa propia del pueblo: una caja con la imagen de la Virgen María o del Sagrado Corazón, viaja “de casa en casa” por todo Guatavita con la intención de recoger el diezmo y destinarlo a un determinado fin cuando

se llene, el cajón-alcancía realiza una serie de recorridos acordados entre las personas.

• **El dispositivo**

De este modo, tomando la figura del viajero y la caja con la imagen del Santo(a), se piensa en un *contenedor de la memoria*. Para este caso, ese objeto-dispositivo se materializó en una maleta para recorrer y para contener la memoria colectiva. Dicha maleta se convirtió en producto del proceso artístico y en testimonio de lo acontecido: los relatos grabados en audio y el desarrollo de algunos ejercicios pensados como dispositivos en los encuentros.

“Pues me enseñó a dibujar (risas), me enseñó a dibujar otra vez y a mirar a ver cómo es y pues a mi si me gustó”. Doña Martha.

En la casa natal de mi papá, hace varios meses encontré una maleta antigua, azul, en madera y algo descuidada. Tiempo después y a través de una tía, supe que era de mi abuelo cuando en su juventud viajaba a Bogotá.

Este hecho fue fundamental para decidir que ese dispositivo que necesitaba para recolectar los recuerdos desde mis recorridos, debía ser esta maleta.

Don Juvenal es un señor que aprendió el oficio de carpintería con su patrón, fue quien arregló cuidadosamente la maleta contenedora.



Imagen 18: Reparación de la maleta.



Imagen 19: Maleta contenedora de la memoria.

• **Los Encuentros**

Con relación al proceso de convocatoria de las mujeres participantes, básicamente se pensó en desplazarse a cada una sus casas y concretarlas “voz a voz” para luego programar las visita.

Durante el desarrollo de seis visitas individuales a cada mujer, la atención se centraba en una de las etapas de la vida (infancia, juventud, adultez, vejez, etc.) para abordarla desde el recuerdo, el relato de vida y un dispositivo detonante de memoria para facilitar las narraciones. A su vez, se quería enfatizar en alguno de los componentes de la categoría “memoria colectiva”, donde la memoria individual, los marcos temporales y los marcos espaciales¹⁹, definían una serie de preguntas articuladoras y de carácter abierto para recolectar la información respectiva. De este modo, los encuentros se llevaron a cabo de la siguiente manera:

“Son como experiencias, como cosas que uno por la mente nunca le pasaron, que alguien viniera a estar con uno, a tener uno charlas”. Doña Yolanda.

Luego de concretar cada uno de los encuentros con las diez mujeres, fue en la cotidianidad de la casa donde cada una me recibía. La “ritualización” de los encuentros poco a poco se iba consolidando en el transcurrir de la obra. Así, llevar una asistencia, sentirse grabadas, ofrecerme de comer, llevar una caja más pequeña que reemplazaba la maleta, etc. es ejemplo de ello.

Por lo anterior, en cada visita los relatos iban siendo cada vez más fluidos y cercanos, esto podría pensarse en que los vínculos de confianza se iban fortaleciendo y mi presencia se hacía más habitual.

Lo cotidiano y lo íntimo, todo el tiempo estuvo en relación. Si bien, el desarrollo del trabajo se daba en la sala o en el comedor, por un momento “lo cotidiano” dejaba de serlo, para ser visto desde otra óptica; y “lo íntimo” se trasladaba a un “testigo” que escuchaba atentamente cada recuerdo.

Al respecto, debo aclarar que la escucha fue otra constante en el proceso, pues además de significar un respeto por quien hablaba, era fundamental para comprender la manera como cada mujer construía su relato.

¹⁹ Ver apartado 2.2.2. *La Memoria Colectiva: de sus relaciones, oposiciones y “marcos”.*

“Para uno como siempre es lo más bonito regresar a la época de la infancia y como la época de la adolescencia, la entrada a la juventud, a mí se me hace que eso siempre para uno es muy bonito recordar y contar lo que uno hacía, cómo era esa época de infancia y de la adolescencia, entrada la juventud”.
 Profe Luz Bery.

• **Vista 1: La infancia (abril 16 al 22)**

El objetivo esta vez, consistía en enfatizar en la subcategoría de “memoria individual”, y por consiguiente, en los primeros años de vida de estas mujeres: la configuración de la familia paterna, la relación con los abuelos, las prácticas religiosas, el Pueblo Antiguo, la escuela, etc. Así, estas fueron las preguntas que sirvieron para hacer emerger el relato: ¿qué es lo que más recuerda de su infancia?; ¿cuáles eran las celebraciones, festividades, eventos... que se hacían en esa época?; ¿qué es lo que más recuerda de sus padres?; ¿cómo era la relación con sus hermanos?; ¿cómo era su casa?; ¿quiénes eran sus vecinos?; ¿quiénes eran sus amigos?; ¿cuál fue su primer juguete?; ¿a qué jugaban?; ¿cómo era la escuela?; entre otras. El desarrollo de “ejercicio de creación” que ayudara al relato, se centró en la escritura de un recuerdo de la infancia que se considerara relevante.

A la edad de cinco años aproximadamente me obsequiaron una paloma, (sura) yo pensaba que tenía frío, tomé periódico lo prendí fuego, tomé la paloma por las alas y empecé a batirlo sobre las llamas, pues esto que por el humo y el calor se ahogo.
 Yolanda, etc.

Imagen 20: Texto de Doña Yolanda

Los dispositivos pensados para cada visita (escribir, dibujar, los mapas, etc.), ellas lo convertían en “hacer la tarea”. Esto se volvió una anécdota, pues pensar en que alguien les deje una tarea a su edad, era todo un acontecimiento. Así, reiteradas veces y en medio de risas, me llamaban “profesor”. Sumado a ello, dentro del grupo hubo dos profesoras pensionadas: la profe Beatriz y la profe Luz Bery, ambas fueron docentes en mi primaria y en mi bachillerato.

• **Vista 2: La Juventud (abril 23 a mayo 06)**

Nuevamente, refiriéndose a la subcategoría de “memoria individual”, este encuentro buscaba hacer una comprensión de los recuerdos entorno a los años de juventud de cada una de las mujeres visitadas. El dispositivo que se empleó como recurso fue la selección de un objeto de la casa que se relacionara directamente con la juventud; así las preguntas que precedían el ejercicio fueron: ¿qué recuerdo le evoca ese elemento?; ¿cómo trascurió su juventud?; ¿cómo fue su educación?; ¿cuál fue su primer trabajo?; ¿qué amigos recuerda?; ¿cómo eran los noviazgos de la época?;

Así, la complejidad entre la relación estudiante-alumno, puso en cuestión elementos asociados con la verticalidad, la autoridad, la diferencia generacional, etc.

Por otro parte, estas “tareas”, funcionaron perfectamente para que sus familias se involucraran en el proceso (sobre todo las hijas) y crear esos “nodos internos” del trabajo.



Imagen 21: Diploma de la Profe Beatriz

¿cuál fue su primer novio? Para el caso de las mujeres casadas se pensó en preguntas como: ¿cómo conoció a su esposo?; ¿cómo fue su matrimonio?; ¿qué pensaron sus papás?

• **Vista 3: El Traslado (mayo 07 al 20)**



Imagen 22: Boceto del dibujo de la casa natal de Doña Martha



Imagen 23: Casa natal de Doña Martha, ayudado a hacer por su nieta.

Con la intención de referirse a la subcategoría de los “marcos espaciales”, concretamente a Guatavita la Vieja y las transformaciones sufridas en el traslado del pueblo, como dispositivos de apoyo, cada mujer realizó un dibujo de su casa natal, para luego ubicarlo en un mapa general del Pueblo Viejo, junto con los sitios más representativos de allí. Por ello, se empleó una fotografía panorámica y un mapa a

“Entonces es mucha cosa que aprendí: aprendí a conocer mi familia, y eso que no profundizamos más ¿no? Pero aprendí mucho a conocer, verdad, a mi familia”.
 Profe Beatriz.

gran formato que se fue completando por cada señora y en cada visita. Algunas preguntas articuladoras para el relato fueron estas: ¿qué lugares eran los más relevantes del pueblo?; ¿cómo fue el traslado?; ¿cómo fue el proceso de desalojo?; ¿qué la marcó del traslado?; ¿cómo marcó a su familia?; ¿qué cambios hubo? (espaciales, personales, familiares, económicos...); ¿qué diferencias y semejanzas hay entre la vida del Pueblo Viejo y el Nuevo?; etc.

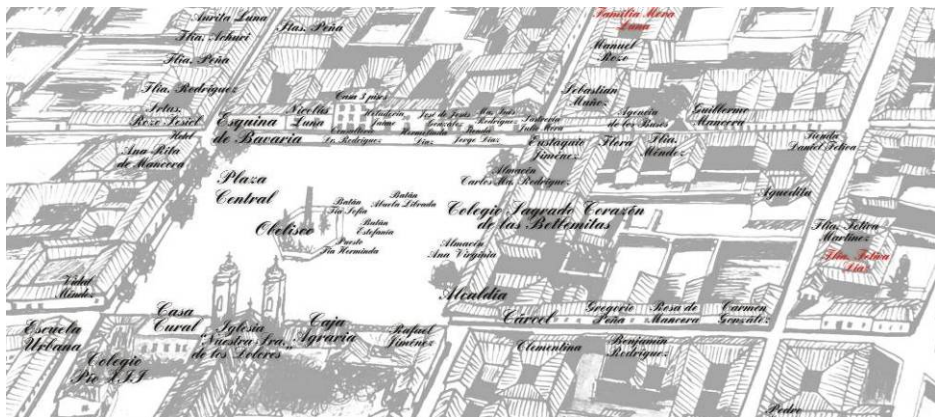


Imagen 24: Fragmento del mapeo general, resultado del proceso.

• **Vista 4: La Adulthood: vida de casada - vida soltera (mayo 21 a junio 03)**

Para intentar evidenciar con mayor claridad fechas, conmemoraciones y prácticas dentro de la memoria familiar, esta vez se hizo relación a la subcategoría de los “marcos temporales”. Como dispositivo, con cada mujer se hizo una revisión de sus álbumes familiares para que, desde el relato,

describiera detalladamente cada fotografía: lugares, eventos, la vida de los hijos, etc. Las preguntas empleadas fueron las siguientes: ¿cómo trascurrió su adultez?; ¿cómo fueron sus trabajos?; ¿cuáles han sido los momentos más importantes de su edad adulta?; para las casadas: ¿qué diferencias hay entre su vida de soltera y de casada?;



Imagen 25: Fotografía del álbum familiar de Doña Martha.

¿cómo ha sido su matrimonio?; ¿cómo fue su primer embarazo?; ¿cómo fue la infancia de sus hijos?; ¿cuál fue su pri-

La selección de dispositivos obedeció a su posible efectividad y al nivel de re-significación que se quería generar en cada señora. De este modo, reconocer y comprender su manera particular de recordar, se mostró indispensable para el proceso de reflexión que exigía los objetivos y herramientas de las visitas.

En esta medida, puedo decir que la ruta metodológica que implementé, fue construyéndose poco a poco. Su carácter abierto, dinámico, experimental y orgánico, sin dejar de ser sistemático, serio y capaz de responder a mi pregunta de investigación, fueron algunas de las características del proceso.

mer hijo?; ¿cuál fue su primer nieto?; en el caso de las solteras: ¿cómo fue o ha sido el cuidado de sus padres?; ¿por qué decidió cuidarlos?; ¿cómo es la relación con sus sobrinos?

“Hay cosas que uno ya ni se recordaba y me he puesto a recordar muchas cosas, (...) por ejemplo, uno por allá ya no se acordaba y con este taller pues ha estado bonito por lo que entonces he recordado cosas. Muchas cosas que de verdad uno no, (...) y ahora pues se pone uno a pensar, y a analizar, y recuerda cositas que estaban por allá como perdidas”. Doña Clara.

• **Vista 5: El Presente-La Vejez (junio 04 al 17)**

La finalidad de esta visita consistía en armar con cada señora su árbol genealógico desde una lista de sus familiares elaborada con anterioridad, para luego construir un árbol general en cual se hallaban las uniones entre las familias. Esto, para abordar la subcategoría de “memoria individual” y comprender la configuración de la familia en la actualidad. Preguntas como: ¿cómo ve a su familia hoy en día?; ¿qué tan unida es?; ¿qué piensa de las nuevas generaciones?; ¿cómo es la vida de sus hijos en la actualidad?; ¿quiénes son sus nietos?; ¿qué hacen?; entre otras, estructuraron el encuentro.

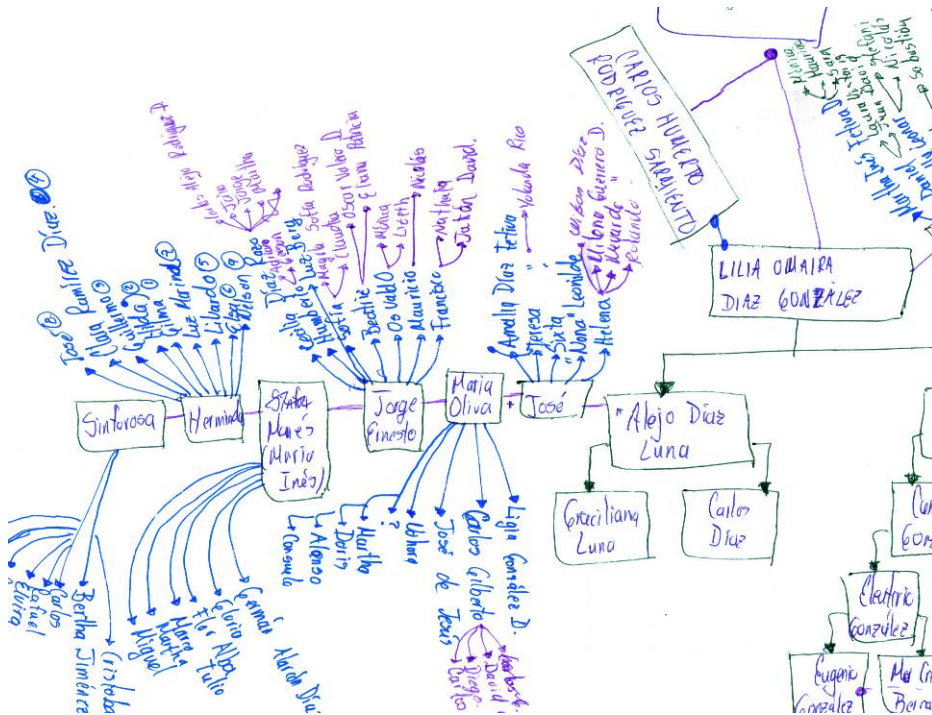


Imagen 26: Fragmento del árbol genealógico de Omaira

• **Vista 6: El Presente- Pueblo Nuevo (junio 18 al 24)**

Evidenciando la relación actual de los actores con los espacios que habita y con el Pueblo Nuevo, se quería lograr una aproximación a la subcategoría de los “marcos espaciales”. Para ello se pidió a cada señora que dibujara o escribiera sus

Es indispensable hablar del por qué del título de la obra. En alguna ocasión Doña Leonor decidió titular uno de sus ejercicios; su trabajo consistió en seleccionar fotos de sus álbumes familiares para “armar” su vida. Cada imagen, colocada cuidadosamente en las páginas hechas en foamy de su nuevo álbum, estaba acompañada de un pie de foto: “Mi juventud”, “Mi noviazgo”, “Mi Matrimonio”, “Mis Hijos”, “Mis Nietos”, etc. En la tapa colocó un título: “Recuerdos del Ayer”. Cuando me contó cómo había hecho, me dijo que tenía tres posibles nombres y que para seleccionarlo, sus hijos, luego de votar, tomaron la decisión. Esos títulos eran “Una mirada atrás”, “Prefacios del ayer” y “Recuerdos del ayer”. Fue de ahí donde apareció el nombre de la práctica artística.

recorridos cotidianos; luego invitarla a que indicara su lugar predilecto de la casa y lograr una fotografía, preguntar el por qué de la elección, por qué ese y no otro, qué significado tiene ese lugar, qué significa su casa, etc.

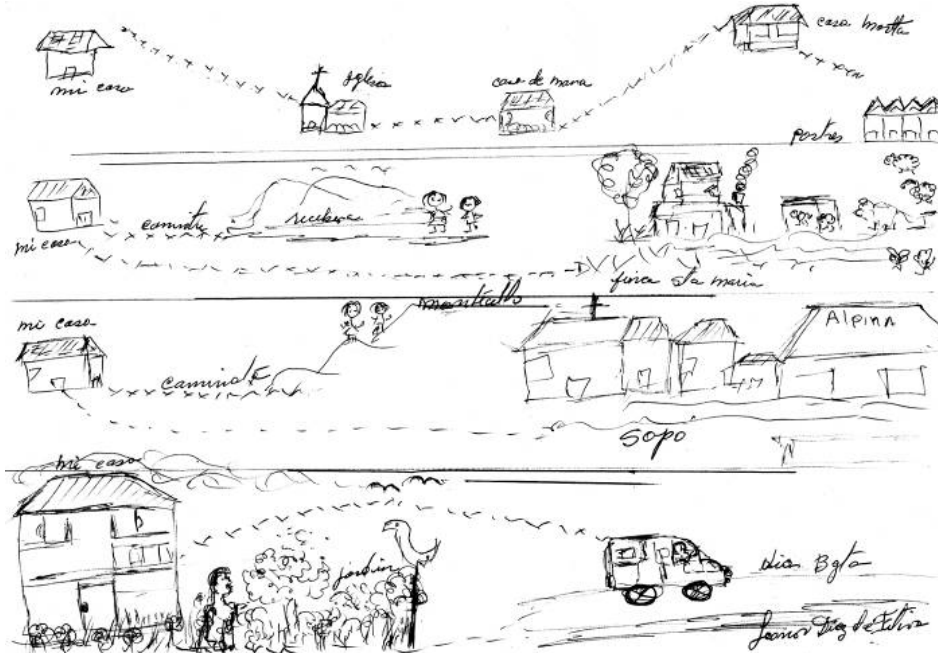


Imagen 27: Recorridos cotidianos de Doña Leonor

“¡Ah no, bonito! Porque eso es una cosa que también le ayuda a uno como a sentir alegría que es útil para hacer todas estas cosas, para recordar cosas bonitas, si”. Doña Leonor.

Además de ello, se hizo un cierre individual de esta parte del proceso, donde se quería evaluar lo ocurrido alrededor de las siguientes preguntas: ¿cómo le ha parecido el proceso hasta ahora?; ¿cuál fue el ejercicio que más le gustó, cuál el menos?; ¿ha aprendido algo?, ¿qué?; ¿le parece importante lo desarrollado hasta el momento?, ¿por qué? Finalmente y a manera de despedida, se invitaba a cada mujer a tomarse una fotografía en la entrada de su casa.

Con relación al proceso llevado a cabo con la Señorita Lucila, debo resaltar varios aspectos.

Lo primero es que mi mamá fue una de sus alumnas de modistería, y por consiguiente una de las invitadas a su homenaje; esto, tiene que ver con la manera cómo la memoria colectiva del pueblo se entrecruza con mi memoria individual.

Por otra parte, quiero resaltar lo percibido en este homenaje: el encuentro se convirtió no sólo en un reconocimiento al oficio de una persona, sino también a su contribución a la memoria colectiva del grupo de mujeres. Puedo asegurar entonces, que dos días después, la señorita Lucila murió reconocida y recordada por todas sus alumnas y clientas de toda la vida.



Imagen 28: La sala, lugar favorito de la casa de la Profe Luz Bery



Imagen 29: Despedida de Doña Clara en el frente de su casa

• *Homenaje a la Señorita Lucila (mayo 12)*



Imagen 30: Recordatorio Homenaje Srta. Lucila.

Una de las mujeres s para el desarrollo de la obra fue la Señorita Lucila, a sus ochenta y tres años y ya con sus avanzados problemas de salud debido a su vejez, su sobrina y ella misma, con el apoyo de la enfermera que la cuidó, accedieron a participar en el proceso. A causa de estos problemas de salud, no se pudieron realizar cada uno de los ejercicios que inicialmente se propusieron para todas las señoras, por esta razón se pensó en otro tipo de dispositivo para reconstruir su memoria.

Tomado en cuenta que la señorita Lucila fue una de las modistas más destacadas del pueblo y que enseñó a muchas mujeres este oficio, lo desarrollado con ella todo el tiempo giró en torno a su labor para tratar de evidenciar su lugar dentro de la memoria colectiva de las mujeres de Guatavita.

Por ello se llevó a cabo un homenaje en el que se logró reunir en la sala de su casa a muchas de las alumnas de la señorita Lucila y al resto de las mujeres que hacen parte del de-

Este hecho: la muerte, marcó radicalmente el sentido de la obra, complejizándola mucho más, en tanto permitió acercarse a los significados de la última etapa de la vida humana.

Por mi parte dedico a citar algo que dije el día de su velorio: “recuerdo que cuando niño, por alguna extraña razón tenía que ir a la casa de la Señorita Lucila; cuando se abría la puerta salía una mujer grande, acuerpada y robusta que se reía chistoso; sentía bastante miedo, tengo que confesarlo. Veinte años después, cuando vuelvo a la casa, comprendo que es la Señorita Lucila lo que más se acerca al significado de ser mujer guatava. Hasta el último día de su vida no dejó de enseñar. El conocimiento que transmitió es milenario”.

sarrollo de la obra (que finalmente se reconocieron como sus clientas de modistería)²⁰.



Imagen 31: Encuentro de las alumnas y algunas clientas de modistería de la Srta. Lucila.

Dos días después de su homenaje y reconocimiento, la Señorita Lucila falleció. El registro en audio de su entierro y lo ocurrido el día quinto de su novenario, enlazado con lo sucedido en la misa de su novenario, también hizo parte del proceso de recolección de datos para poder hacer una comprensión de la muerte para la comunidad.

• **Cierre Colectivo (julio 21)**

Como objetivo central de este primer cierre de la práctica artística, se buscó emplear el encuentro como dispositivo. La relación individual-colectivo se hizo indispensable para socializar lo que hasta el momento se había desarrollado. En un café-galería situado cerca a la casa cural del pueblo, el grupo de señoras se reunió para trasladar lo construido en la sala de sus casas y compartirlo con las demás, empezando a entender la importancia de encontrarse.

Varias de ellas durante todo el proceso me reclamaban su necesidad para reunirse con el resto de señoras, esto se mostró importantísimo para definir gran parte del cierre de la primera etapa de la práctica artística, y la formulación de una segunda fase que permitiera el encuentro, lo colectivo y las charlas en alguna de sus salas.

²⁰ En el apartado siguiente se profundizará en ello.



Imagen 32: Exposición de la maleta y parte del proceso



Imagen 33, 34 y 35:
Cierre colectivo, primera etapa Práctica Artística.

La exposición de la maleta con parte del material elaborado; la construcción de una presentación con algunas de las imágenes y de los relatos obtenidos, que fueron proyectados en la pared; y el desarrollo de una “graduación”, donde a cada

A pesar de la distancia generacional, del género, de las creencias religiosas, etc. la manera como se enlazó la obra y la memoria de las señoras con la mía, fue evidente. Cada anécdota contada por ellas, cada objeto, su sala, el trato con sus hijos y nietos... estuvo “contaminado” de mi memoria: lugares, personas, trastos, nombres, fechas... se encontraron con mis recuerdos de cuando era niño, con mi contacto con lo urbano, con mis vecinos, etc.

Debo decir que esto de la “objetividad del investigador” se diluyó cada vez más, solapándose detrás de la “subjetividad del artista”, al lado de considerarme como miembro de la comunidad, que indudablemente ocasionó que mi implicación con la obra-investigación fuera más cercana.

mujer se le entregó un diploma como muestra de agradecimiento y reconocimiento dentro del proceso; fueron otros dispositivos que hicieron parte del encuentro.

Desde esta necesidad de encontrarse, se decidió llevar a cabo una segunda etapa de creación concentrada en las reuniones grupales. Si bien, se ha dicho que como estrategia de recolección de datos, el desarrollo de la presente práctica artística comunitaria se articuló con el diseño de investigación biográfico-narrativo, esta segunda parte de la obra *no se incluye* dentro de la información a interpretar dentro del presente estudio, pues la cantidad de información recolectada en la primera etapa bastó para dar respuesta a la pregunta de investigación.

Sin embargo, vale la pena mencionar a grandes rasgos, los desarrollos y logros dentro de este proceso:

SEGUNDA ETAPA DE LA OBRA



Imagen 36: Segundo encuentro colectivo. Sala de la casa de Martha, hija de Doña Leonor.

“Decía Doña Cecilia, la esposa del mayor Rodríguez: Guatavita es una sola familia, porque todos, todos son de una sola familia, decía ella”. Doña Leonor.

Para seguir con el proceso de articulación entre lo individual en la construcción colectiva, esta segunda etapa de la práctica artística, buscaba llevar a cabo cuatro encuentros con todas las mujeres vinculadas al trabajo, incluyendo a varias de las hijas que ya se consideraban elemento fundamental de la obra. La sala de las casas de algunas sirvió como escenario para reunirse.

La socialización grupal de un ejercicio de creación personal basado en la escritura de la autobiografía, definieron la me-

metodología de todos estos encuentros. Al iniciar, cada mujer recibió un sobre con papel y la siguiente indicación anexa:

¿Qué es lo que más recuerda de su infancia?, ¿cómo era su casa de Pueblo Viejo?

¿cómo fue su juventud?,

¿cómo transcurrió su adultez?,

¿cómo ve su vida hoy en día?,

¿qué significa su familia?,

¿qué significa ser mamá, abuela o tía?...

¿cuál ha sido el momento más feliz de su vida?

Las siguientes 100 páginas son un espacio para responder a todas estas preguntas. Contar la historia de su vida: consignar recuerdos, anécdotas y experiencias en el transcurrir de su existencia, es el único objetivo de este ejercicio.

Dibujos, Escritos, Fotos, Recortes... también se vale la ayuda de la familia, de los hijos o los nietos.

La invitación es para que hablemos de nosotros mismos, de nuestras familias, de nuestro pueblo, de nuestra memoria...

la invitación es para que sencillamente demos “Una Mirada al Ayer”.

“A mi me llama la atención que todas esas preguntas que me ha hecho a mi, las que han tenido relación con el pueblo y eso, yo sí quisiera saber qué contestaron las otras personas, como que me llama la atención eso: ‘y qué contestaría Yolanda, y qué contestaría Leonor Fetiva y qué contestaría... ¿coincidiríamos, no coincidiríamos?’ (risas), entonces todo eso me ha llamado la atención”. Profe Luz Bery.



Imagen 37: Caja de Doña Lolita que circula en toda su familia

Paralelo a ello, con Doña Lolita (la mujer más anciana del grupo) y su hija, se llevó a cabo un ejercicio que buscaba involucrar al resto de la familia. Un cofre empezó circular para que cada descendiente le escriba algún mensaje; dentro de la caja había papel y el siguiente texto:

Hablar de la infancia, de la juventud, de la adultez, de la vejez... de la familia, de los hijos, de los nietos... Hacer recordar es el principal objetivo del proyecto “Una Mirada al Ayer”. Junto con diez mujeres y sus familias de la comunidad de Guatavita, queremos contar la memoria del pueblo. Así, Doña Lolita es una de estas mujeres seleccionadas. Con ochenta y siete años de edad ha visto crecer a sus ocho hijos, catorce nietos y seis bisnietos. Con su labor como madre ha hecho perdurar el nombre de la familia Muñoz Delgadillo en la historia de Guatavita. Por este y otro sin fin de motivos, la presente caja circulará por todos sus descendientes para que hagamos un regalo y

Para concluir, tengo que señalar que fue imposible no involucrarse con la memoria de cada mujer que visité, considero que esta es la perspectiva de la práctica artística que la diferencia de lo investigativo. Vi que es un juego de espejos y de emociones el que circulaba: cuando recordamos, es decir, cuando decidimos qué contar o qué ignorar, está explícito cada sentimiento de cada experiencia (dolor por la pérdida de un hijo, resignación por el castigo de la escuela, satisfacción por el matrimonio a escondidas, indiferencia al traslado del pueblo...). Fue en esta tensión donde mi memoria y la de ellas se encontró, se tejió y expandió a nuevos lugares y posibilidades como mujeres y hombres, como jóvenes y viejos, y en definitiva, como guatavas.

un reconocimiento a la madre, abuela y bisabuela de la familia.

Como esposo, como hijos, como nietos, como nueras, como yernos... hemos recibido algo de la vida de Doña Lolita. Por esto, las siguientes páginas son para que escribamos el recuerdo, la anécdota, la experiencia, el agradecimiento... más importante que tengamos de ella en nuestra memoria.

Al final, y a manera de regalo, Doña Lolita recibirá su caja llena de recuerdos de su familia.

*“Hace algunos días
tuve un encuentro con
David
me pidió que mi vida
le contara
y después de tantas
visitas y trabajos
por fin me decidí”.*
Profe Luz Bery.

*“A mí me pareció
chévere porque uno
empieza a recordar, a
recordar realmente su
vida”.* Omaira.

El cierre de los encuentros concluyó con la entrega de un regalo que cada una recibió a manera de intercambio, pues se quiso jugar al “amigo secreto”. Al finalizar y a manera de exposición, se intenta que la obra sea socializada con todos los familiares de las señoras y con la comunidad en general, esto para dar por terminada la segunda parte de la práctica artística.

4.2. De la memoria colectiva y sus imaginarios: la práctica artística como detonante

Dónde?

En la actualidad, el municipio de Guatavita es reconocido por ser un sitio turístico importante de la sabana de Bogotá; la mayor parte de personas la reconocen por su “tranquilidad” y su “bonita” arquitectura, o bien, por la laguna y la Leyenda de El Dorado. Sin embargo, lo que aquí interesa es evidenciar aquello que ocurre detrás de esta imagen un tanto estereotipada construida desde el turismo, la publicidad, los discursos oficiales y algunos lugares comunes que dejan por fuera la complejidad social de la memoria, sus significados, lo subjetivo y las dinámicas de la comunidad construidas en torno a ello.

En este sentido, Guatavita como cualquier otro pueblo del altiplano cundiboyacense, se caracteriza por su clima frío; la gran influencia de la institucionalidad religiosa; lo tradicional y lo campesino, pero que por su relativa cercanía a Bogotá, está fuertemente afectado por lo urbano. Por ser un pueblo comparativamente pequeño, pues no supera los 2.000 habitantes en el casco urbano y los 7.000 con el sector rural, tiene unas particularidades que definen la cotidianidad, las relaciones sociales entre vecinos y, en general, la configuración colectiva del pueblo, pues “todo el mundo se conoce”.

Antes de entrar a hablar de aquello que soporta a la memoria colectiva y de identificar el imaginario social que allí circula -finalidad central de este apartado-, debe hablarse de un

hecho fundamental desde el cual se “hilan” los relatos y recuerdos individuales, además de definir la historia misma de la comunidad y se determinar fuertemente el contexto: esto es, el traslado del pueblo. En el año de 1967, debido a la construcción del embalse del Tominé, los habitantes tuvieron que situarse en un nuevo espacio, una nueva construcción que reemplazara su “Pueblo Viejo” y que conllevó a un proceso de cambios y transformaciones sociales, económicas, espaciales, etc. (más adelante se profundizará en ello). Por ello, este acontecimiento estructura un espacio-tiempo concreto desde el cual se tejerá un relato que intenta dar cuenta de cómo cada una de las vivencias, experiencias y recuerdos de diez mujeres de comunidad, se enlazan para construir una versión de esa memoria colectiva.

Quiénes?

Como se dijo antes, tejer, construir, crear... una versión de la memoria desde el relato, es precisamente lo que aquí se espera lograr. Pero, ¿desde quiénes? Las historias de vida de diez mujeres seleccionadas de la comunidad, fueron evidenciadas en el transcurso del desarrollo de una práctica artística comunitaria; desde su participación en la obra “Una Mirada al Ayer”, se empezó a “leer” una serie de elementos comunes que finalmente constituyen el “relato de relatos”, que a manera de colcha de retazos, aquí se muestra.

Esta selección obedeció a una serie de criterios: que fueran mujeres, pues como más adelante se indicará, la comunidad es estrictamente matriarcal desde la crianza, la educación de los hijos, la organización de la memoria familiar (fechas, álbumes familiares, etc.); muy relacionado con lo anterior, que fueran madres, abuelas, bisabuelas, tías o “hijas cuidadoras”; que se consideraran católicas: la religión define el imaginario social; mayores de 50 años, ya que vivenciaron el traslado del pueblo; natales de Guatavita y residentes del casco urbano; y finalmente, que ocuparan algún lugar relevante dentro de la memoria del pueblo, ya sea por su ocupación, edad, estatus, etc.

De este modo, en el grupo participó Doña Lolita de Muñoz. Todo el pueblo la recuerda por ser la madre del primer niño nacido en Guatavita la Nueva, cosa que evidencia su relevancia en la memoria colectiva; con ochenta y siete años de edad es la mayor del grupo y ha visto crecer a sus ocho hijos, catorce nietos y seis bisnietos. Actualmente vive con dos de sus hijos y su esposo, su hija soltera: Mercy, es quien está el mayor tiempo pendiente de ella.

Por su parte, la Señorita Lucila, fue una de las modistas más destacadas del pueblo y enseñó a muchas mujeres este oficio, como práctica exclusiva de las mujeres, la modistería

hace parte del acontecer femenino de la comunidad. Crió a varias de sus sobrinas, luego, en su vejez, una de ellas se dedicó a cuidarla. Lamentablemente, la Señorita Lucila falleció durante el transcurso del proceso.

Esta idea de “hija cuidadora” sirve para identificar a aquellas mujeres que no se casaron ni tuvieron hijos; por lo general, en ellas recae la atención de sus padres o sus sobrinos, así su particularidad “maternal” se traslada a esta labor. En este sentido, Fanny, también sobrina de la Señorita Lucila, hace parte de este grupo; actualmente vive con su madre, una de las mujeres con mayor edad de la comunidad, atiende un restaurante y cuida algunos animales en una finca a las fueras del pueblo.

La profe Luz Bery, también “hija cuidadora”, fue profesora del área de español del colegio del pueblo por más de 30 años, educó a varias generaciones y cuidó a sus padres, quienes murieron hace varios años; actualmente es pensionada. La labor del magisterio, como se verá, igualmente hace parte de este elemento “matriarcal” que caracteriza el pueblo; en este sentido, la profe Beatriz, pensionada como profesora de primaria en la escuela del pueblo, hace parte de este grupo; en la actualidad vive con una de sus hijas, su esposo y con algunas de sus nietas.

Otro elemento importante en la memoria del pueblo, es la relación con lo urbano. Así, Doña Clara, madre, abuela y quien elabora muchos objetos desde los bordados y tejidos que aprendió principalmente de su mamá, vivió por varios años en Bogotá, pero regresó hace un tiempo a Guatavita. Omaira, madre de un hijo, dedicada también a la docencia en un colegio del distrito con niños de preescolar, actualmente reside en la ciudad, sin embargo visita a su mamá -que tiene más de 80 años- cada fin de semana para ayudarle en su negocio de artesanías. Omaira es la más joven del grupo y pertenece a la siguiente generación de mujeres del pueblo.

La práctica de tejer evidenciada en Doña Clara como una labor puramente femenina, también es característica de Doña Yolanda. Como madre y abuela, se dedica principalmente a las labores del hogar, es muy entregada a su casa, a sus hijos y a su esposo, quien fue director de la Caja Agraria por muchos años en el Pueblo Antiguo y en el Nuevo. Por esta razón, Doña Yolanda tiene un “estatus” en la comunidad y ocupa un lugar importante en la memoria. Este mismo elemento de “estatus”, lo representa Doña Leonor –hermana de Omaira- pues es madre de uno de los ex-alcaldes del pueblo; también es abuela, muy entregada a su hogar y muy cercana a su hija mayor, quien también es madre y vive en Guatavita.

Otra práctica asociada con lo femenino y que también es importantísima dentro de la vida familiar, es la comida. Doña Martha madre y abuela, en ocasiones hace tortas y otros productos de pastelería, oficio que aprendió de su madre. Además, es ama de casa y actualmente guarda el luto por su esposo, que murió hace un par de meses.

Es desde los relatos e historias de vida de estas mujeres de donde se narra y se construye cada uno de los aspectos que a continuación se quiere precisar. La infancia, la juventud, la adultez, la vejez y hasta la muerte, al lado del Pueblo Viejo, el Pueblo Nuevo, el transcurrir de la familia: los abuelos, los padres, los hijos, los sobrinos, los nietos... reconstruyen no sólo la memoria individual de cada una de ellas, sino que también se entrelaza y complejiza cuando se comprenden estos elementos como configuración de la memoria colectiva.

4.2.1. La memoria colectiva de Guatavita enlazada por la religión: el tejido entre el tiempo, el espacio y lo individual

Con la clara intención de caracterizar la memoria colectiva de la comunidad de Guatavita, este apartado se estructura desde los elementos identificados en torno a la memoria individual, la relación con el tiempo y la relación con el espacio (Halbwachs, 2004, a); estos dos últimos para dar lugar al contexto concreto en el que se inserta cada uno de los recuerdos de las señoras involucradas.

Hay que aclarar que la memoria individual aquí es entendida como una versión de cada una de las estructuras sociales que la soportan. Esto intenta evidenciar que el diálogo individual-colectivo hace parte fundamental del proceso de recordar dentro de la comunidad, y que es desde lo personal y lo autobiográfico donde el relato funciona perfectamente para comprender estas estructuras que evidencian el transcurrir del pueblo.

Así, toda una serie de hitos en el tiempo colectivo de la comunidad, soporta cada uno de estos recuerdos individuales. Este proceso ocurre desde dos lugares: el primero tiene que ver con algunos sucesos que acontecen en el pueblo y que marcan claramente unos puntos referenciales (la construcción de la iglesia, la fundación de los colegios, el traslado del pueblo, etc.); en segunda instancia, se presenta otro tipo de hitos, los cuales ocurren al interior de la familia y en el transcurrir de la vida de las personas a manera de etapas transicionales o rituales de iniciación (la primera comunión, el bautismo, el matrimonio, las graduaciones, los nacimientos, etc.), estos aquí se consideran como colectivos, en tanto su reiteración en cada núcleo familiar evidencia su relevancia social.

Con relación a los espacios, se puede decir que la memoria colectiva todo el tiempo está sujeta a un escenario donde acontecen las prácticas, las anécdotas y los recuerdos como tal. El significado personal y social construido alrededor de la casa, el colegio, la plaza, etc. da cuenta de la importancia de lo espacial en la reconstrucción del pasado. Por ello, la tensión Pueblo Nuevo-Pueblo Viejo, todo el tiempo circula en la memoria individual y colectiva de la comunidad.

Debe decirse también, que como eje transversal y absolutamente fundamental para la existencia de la vida colectiva de Guatavita, la religión católica aparece representada no sólo en la mayoría de prácticas y discursos que se hallan circulando en la reconstrucción de memoria, sino también en la vida personal de cada mujer y toda su familia. Por esta razón se puede decir que paralelo al relato que viene a continuación, se está dando cuenta de este lugar predominante de la religión.

a). El Pueblo Viejo

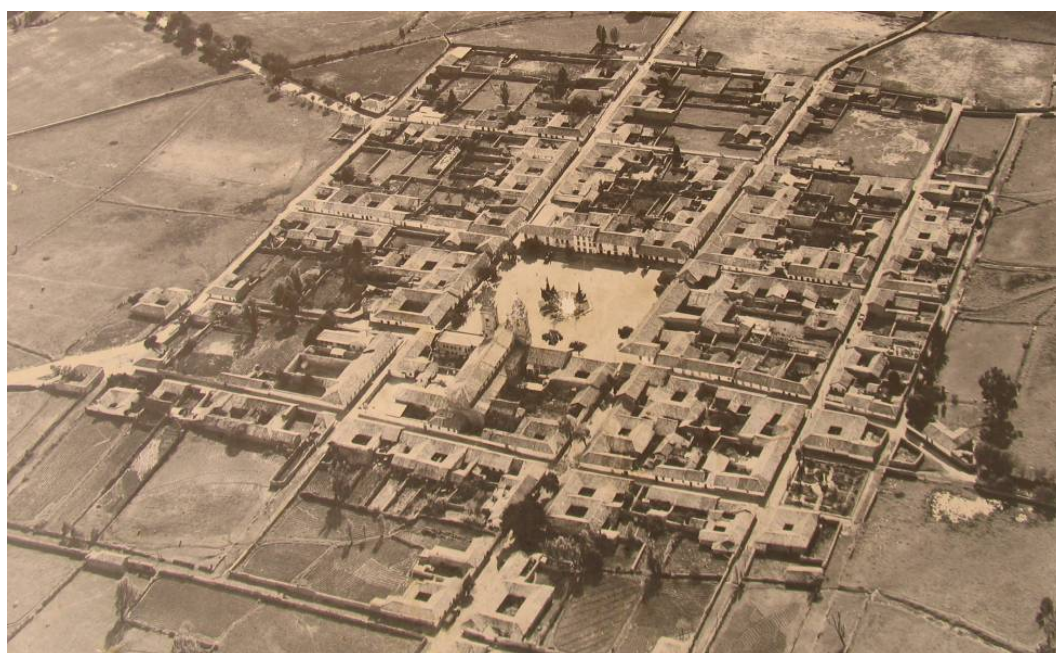


Imagen 38: Panorámica de Pueblo Viejo.

El espacio y las dinámicas sociales

Antes del traslado de Guatavita, el Pueblo Viejo estaba ubicado donde actualmente está el embalse del Tominé. La vida social giraba en torno a una plaza central, con iglesia y parque. Según Doña Lolita, “*en esa época había asistencias (restaurantes), mi mamá tuvo*

en un tiempo una asistencia, cuando estaban haciendo la iglesia de Guatavita la Vieja, todos los obreros que trabajaban en la iglesia iban a comer allá. (...) Y el arquitecto era un señor Marco Osorio, de Guasca (...) pero antes ya había iglesia, sino que yo no sé... se estaría como cayendo, bueno en fin. La edificaron ellos nuevamente, quedó muy bonita, si. De dos torres y tres puertas, la puerta principal era la del centro y la otra era la de entrar todos". De este modo, la construcción de la iglesia del antiguo pueblo, fue el inicio de una nueva etapa para la memoria colectiva y un punto referencial en el tiempo que debe indicarse para hablar de Guatavita la Vieja.



Imagen 39: Al fondo Iglesia de Pueblo Viejo, fotografía del álbum de Doña Yolanda.

Entender la Plaza como centro de la vida colectiva, es comprobar la existencia de un hito fundacional que se materializa en la representación de un obelisco, de la misma forma Doña Lolita lo relata de siguiente manera: *“en la plaza, en el centro había un obelisco. Primero, cuando yo era china, china, había una pila, y todo el mundo iba a coger agua de la pila, yo no sé si es que no había acueducto, no sé, no me acuerdo, pero allá íbamos con un chorotico, una olletica a llevar agua pa’ las casas. Y después ya quitaron eso*

porque ya había acueducto, o yo no sé. Pero entonces quitaron la pila y quedó el obelisco”.



Como centro del pueblo, la plaza y la iglesia representaban la manera como se concebía el funcionamiento de la población: de allí es de donde empezaba a desprenderse la configuración espacial que definía la distribución en calles y carreras y la ubicación de lugares relevantes alrededor de la plaza como la Caja Agraria, la Alcaldía, los colegios, etc., este hecho atendía al nivel de importancia de la institución social que representaba cada lugar. Por ejemplo, la Iglesia como lugar privilegiado, aludía a la dimensión religiosa de la comunidad que por excelencia era católica; o la Alcaldía como espacio físico que contenía la dimensión política, el gobierno y el poder; o los colegios y la Escuela Urbana que se asociaban con la gran importancia de la institución “escuela” dentro del pueblo.



Ahora bien, todos estos lugares funcionaban en la cotidianidad del pueblo como puntos referenciales para los habitantes; Doña Clara hace una descripción donde evidencia esta relación con el espacio: “a ver, hacía la parte de abajo quedaba, en el centro del pueblo como un semiparque pequeño, acá estaba un obelisco grandísimo, y en esta parte estaba donde se ponía el mercado, era como así, como un cuadradito, (...) había el colegio de las monjas, a esta parte estaban unas tiendas, a esta parte estaba la personería y otras tiendas, habían unas de comestibles, otras de cantina, habían unos almacenes que eran de unos señores Rodríguez, me parece que era. Más abajo estaba la plazuela, porque había plazuela para ganado. Habían famas, también por la misma calle donde le estoy diciendo para ir a la plazuela, habían famas. Por esta parte estaba la salida hacia al cementerio, por esta parte del sur estaba la salida del bus que iba a Bogotá y el camino a las minas. Recuerdo el pueblo bien. La salida aquí para el norte, estaban los pinos y los baños termales, había baños termales, comino a la Don Juana Vieja y salía uno pues para la vereda, todo eso. Recuerdo bien el pueblo”.

Imagen 40 y 41: “Esto es en Pueblo Viejo, ahí está el obelisco, y aquí se ve, tal vez, la casa cural un poquito, de para acá la iglesia”. Doña Yolanda.

Imagen 42: “Esto es la iglesia de Pueblo Viejo, esta era la entrada principal, porque tenía tres naves”. Doña Yolanda.



Imagen 42: “Esto es la iglesia de Pueblo Viejo, esta era la entrada principal, porque tenía tres naves”. Doña Yolanda.

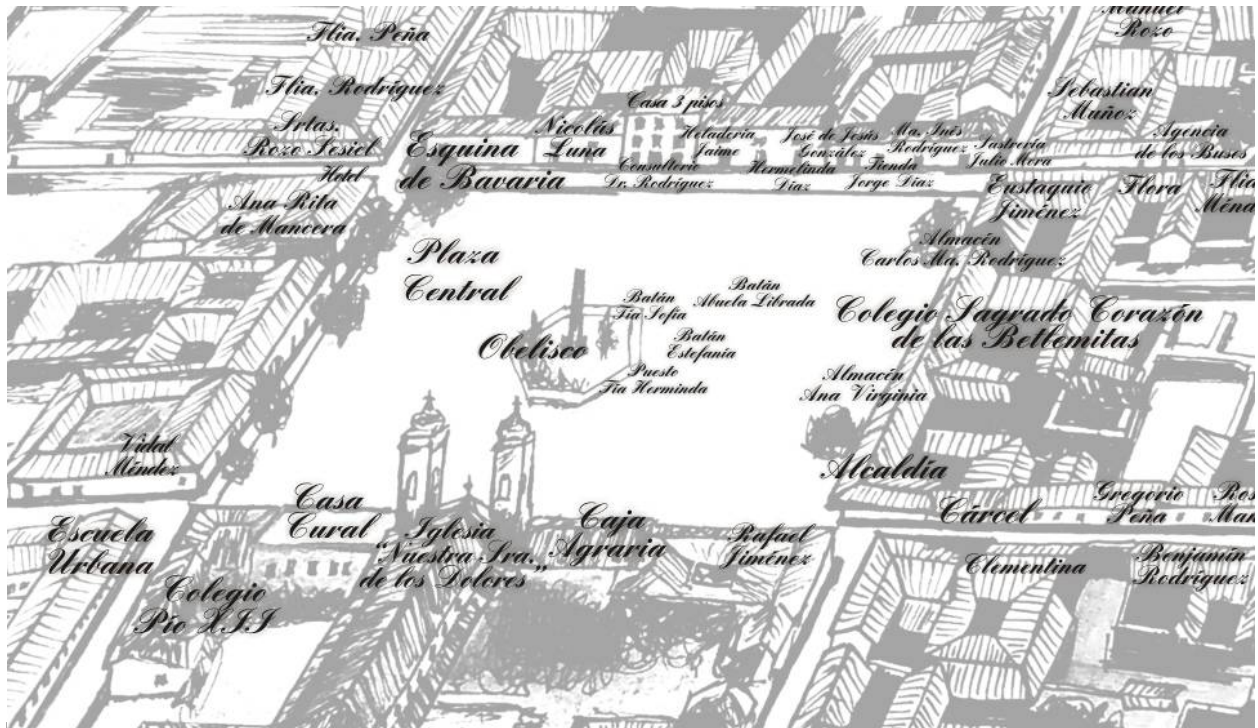


Imagen 43: Fragmento mapeo de Pueblo Viejo con la Plaza Central.

De este modo, El Teatro, la Casa Cural, La Esquina de Bavaria, la Telegrafía, la Caja Agraria, el Hospital, el Cementerio, los Baños Termales, la Plazuela... tenían que ver con



Imagen 44: "Aquí era la Caja Agraria (...) subiendo a la iglesia. El atrio y las... ahí está Lucía Rozo y estamos nosotras". Doña Yolanda.

cada uno de los aspectos y prácticas que interesaban a la comunidad, funcionando también como espacios para ubicarse dentro del pueblo. Al respecto Doña Yolanda asegura: "en la cuadra que era la iglesia, por la parte de atrás era donde quedaba el teatro. Un teatro, había una capilla en la iglesia, que el padre, Monseñor Salas la condicionó para hacer un teatro, era pequeño, pero era cómodo. Y después ahí de para allá era la cancha del colegio, que también el colegio era ahí una parte, (...) hacía allá después de la iglesia, era todo de la parroquia, entonces ahí existió el colegio. Pasando esa calle quedaban las escuelas".

Lugares como La Violeta, la Salida a las Minas, Los Pinos, La Don Juana, la Salida para Bogotá o las veredas, el Puente de los Calentanos, el Tanque... eran otros espacios que se tomaban como fundamentales para ubicar las afueras de la población.

Como otra de las características de la plaza, la existencia de almacenes y tiendas que cotidianamente atendían sus propietarios (la Señora Georgina; la esquina de Don Sebastián Muñoz; Don Eustaquio y Doña Justa; el almacén de Don Carlos María Rodríguez, etc.), hacían parte de las referencias espaciales de la gente. Por ejemplo, y refiriéndose al nego-

cio de su mamá, Fanny dice que el almacén de Doña Ana Virginia “era en la plaza, en el parque, al lado del colegio. Era un almacén grandísimo que tenía ahí. Y en la casa tenía otro pequeño, era en donde ella se la pasaba en las noches cosiendo, y pues ahí también vendía cerveza y vendía cosas, pero ahí en la casa. El otro, el grandote era en el parque”.



Imagen 45: “Este es el colegio de las monjas, en el segundo piso, esto de aquí era la capilla”. Doña Yolanda.

En el pueblo estaba la Escuela Urbana, que se dedicaba a impartir los estudios de primaria; inicialmente era en el “Instituto” que luego se transformó a hospital, según Doña Lolita “eso era una casa grandísima, tenía bastantes salones porque ahí últimamente quedó el hospital de Guatavita, quedó ahí. Tenía varias piezas, tenía el patio de recreo, eso era grandísimo”. A su vez, Guatavita la Vieja contaba con dos colegios: el Pio XII para varones, a cargo del sacerdote; y el Sagrado Corazón de las Betlemitas, dirigido por monjas. Al respecto, Doña Leonor se refiere: “el colegio de las monjas era grande, grande, de manzana a manzana, entraba uno por frente y salía allá por detrás, de dos pisos era el colegio de las monjas”; igualmente, la profe Luz Bery asegura que “las monjas también tenían un colegio muy bonito, el colegio de las monjas, no era muy grande, pero los salones sí, de pronto el patio de recreo era un poquito pequeño; pero ellas tenían el patio, también había una cancha de basquetbol ahí, y tenían capilla y toda la cosa”. De este modo, elementos como la separación por género, la administración por parte de la iglesia o la existencia de una capilla dentro del colegio, se debe a la gran influencia de la religión católica en la escuela.

Para cruzar el río Aves y poder llegar del casco urbano a la vereda de Tominé, había un puente que comunicaba y creaba una conexión espacial no solo entre los dos lugares, sino también entre las familias. En este sentido, el Puente Marroquín aparece como otro punto referencial para los habitantes del pueblo, Doña Martha explica la visita a sus familiares de este modo: “nosotros nos íbamos a Tominé, al Puente Marroquín, allá tenía mi papá la familia: mi tía Victoria, mi tía Dolores”; Doña Leonor se refiere a él cuando iba para su casa: “por el Puente Marroquín nosotros pasábamos el río, un puente muy bonito, ¡muy bonito ese puente! (...) por encima era la piedra, ¿cómo se llamaba esa piedra?, una piedra muy bonita por encima, y de barandas, que son las que están ahorita como en el arco del lado del hospital”.

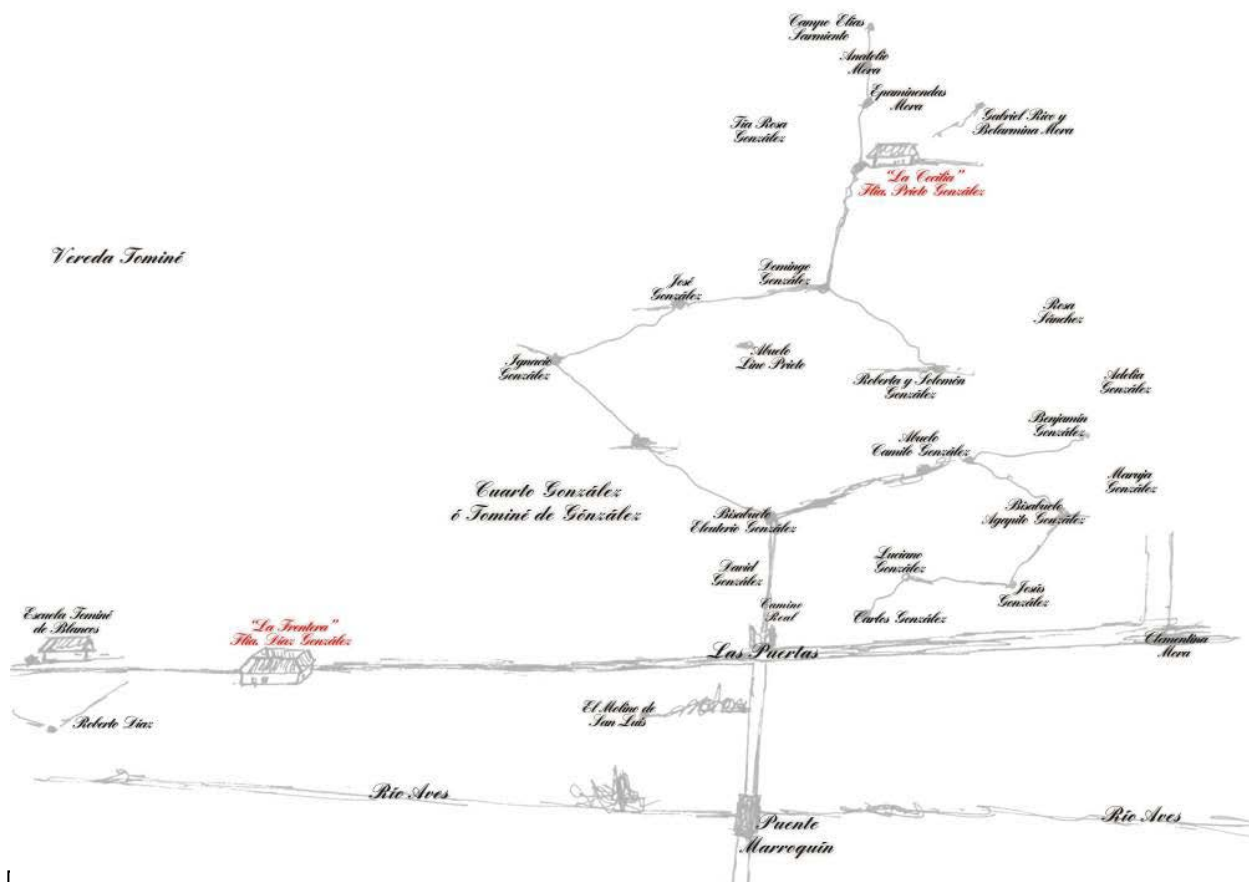


Imagen 46: Fragmento mapeo de Pueblo Viejo, Cuarto González.

Estos vínculos familiares creados al cruzar el puente, se pueden evidenciar en algo que Doña Leonor explica así: “seguía otra carretera, decían el Camino Real, que ese salía a la loma, donde viven los Vanegas, por allá. (...) Esa era la única carretera que había, que ahí no subían carros, y mis abuelos vivían allá, pero era camino de herradura.... pasaba un puentecito en un vallavo que había y cruzaba y llegaba a la casa, al Cuarto de los González que decían. Estaba Don Andrés González, Don Eleuterio que yo lo conocí a él, al abuelo de mi mamá. (...) Eso vivían todos como en fogón”. Este era un lugar de la vereda de Tominé donde se asentaba un grupo de núcleos familiares en “clan” pertenecientes a una misma ascendencia genealógica; posiblemente, ello tenga asociación directa a la manera como se concibe el territorio, adoptándose la idea del “terruño” y de los terrenos que se heredan de generación en generación, de padres a hijos.

A nivel general, el espacio como escenario del acontecer de la vida cotidiana de los habitantes y de las familias en Guatavita la Vieja, se convierte en parte esencial de la memoria colectiva del pueblo, en tanto ayuda a darle cierta materialidad y estabilidad a los recuerdos y a las dinámicas sociales; por esto, cada espacio dialoga con una serie de prácticas que lo determina.

Algunos hitos en torno a la religión en el transcurrir de Guatavita la Vieja

Además de la construcción de la iglesia antigua o del obelisco para reemplazar una pila en el parque principal, puntos referenciales en la memoria del pueblo que anteriormente se mencionaron desde los relatos de Doña Lolita, debe hablarse de algunos hechos que también marcaron racialmente el acontecer de la vida cotidiana del Pueblo Viejo, definidos por la institucionalidad religiosa.

Así, la llegada y la partida de las monjas Betlemitas al pueblo, quienes fundaron el colegio Sagrado Corazón de Jesús, señaló radicalmente un antes y un después para los habitantes y la memoria. Doña Yolanda asegura que cuando *“llegaron las Betlemitas a Guatavita, a ellas las trajo monseñor Salas, alma bendita, entonces mi mamá nos llevó para allá a estudiar con ellas”*; de este modo, el arribo de las religiosas sostuvo un hito en la memoria individual: el inicio o la conclusión de los estudios. Por su parte, su partida como consecuencia del traslado del pueblo, también se mostró como un punto de referencial en el transcurrir y la existencia colectiva, Doña Martha lo cuenta así: *“las monjas se fueron en el traslado, sí. (...) tal vez les alcanzaron a dar donde es la hostería, pero entonces no sé, se fueron. Porque ahí en los Pinos llamaban que el colegio de las monjas, pero ellas no estuvieron, creo que no más de medio año. Se fueron, se acabó el colegio de las monjas”*.



Imagen 47: “Este es en el entierro, sí, en el entierro de monseñor Salas”. Doña Martha.

Al igual que traer a la comunidad de las Betlemitas a Guatavita, al Padre Salas se la atribuye la adecuación del teatro del pueblo y el inicio de una práctica bastante relevante: las presentaciones y veladas para la navidad, *“para diciembre se hacían veladas, y eso empezó fue con el padre, con Monseñor Salas”*, dice Doña Yolanda. El hecho de convertirse en Monseñor también lo muestra como un personaje importante para la gente. En la actualidad, su cadáver está sepultado en los osarios que se encuentran en la iglesia. Por todo lo anterior, este sacerdote aparece como un hito más que estructura recuerdos, prácticas, lugares, etc. dentro de la existencia colectiva e individual.

Otro de los curas, igual o más importante para la memoria de Guatavita, es el Padre Villate; también como punto referencial para recordar, su importancia radica en varios hechos. Dice Fanny: *“yo no sé por allá qué pasaría, como uno chico no se enteraba, pero por allá algo que pasó en la iglesia, en el atrio de la iglesia, o no sé. Y entonces excomulgó y*

cerraron las puertas, por ejemplo Raquel, mi hermana, le tocó ir a hacer la primera comunión en Guasca, porque no había como, eso fue ya cuando nos íbamos a trasladar para acá. Eso fue ya por esas épocas, como en el año sesenta y ocho, sesenta y... por ahí más o menos. Que excomulgaron a alguien y cerraron las puertas de la iglesia, eso duró como un año, que no celebraban ni misa ni nada, entonces tocaba ir a Guasca, a Guasca más que todo la gente iba”. Esto se enlaza con un segundo acontecimiento: por algún tiempo el sacerdote no permitió a las niñas hacer su primera comunión de blanco, así lo evidencia Doña Yolanda en su relato entorno a una de sus fotografías:



Imagen 48: “Ese día Maura mi hermana hizo la primera comunión, mírela aquí está, aquí con las monjas es que está ella, porque en ese época el padre Villate dijo que las niñas hicieran la primera comunión con el uniforme, pues las que no tenían, y a ellas se les mandó hacer su vestido azul. Pero tenía que ser azul oscuro, mire, aquí hay otra compañerita de ella, también con su vestido azul oscuro”. Doña Yolanda.

La fundación e inauguración del colegio Pio XII para varones también se le atribuyó a este sacerdote, al respecto la profe Luz Bery, a través de una foto donde aparece su hermana lo narra de este modo:



Imagen 49: “Ella es mi hermana mayor con el esposo y el hijo mayor de ellos. El esposo de mi hermana la mayor, él fue fundador con el padre Villate del Pio XII, él fue el que le colaboró, el acta está en el colegio donde aparece él como de las personas que ayudó con el padre Villate a iniciar el Pio XII. Y no ve que yo le decía: ‘Ay, yo ya me voy a retirar’, y llegaba y me decía: ‘Ah no, hasta que dejemos a alguien de reemplazo porque alguien de la familia tiene que quedarse allá, ¿cómo así que va a dejar el colegio solo?’. Si, él fue uno de los que fundó el Pio XII, le hizo harto a ese colegio para la aprobación, licencias, todas esas cosas. (...) Eso fue como en el cincuenta y no sé qué, eso si yo no me acuerdo, fue en el cincuenta y algo, como cincuenta y seis, tal vez, como cincuenta y seis me parece que fue la fundación del Pio XII”. Profe Luz Bery.

Por todo lo anterior, la importancia de la presencia del Padre Villate en el pueblo, que lo convierte casi que en un “mito”, se evidencia en cada uno de estos hechos (la excomuniación y cierre de la iglesia, imponer el uso de vestido azul para las primeras comuniones y la inauguración del colegio). Marcando fuertemente la memoria de Guatavita la Vieja, cada uno de estos hitos tiene consecuencias y versiones en los recuerdos individuales de los habitantes demostrando la figura del cura como autoridad y la influencia de la religión católica en del pueblo.

Esta vinculación con la memoria personal reiteradas veces tiene que ver con lo “estricto” del padre y su repercusión en la escuela. Infundiendo miedo, la obediencia a este cura también hacía parte de estas relaciones de poder que se inducían desde las formas de control practicadas desde la amenaza, el castigo, la separación por género, la imagen del demonio o la confesión, fundamentando en la vigilancia y la corrección de comportamientos que se consideraban inadecuados, indebidos o lujuriosos. Esto lo deja ver el siguiente re-

lato de la profe Luz Bery: “había un sacerdote que era muy bravo, el padre Carlos José Villate. Entonces, en esa época, en esos primeros años de mi juventud, educada por monjas, que ellas eran muy religiosas, todo dentro del debido respeto. Le teníamos un miedo terrible las más grandecitas del colegio, (...) que no había sino hasta tercero de bachillerato, en ese entonces, ahí en Guatavita, en el colegio de monjas. Le teníamos miedo a confesarnos con el padre Villate. Entonces, los miércoles en vísperas de primer jueves de cada mes, iba el párroco de Guasca a Guatavita Viejo a confesar, a muchas personas que no se confesaban con el padre Villate. (...)

Nosotras, las más grandecitas alguna vez dijimos: ‘no nos confesamos con el padre Villate y cuando venga el párroco de Guasca nos confesamos con él’. Entonces, nos fuimos a confesar una tarde, salimos del colegio y eran las cuatro y media, más o menos, cuando



Imagen 50: “El padre Villate. (...) El de la ruanita y el del caballo, sí. Esta foto es de Pueblo Viejo. El padre Villate, que ya es muerto”. Doña Martha.

salimos del colegio y nos fuimos a la iglesia a confesar, miércoles, en víspera de primer jueves. Y los chinos del colegio... entré yo a ver al Guillermo Mancera, que era muy amigo mío, y que no sé, siempre ahí molestamos con los chinos, ¡ay! uno no dejaba de coquetear, por más que fuera mucha seriedad y mucha cosa. ‘Vengan, vengan’, ellos nos abrieron campito para que nos metiéramos ahí en la fila a confesarnos, porque eso estaba la fila larguísima. Entonces fuimos nosotras y nos acomodamos allá (...).

Cuando llegó una de las profesoras del Pio XII, que era el colegio de los hombres, y llegó a regañarnos: ‘¡Se salen de ahí! Ustedes a qué vinieron, a confesarse o a enamorarse en la iglesia, ¡respeten!, no sé que’ (...) ¡Y nos sacó esa señora! Y nosotros nos salimos y nos estuvimos ahí en las bancas, ahí en la iglesia. Entonces la señora se salió, la profesora, y cuando ya los chinos se dieron cuenta que ya no estaba la profesora por ahí (risas), volvieron a llamarnos, fuimos y nos metimos otra vez allá en la fila, y llegó esa señora otra vez: ‘¡Qué se salgan! ¡Coquetas! ¡Respeten la iglesia que no es un sitio para venir a enamorarse!’. Nosotros no estábamos enamorando ni nada de eso. Entonces, no nos quisimos salir de la fila (...). Entonces ya nos confesamos con el padre Delgado, era el curita, el párroco de Guasca, nos confesamos...

A la mañana siguiente llegaron las monjas, nos formaron allá, como todos los días en el patio, fueron los rezos de la mañana y eso; cuando de pronto: ‘¿quiénes fueron las alumnas que ayer en la tarde fueron a confesarse con el padre Delgado?’ ‘¡Ah, nostras!’ (risas) levantamos la mano, ‘tengan la bondad de quedarse ahí en el patio, todas las demás pasen a sus salones’, pasaron todas a los salones. Cuando llega la monjita superiora, ¡qué regaño, qué regaño! “Ustedes no respetan, quién las mandó, ustedes tenían su confesión tal día, quién las mandó a confesarse ayer en la tarde, ¡coquetas!” (risas) ¡Qué no nos dijo! ¡Esa monja cómo nos regañó! ‘Y sepan que el padre Villate está muy bravo con ustedes, inmediatamente tiene que ir a pedirle perdón, al padre’ (...)

Nos llevaron disque al despacho parroquial, que allá nos estaba esperando el padre y que teníamos que pedirle perdón (...). Llegamos nosotras al despacho: ‘¡Ustedes son las que no respetan al iglesia! ¡Las que van a enamorar a los muchachos en la iglesia! ¡Ustedes son las que no sé qué! ¡Esa fue la confesión que hicieron! ¡Eso es una confesión sacrílega! ¡Eso no sé que! ¡Eso mi Dios no las perdonó!’ (risas) ¡Pero terrible! ‘¡Arrodíllense!’’, para que le pidiéramos perdón de arrodilladas. Y nosotras arrodilladas y había una, la Malfi Peña, una china que era terrible, esa se arrodilló y ¡soltó la risa! (risas) ¡Ay, se reía! Yo pensé que el cura le pegaba, ‘¡Señorita, respete!’ Y entonces la Malfi toda asustada y eso el cura se le plantó al frente y de todo, que braveza de cura.

Entonces ya después dijo: ‘Muéstrenme sus caras, ustedes es fulana...’ eso nos conocía, ‘usted es sutana, usted es no sé quién, usted es tal, ustedes ni se acerquen a comulgar porque yo no le doy comunión (...), y ahora me hacen el favor y se van para la iglesia, y en cada extremo de la banca se coloca una y van a rezar las tres partes del rosario con los brazos así en cruz’ (...).

Y yo no sé, las monjas también como que empezaron a mirarnos como mal, y por allá empezaron que: ‘No se acerquen que ahí está el demonio’, le decían a las otras, como haciéndonos a nosotros a un lado y ‘que no se acerquen porque que ahí estaba el demonio’, empezaban las monjas allá”.

Las prácticas religiosas en la vida colectiva

El gran fervor a Dios, a los Santos, a Jesucristo, a la Virgen María... además de evidenciar a la religión católica como el único dogma propio de la comunidad, cada unas de las prácticas que circulaban alrededor de ello, representaban un lugar de encuentro e integración entre los vecinos, las familias y los habitantes rurales y urbanos del pueblo. Como se verá en las siguientes páginas, la existencia colectiva de Guatavita la Vieja giraba entorno a los eventos religiosos. Las imágenes de los santos, los altares, las procesiones, las misas... al lado de estrenar ropa, estar en familia, la comida, etc. eran la constante durante todo el año cuando se celebraba cada una de las festividades relacionadas con estos rituales.

Así, la celebración “del seis de enero, la de los reyes magos, ¡uy! Eso era una celebración hermosa, eso llegaban los reyes por allá, cada vez lo elegían de una vereda diferente, que Melchor era de tal vereda, que Gaspar de tal otra y Baltasar de tal otra, y al siguiente año rotaban, que otras tres veredas para que no se pusieran bravos. ¡Y eso llegaban los desfiles, pero hermosos!, les entregaba el padre al empezar el mes de diciembre, un Niño Dios que tenían que recorrer por allá por todas las casas de la vereda durante el

mes de diciembre, y ese Niño Dios tenían que entregarlo ese seis de enero, ¡con fuerte cantidad de plata! Entonces el Niño Dios lo llevaban en una carroza, ¡pero qué carrozas de hermosas! Hermosas esas carrozas que hacían y llegaban allá con ese Niño Dios, y aparte de eso ¡el presente para el padre!, que le regalan el caballo, que le regalan un novillo, que la vereda tal que no se qué, que no se cuanta plata que se recogió con el recorrido del Niño Dios, más cinco ovejas que le traen al padre (risas). Eso eran todos los regalos para el padre, pero suntuosos regalos que le llevaban al padre”; de este modo lo vivenció la profe Luz Bery. La integración de las personas de la comunidad, la recolección de ofrendas entre los habitantes -práctica retomada de lo hecho por los Reyes Magos- y dar este diezmo para “simpatizar” con el sacerdote, fueron algunas características que hacían parte de esta práctica.

A la Semana Santa, como una de las celebraciones con más significado para la fe del pueblo, pues intentaba revivir la muerte de Jesucristo, se le debía un gran respeto; representaba la rigurosidad, el sacrificio y el recogimiento, donde el fervor a las creencias religiosas se manifestaba en el hecho de dejar de realizar una serie de actividades y comportamientos cotidianos: *“en ese tiempo (...) era muy respetuoso, mi papá él no dejaba desde el día lunes santo hasta el día domingo, (...) ese día que era domingo de ramos, ese día ya no se hacía más en la casa sino de pronto la comida, comer y estarse, porque no lo dejaban a uno jugar, porque eso no se podía. Nada, nada, nada, escasamente... ni siquiera cortar leña, porque eso era un pecado ante Dios, o sea como un irrespeto a Nuestro Señor, a los sufrimientos, no lo dejaban a uno sino hasta el domingo de resurrección, ya el lunes de pascua, si ya era común y corriente. Entonces el día más especial era el jueves y el viernes”,* lo cuenta Doña Clara.

Así, como una muestra de esta gran rigurosidad, de lo especial e importante, la obligatoriedad a asistir a todos los oficios, lo refleja; al respecto Doña Yolanda puntualiza diciendo que: *“mi mamá ella nos llevaba a todas la celebraciones de Semana Santa, todos los días jueves y viernes, y los sábados la procesión de Soledad. En esa época las celebraciones eran larguísimas, a la una de la tarde entrábamos y salíamos como a las cinco. Eran muy largas. (...) Pero nosotras nos íbamos, mi mamá nos llevaba a todas, ella no nos dejaba a ninguna en la casa, allá teníamos que ir todas a las celebraciones de la Semana Santa. Y a las procesiones, ¡todo!; era muy bonito. Las procesiones en los pueblos eran muy bonitas, era especial, yo digo que eran las fiestas especiales, que uno tenía allá, pasábamos sabroso”.*

Por su parte, la confesión se presentaba como un inicio de la Semana Santa y preparación para el proceso de purificación de todos los pecados, donde la separación por género y

edad era evidente, Doña Lolita dice que *“el lunes santo se comenzaba la semana santa. Para cada día la confesión, ya no me acuerdo. Un día las mujeres, para los niños, otro para las niñas, los niños si todos, para las solteras, los solteros, los casados y las casadas”*. Otra de las características de la celebración era la construcción de alteras, que como dispositivos, tenían la finalidad de representar aspectos relevantes y lograr conmover a los creyentes desde el acontecimiento y lo simbólico: por ejemplo la muerte de Jesús; al respecto, Doña Martha relata su experiencia *“el viernes santo cuando moría nuestro señor eso le ponían un velo (...), rasgaban eso y parecía que nuestro señor se inclinaba, ¡yo lloraba! yo lloraba porque parecía que el Papá Lindo se hubiera muerto en ese minuto, ¡tan bonito! El Rafico Varela y Don Kiko, arreglaban ese altar, todo tan bonito”*.

Usar un vestido especial como otra práctica indispensable para la semana santa y el resto de fiestas importantes, se revela cuando Doña Lolita asegura que *“en esa época uno estrenaba casi la mayoría de fiestas, en la Semana Santa estrenaba uno los tres días, era jueves, viernes y sábado. Eso estrenaba uno, en esa época era barata la tela. La sedita, porque se usaban era como vestiditos de seda. (...) El día jueves se ponía uno vestido de colores, el día viernes era de negro todo el mundo, ropa oscura”*; así, el valor simbólico del color aquí se hace evidente. Ahora bien, dentro de la celebración se inserta un tipo de práctica que ocurre dentro del hogar, como una actividad propia de las mujeres y que tiene que ver con la comida; *“ellos hacían mantecada, mi mamá hacía la mantecada, la batían en la casa, comíamos”*, asegura Omaira, de igual forma Doña Leonor dice que *“era la comida especial, también, mi mamá nos hacía la gallina, la mantecada, si, todo eso nos hacía mi mamá”*.

“En mayo, todo el mes de mayo eran los rosarios, desde el primero de mayo hasta el treinta y uno de mayo se celebraran, y eso también era como a ver quién lo celebraba mejor, muy bonito, el mes de mayo”, relata la profe Luz Bery; Fanny, contando de cuando estaba en la escuela dice: *“por ejemplo, en mayo, en todos los días de mayo hacían el rosario y había que ir a las cinco de la mañana, con antorchas y con cosas”*. De esta manera, además de demostrar la gran devoción a la Virgen María, los Rosarios de Mayo demostraban tener un carácter colectivo, donde la presencia de la iglesia en la escuela era evidente.

Otro tipo de práctica religiosa tuvo lugar con el Corpus Cristi, donde la plaza es tomada como centro para la celebración. La importancia del altar para hacer presente la imagen de Dios desde la representación, Doña Leonor lo narra así: *“El Corpus Cristi también era muy bonito allá, (...) vestían las ermitas, unas cositas, unas vainitas que las vestían en la plaza, como hacen acá, pero las llamaban las ermitas. Como altares, si (...). Ponían ahí*

a Nuestro Señor, lo arreglaban con flores, una vez arreglaron una ermita con unas palomas, las metieron como entre una cajita y cuando llegó ahí a rezar el curita, sacaron las palomitas y se fueron, eso es lo que me acuerdo de un Corpus Cristi”.

Debe resaltarse aquí la importancia de la imagen de la Virgen María como deidad importantísima para Guatavita. La Fiesta de la Virgen del Carmen y de la Virgen de los Dolores, fueron las celebraciones que más se destacaban alrededor de la virgen como símbolo de feminidad, de maternidad y de entrega al hogar y a los hijos, que, en este contexto particular, construye un deber ser como mujer dentro de la comunidad y el funcionamiento de la familia, posiblemente de aquí se desprenda la estructura matriarcal del pueblo.



Imagen 51: Alto de Piedra, lugar donde actualmente se sigue celebrando la Fiesta de la Virgen del Carmen.

Por una parte, Doña Yolanda describe una de estas celebraciones así: *“la fiesta del Carmen siempre se ha celebrado (...) se festeja la fiesta del Carmen en Guatavita; pues que yo sepa, siempre hacían bazares. Y también los toldos que llamaban, se hacían también en el marco de la plaza. Nombraban señoras, las señoras del pueblo, ahí hacían una lista y a cada grupo de ellas le decían dónde debía de hacer sus toldos. Los toldos los hacían con carpas de los carros, paraban de esas varas rollizas, gruesas, vigas y las cubrían con las carpas de los carros, los dueños de los carros colaboraban prestando eso, y los alférez o yo no sé qué, también eran los que levantaban las toldas y ahí bajaban mesas de las casas ¿eso allá todas colaboraban! Y había un toldito que era más pequeño, ahí era donde se vendían los postres, también eran las señoras de allá. Hacían rifas, y pues a nosotras nos mandaban a que ayudáramos, a nosotras nos fascinaba. Venía una camioneta de Bavaria en esa época, venían y traían sus cornetas ¿cómo se llaman? Si, como micrófonos y ponían música y todo, y hablaban ahí y hacían propaganda, por ejemplo al aguardiente, o la cerveza, o lo que fuera. Pero era dentro del marco de la plaza, allá no se salía. Y también, quemaban castillos, como aquí, también en el marco... en el centro, frente a la iglesia, ponían los castillos, pues todo el pueblo salía a mirar”.* En este sentido, la integración y la colaboración de toda la comunidad alrededor de la celebración, demostraba que el encuentro y la participación, eran elementos claves en la vida colectiva del pueblo. Sumado a ello, la plaza aparecía como el lugar apto para este tipo de práctica, donde la presencia de las mujeres y de la comida, también era indispensable.



Imagen 52: Imagen de la Virgen de Los Dolores en la actualidad, procesión por las calles del pueblo.

En segunda instancia, el culto a la Virgen de los Dolores, patrona del pueblo, también ocupaba un lugar predominante en el significado de lo maternal y femenino, desde la alusión en una imagen piadosa de una madre incondicional que soporta el dolor de su hijo hasta hacerlo propio. Así mismo, Doña Yolanda también refiere a cada uno de los elementos simbólicos que constituyen la imagen: *“no recuerdo bien cómo era, pero eso hacían su procesión, sacaban la imagen de los Dolores, que esa imagen de aquí es preciosa. Yo he ido a muchos pueblitos por aquí y la Dolorosa no es igual de divina a la de aquí. Y la de aquí tenía las lágrimas, eran perlas, pero esas se las robaron, claro que después se las repusieron (...); y la corona, y no ve que cuando estuvo aquí el padre Mahecha, ella, en el sudario que lleva en las manos, que es ese manto blanquito que tiene, ahí está la corona de espinas (...), y aquí (en el pecho)*

lleva un corazón pero en plata, pero yo no sé si todavía lo tendrá. Y ahí entre la corona llevaba los tres clavos (...) La corona también bien bonita y ella tiene si pelo bien largo, pelo natural, de ella no, pero si de una persona se lo colocaron ahí. Y su vestido negro, su capa negra bien bonita. Si a ella la sacaban en procesión, pero yo no me acuerdo si era por el marco de la plaza o... eso si no lo recuerdo. (...)”. De este modo, la procesión cumplía un papel fundamental, para la celebración.



Imagen 53: Celebración de la Fiesta de la Virgen de Los Dolores en la actualidad, articulada con las primeras comuniones.

El quince de septiembre, día de esta virgen, se articulaba con las primeras comuniones, convirtiéndose en dos celebraciones importantísimas. La profe Luz Bery asegura que las primeras comuniones era *“el quince de septiembre que se celebraban, es el día de la Virgen de los Dolores. Y eso no importaba, si cayó un miércoles ese miércoles eran las primera comuniones, si fue un jueves pues el jueves, si fue el domingo el domingo, no*

corrían en ningún momento el día, (...) eso se hacía el día que era, llámese miércoles, lunes, jueves, sábado, domingo, el día que fuera. De todas maneras eso era como día cívico en el pueblo, y entonces todo el mundo eso era dedicado allá a la celebración de la fiesta de la Virgen de los Dolores”.

Como es de notar en casi todas los eventos descritos anteriormente, la relevancia de las procesiones radica en servir como dispositivo para el encuentro colectivo; la representación dada en las imágenes de los santos y vírgenes igualmente se muestra como aspecto central para manifestar la devoción y el recogimiento. La plaza siempre es tomada como

punto referencial para los recorridos por las calles del pueblo, Doña Lolita asegura que las procesiones eran “*por toda la plaza, sí, alrededor de la plaza, iba toda la gente, los alférez y uno iba allá también (...) pero eso era muy bonito, porque la gente iba con mucho recogimiento*”. De este modo, en las fiestas de los santos las procesiones también desempeñaban una función importante: “*había muchas procesiones, porque en esa época celebraban fiestas a todos los santos, San Antonio, Santa Rita, Santa Bárbara, una cantidad de Santos, Nuestra Señora de Los Dolores, La inmaculada. Había imágenes y cuando había la fiesta, entonces los alférez, como todos los santos tenían sus alférez para cada fiesta, ellos celebraban la fiesta, pagaban la misa, la procesión, los músicos, la pólvora, ¡todo! (...) Y el ocho de diciembre, igualito*”, también lo dice Doña Lolita. La variedad de imágenes, demuestra cada uno de los aspectos que interesa en la vida de la comunidad, así por ejemplo San Antonio representa a los enfermos; Santa Rita es la patrona de las madres, matrimonios y familias; La Inmaculada Concepción, advocación de la Virgen, que por estar libre del pecado original pudo concebir a Jesús; Nuestra Señora de los Dolores, la patrona del pueblo y quien vivió toda la tortura y pasión de su hijo Jesucristo.

Como otro tipo de práctica que de igual modo ratifica la gran devoción a varias deidades, las romerías a pueblo vecinos complementa el sentido de las procesiones, donde también la integración y la comida hacen parte del ritual. Dice Doña Lolita: “*mi papá era muy fiestero, él nos llevaba a Chiquinquirá a la fiesta del rosario, a Monserrate al Señor de Monserrate, a Sopo al Señor de la Piedra, a Cogua, ¡ya no me acuerdo!, San Antonio, así. Y a él le gustaba sacarnos todos, a las fiestas que hubiera así cerquita, él nos llevaba. Lo único que no me gustaba era el tren, porque me mareaba. ¡Ay! cuando mi papá nos llevaba pa’ Chiquinquirá, era mi muerte, porque me mareaba. Nos íbamos a pie desde Guatavita ¡allá! En un burro llevaban canastos con la comida, pan, carne, todo, eso llevaban todo cocinado desde la casa, huevos cocinados, eso, y un poconón de cosas que hacían. Nos íbamos hasta Suesca, a pie, y en Suesca pasaba el tren y ahí lo cogíamos, o en Nemocón. Ahí cogíamos uno el tren, que tenía uno que madrugar, a las cuatro de la mañana ya salía uno de la casa para llegar al tiempo con el tren*”.

Durante el mes de diciembre, las novenas navideñas apuntaban a otro tipo de prácticas que se hallaban no sólo dentro de la familia, sino también en la comunidad para promover la integración entre vecinos. Por ejemplo, los coros de villancicos organizados entorno al recorrido del Niño Jesús por cuadradas: “*para la navidad, a nosotras los sacerdotes nos llamaban para los villancicos de navidad, éramos nosotras y las Prieto, (...) también se arreglaba el Niño Jesús en pasos y se paseaba por las casas pero de la cuadra solamente, en cada casa cantábamos un villancico, nosotras, pero por las del sector, y a veces allá en la casa nosotras ensayábamos, por las noches, los cantos para el otro día*”, asegura

Doña Yolanda; también las presentaciones lideradas por la iglesia en el teatro local hacían parte de este tipo de acciones colectivas: *“en las navidades todas las noches había presentaciones. Cada vereda tenía su noche, y los del centro también, y todos era a no dejarnos”, “las novenas, todos en la iglesia, todos a las novenas, mi madre nos echaba por delante (...) A la novena y después al teatro a las presentaciones, o depende lo que hubiera así de especial, después todos a sus casitas, presentaban los números, presentar los*



Imagen 54: “Esto es allá en la Villa cuando mi mamá hacía los rosarios de navidad, entonces como presentaban, los chinos organizaban algún número y presentaban”. Fanny.

números y todo mundo ahí contento, aplaudir y vendían chitos, bonbonbunes, cuando, por ejemplo que le tocaba a tal, y eso presentaban bailes, mímicas, comedias, todas esas comedias, y había días que era bonito, (...) cuando trabajaba Marina Rodríguez, Elvirita Rodríguez, mi tía Elvira, todo eso”, así lo relatan Doña Lolita y Doña Martha respectivamente. Debe aclararse que esta práctica que logra tener una continuidad importante después del traslado, en el Pueblo Nuevo.

Otra actividad alrededor de la navidad, son las novenas organizadas por Doña Ana Virginia, la mamá de Fanny, quien asegura que *“mi mamá desde Pueblo Viejo, mi mamá ¡uf! Mi mamá duró más de cuarenta años rezando las novenas, duró más de cuarenta años, ¡claro! Porque en Pueblo Viejo las hacía, cuando llegamos aquí (a Pueblo nuevo) las hacía en la Villa, allá en Villa duró ¿como unos diez años?, pasó el padre Reina, pasó el padre Caro, y ella las hacía. Después se vino pa’ acá, para el pueblo, pero*



Imagen 55: “Estos son todos los niños que iban a rezar allá (...), aquí es Sara controlando esos niños, esto es allá en la Villa, cuando hacía todavía el rosario allá”. Fanny.

aquí fue cuando los niños ya empezaron muy desjuiciados, ya a los niños no les llamaba la atención eso, entonces por eso mi mamá acabó, pero acabó con esto hará unos siete años”. Precisamente, rezar las novenas no tenía otra intención que mantener la tradición religiosa en los niños, que desde la integración colectiva, se trataba de preservar el sentido de la navidad en las nuevas generaciones.

De este modo, a nivel general se puede ver que tanto las dinámicas sociales como la memoria colectiva del Pueblo Viejo, todo el tiempo se halla impregnada por la religión católica, tanto así que parte del deber ser de todos los habitantes gira entorno a ello. Esto se puede comprobar en afirmaciones como la de Fanny: *“era obligatorio ir a misa todos los domingos y fiestas de guardar”*, o la de Doña Martha cuando se refiere a sus abuelas: *“no, pues ahí, las viejitas, cuchitas, santicas ahí en la casa, y temerosas, cuando llovía todo el mundo adentro, y a rezar el rosario con ellas y todo. Si, eran muy cristianos, muy católicos”.*

La existencia económica del pueblo

Antes que nada, se tiene que describir el día de mercado de Guatavita la Vieja. *“Allá no había sino la principal, que era la plaza de mercado, y ahí no había mercado sino los domingos nada más, y uno se levantaba temprano para poder conseguir verdura y frutas, porque como no había sino esa plaza, y ahí en esa plaza se conseguía todo, la papa, el maíz, el haba, el frijol, ¡todo!, frutas, ¡todo!, porque no había sino ahí”*, dice Doña Lolita; por otra parte Doña Leonor también narra que *“el mercado era ahí en la plaza, era a la intemperie el mercado allá, en la vieja Guatavita. (...) Don Abraham Luna, me acuerdo, el marido de Doña Lucia, él era el que vendía, y otras viejitas que ellas ya murieron, no me acuerdo cómo se llamaban. Pero la plaza de mercado era eso, y ahí vendían y todo el mundo salía a hacer mercado. Y la papa la traían de Guasca, el mercado de la papa lo traían de Guasca, los guascas venían al mercado a vender aquí a Guatavita, los guascas también traían el ganado a venderlo, era bonito el comercio entre Guatavita y Guasca”*. Así, el mercado atendía a ser una práctica de carácter colectivo, donde la plaza funcionaba como escenario propicio para reunir a la comunidad tanto urbana como rural, donde el intercambio se producía no sólo desde lo comercial, sino también desde lo social; de igual modo, eran importantes los vínculos creados con los pueblos aledaños.

Dejando claro esto, ahora hay que enfatizar en varios tipos de prácticas económicas en las que se podía ver con claridad una separación por género, pues existía un tipo de actividades “apropiadas” para las mujeres y otras para los hombres. En primera instancia, un tipo de labor económica femenina, alternada a las labores del hogar y muy indispensable para Guatavita la Vieja era la comida, que a cargo de las mujeres, las llamadas “asistencias” que no eran otra cosa que un restaurante, representaban un reflejo de ello, así lo refiere Doña Martha: *“mi abuelita en la casa tenía un restaurante y vendía almuerzos y eso”*.

Otro ejemplo de la comida como una labor femenina que creaba también una asociación directa entre casa-crianza-mujer, lo relata Doña Lolita: *“allá hacían muchas almojábanas, eso era lo principal que había para la gente, en ese época no decía uno turistas sino los forasteros, (...) no había sino un bus que salía a las cinco de la mañana para Bogotá y regresaba a las cuatro de la tarde, no había más, pero el que tenía carro llegaba allá, y eso llevaban era almojábanas, eso salían allá a vender almojábanas al pie del bus o de los carros, allá a ofrecer las almojábanas. La vendía, eso sí había harta gente, hartas señoras. Una señora Dolores de Prieto, Rosita Mancera, la Cacadita, ella no, la mamá (risas). Había un señora se que llamaba Margarita la Pastelera, pero le decían pastelera*

porque ella hacía unos pasteles deliciosos, y salía también a venderlos, uno salía a la casa a comprarlos también”.

La modistería representaba una práctica más que se relacionaba con el acontecer femenino de Guatavita la Vieja, donde “eran las mujeres las que cosían para otras mujeres”. Este rol social establecido, también era un conocimiento que se transmitía desde la enseñanza y experiencia en el taller de la modista, que por lo general era en la casa de la modista. Era claro que esta práctica iba más allá de lo económico, pues se convertía en un componente esencial de feminidad del pueblo. Todo esto se deja ver desde la narración de Doña Lolita, quien además de discarse por muchos años al oficio cuenta cómo aprendió a coser: *“con una señora, no era de Guatavita, era de Bogotá. Se llamaba Sofía Ángel, era la mejor modista que había en Guatavita. Ella le cosía a las señoras de los doctores, de los médicos, de las principales familias que había allá y ella fue la que me enseñó, pero yo bregué mucho pa’ que me enseñara porque era muy envidiosa. Pero sí me enseñó dos meses, y con eso trabajé yo hasta que me casé, ya me casé y no más. Pero yo trabajé mucho. También le trabajaba era a las señoras del pueblo, del campo no les trabajaba, porque en el campo le decían ‘déjeme la cintura más abajito, déjeme más anchito, déjeme más abajo de la rodilla’ y a mí no me gustaba, me gustaba trabajar al cuerpo de la persona (...) Le cosía a las señoras de los médicos, que ellos trabajan en el hospital, a las señoras de los empresarios de Bavaria y a las señoras principales del pueblo y a nadie más le cosía”.*

Como prácticas de carácter masculino, las labores relacionadas con el agro y la minería eran propias de los hombres del pueblo; la vinculación con la tierra y la tradición campesina se evidenciaba en este tipo de labores. Doña Yolanda refiriéndose a su papá afirma que *“él trabajaba, él era a veces agricultor, a veces a él le gustaba su ganado, y últimamente el papá de mi mamá, como él tenía minas de carbón aquí en Guatavita, arriba, (...) entonces mi papá abuelo le pidió que le administrara las minas, y él era el que le administraba las minas”.* Paralelo a ello, las famas, lugar en el que se vendía la carne después de sacrificar el animal en el matadero del pueblo, era otra actividad propia de los hombres; con relación a su padre Fanny asegura: *“como tenía la fama, entonces sacrificaba el ganado cada ocho días y lo vendía porque en la casa estaba la fama, entonces ahí al lado estaba y ahí era donde él vendía su carne”.*

La existencia de otro tipo de prácticas de carácter económico y que aquí se catalogan como “mixtas”, pues eran realizadas por ambos géneros, tienen que ver con las tiendas, los almacenes y el batán (puestos en la plaza de mercado donde se vendía ropa).

Vinculado a las tiendas y almacenes, la profe Luz Bery lo precisa así: *“era un local grande, grande, pues era de víveres, la tienda de mi mamá era más que todo víveres, donde se vendía arroz, panela, chocolate, pan, jabón, café, gaseosa, y esa tienda creo que era como la más surtida que había ahí en eso, y casi que la única tienda que había en ese sitio. Y ahí llegaban, los días domingos que era el día de mercado, llegaba la gente de Tominé y de Santa María, pero eso era harta gente. Y eso había que ayudarle a empacar los mercados, ese era el oficio de nosotros los sábados por la noche, porque mi mamá ya sabía quiénes llegaban, qué mercado llevaban y tocaba empezar a empacarles los mercados”*; igualmente, *“la tienda de mi papá, también él vendía, también tenía víveres, pero él también tenía mucha cosa de ferretería (...) alambre, él vendía brochas para pintar.... si, tenía muchas otras cosas así diferentes a víveres”*.

Por su parte, Omaira describe el oficio de sus papás cuando asegura que *“mi mamá y mi papá toda la vida tuvieron, en esa época se decía que el batán, ellos vendían ropa, salían a la plaza de Guatavita a vender”*; Doña Leonor, hermana de Omaira, también se refiere a su abuelo Camilo, *“él también salía por allá con sus negocios, se quedaban era las tías en la casa, porque la abuela también salía a su negocio, ella también vendía batán, si, ropa, eso lo vendían en Pueblo Viejo y también salían a Sesquilé”*.

Como puede verse, el transcurrir de Guatavita la Vieja aquí se presentó desde varios lugares: el espacio y su relación con las dinámicas sociales; la religión católica como estructuradora de algunos puntos referenciales para la memoria; las prácticas religiosas como detonantes del encuentro y la cotidianidad colectiva; y finalmente, la vida del pueblo vista desde las prácticas económicas de sus habitantes. Así, se puede concluir que la memoria colectiva de Guatavita inició antes del traslado, donde lo tradicional, la institucionalidad de la iglesia y la estructura matriarcal, se presentaron como características esenciales. Sin embargo, todo lo anterior se vio radicalmente fragmentado y modificado durante el proceso de adaptación a Pueblo Nuevo, como a continuación se espera demostrar.

b). El Traslado

Como un hito en la memoria colectiva del pueblo y como una relación directa de los habitantes con las transformaciones espaciales, el traslado marcó un antes y después en el transcurrir de Guatavita. Si bien, el cambio de lugar fue un proceso paulatino en el que cada una de las familias de Pueblo Viejo iba trasladándose poco a poco al Pueblo Nuevo, fue en el año de 1967 cuando se hizo la ceremonia oficial que inauguraba Guatavita la Nueva. Debido a la construcción del embalse del Tominé, *“el traslado lo hicieron porque*

la Empresa de Energía de Bogotá necesitaba agua para generar energía, entonces por eso, pues eso es lo que yo tengo entendido ¿no? Entonces por eso fue que inundaron”, asegura Doña Yolanda.

En esta medida, cada uno de los actores que vivenció este cambio construyó su versión desde su memoria personal; este diálogo individual-colectivo, es la constante durante esta etapa de transición de la comunidad. Por otro lado, tensiones entre si fue bueno o malo la construcción del embalse que condujo al desplazamiento, el contraste entre lo tradicional con lo actual, lo antiguo y lo nuevo, etc. circulan todo el tiempo para evidenciar que en el traslado la idea del “progreso” y “lo urbano”, complejizan mucho más la memoria, las relaciones sociales, los vínculos entre el espacio, etc. En todos y cada uno de estos aspectos es en lo que se espera puntualizar ahora.

La maldición del pueblo

Como el inicio del proceso del traslado de la población y como una de las causas de este hito fundacional, la maldición de un cura sobre Guatavita apareció como un “mito” para tratar de dar una explicación sobrenatural a la inundación; la religión católica y la “voluntad de Dios” sobre el “destino” del pueblo, también hace parte fundamental de este hecho.

A su manera, la profe Luz Bery relata lo siguiente cuando se le preguntó si conocía de la maldición que algún cura echó al pueblo: *“¡El cura Fernández! El curita Fernández, si, eso mi papá nos contaba. Haber si me acuerdo, (...) era en la época de conservadores y liberales, entonces eso estaban bien marcados los partidos políticos en ese entonces, y los conservadores no podían ver a los liberales y viceversa, los liberales no podían ver a los conservadores, y cuando era época de elecciones eso era terrible, esas campañas eso era espantoso y llegaban a votar y que los liberales se ponían cinta roja y los conservadores cinta azul, y alistaban piedras y se mandaban por allá de uno a otro, y hasta muertos había, era la violencia, era muy violenta la época de elecciones. Y este pueblo pues era más de gente conservadora, ¡y lo sigue siendo! de conservadores, pero no faltaba el liberal que fuera y eso lo atacaban.*

Entonces el padre Fernández, cuentan, que él estaba como más con el partido conservador, y él desde el púlpito allá en sus misas, en época electoral, hablaba como que había que votar era por el partido conservador. Entonces los liberales le tenían rabia la padre Fernández, y vísperas por allá a unas elecciones, cogieron y fueron y disque llenaron todo el atrio de la iglesia, ¡pues decía que los liberales!, llenaron todo el atrio de la iglesia de excremento humano, que le embadurnaron también las puertas de la iglesia, y que la

habían escrito letreros ‘afuera el cura, el cura no sé qué’, bueno, insultando al sacerdote y de todo.

Entonces él, cuando fueron por allá y le contaron que esas puertas de la iglesia y que todo ese atrio de la iglesia estaba todo ¡terrible, terrible, que todo lo que habían hecho! Entonces se puso bravísimo y no, ese domingo que no celebró misa ni nada y se fue.

Cuentan por allá que desde no sé qué alto maldijo el pueblo ¡porque nadie lo defendió! ¡Ah, lo atacaron!, que lo iban a matar, (...) nadie lo defendió ni nada, entonces él que desde por allá desde ese alto maldijo al pueblo, y dijo que ‘algún día solamente las torres de la iglesia se verían sobre el agua’. Entonces cuentan que por eso fue que se hizo la inundación de Guatavita, ¿quién sabe si será verdad o no? (...) Eso si fue hace mucho tiempo atrás, mucho antes de los años cincuenta (...), por allá como en los años veinte, treinta, quién sabe, por allá”.

El proceso de desalojo

Antes que nada, hay que referirse a la construcción del nuevo pueblo como parte del proceso antes de desalojar Guatavita la Vieja; Doña Martha antes y después de vivir en su nueva casa, asegura que “el pueblo lo construyeron aquí (donde está actualmente), eso eran unas barrancas, iban explanando e iban haciendo (...) Que la iglesia, que ¡lo principal! y después si iban haciendo las casas y todo eso. Y eso venía harta gente a mirar. Nosotros si nos bajábamos de allá de la casa a mirar todo eso por aquí, o si no nos subíamos, antes de entregarnos la parcela, nos veníamos a mirar. Eso había hartísimos obreros, contratistas, había hartísima gente ¡Y trabaje mijos!”. Así, aparece esta práctica de desplazarse hasta la obra del nuevo pueblo para observar el proceso de construcción. Se puede ver también que la iglesia como punto central de donde se empezó a edificar el resto de la población, guarda relación con la distribución espacial de Pueblo Viejo.



Imagen 56: “Mire, aquí fue cuando empezaron a hacer la carretera para inundar el pueblo”. Doña Yolanda.

Como ya se dijo unos párrafos más arriba, el proceso de desplazamiento ocurrió paulatinamente, a medida que el agua llegaba a las casas las familias se trasladan una a una. Según Doña Yolanda la inundación ocurrió de este modo: “el agua empezó a entrar por la parte de atrás, por la parte del parque ¿el parque Santander es que dice? Eso, por ahí (...) Empezó a coger de para acá, la parte de arriba que por esa parte vivía la señora Ana, la mamá de los Rodríguez, me parece que esa casa fue una de las primeras, porque ellos fueron unos de los primeros que se vinieron para acá, a ubicarse aquí (a Pueblo Nuevo); después empezó a entrar por toda esa parte y a la casa de nosotros también, que

nosotros nos tocó venirnos, porque como empezó a entrar, esa tal vez era como la parte más bajita creo yo, y después empezó a entrar por toda esta parte y después entró a la plaza. La última parte que se inundó fue la parte de arriba donde vivían las Cortés, y Merceditas Sarmiento, y la parte que era para salir a la mina, eso fue lo último, y la casa de Martín Jiménez, eso ya fue lo último que quedó para inundarse”. Al respecto Doña Lolita dice que “(...) siempre se demoró unos diitas llegando el agua, a medida que iba subiendo, iba uno desocupando, porque las casas se llenaban de agua”.

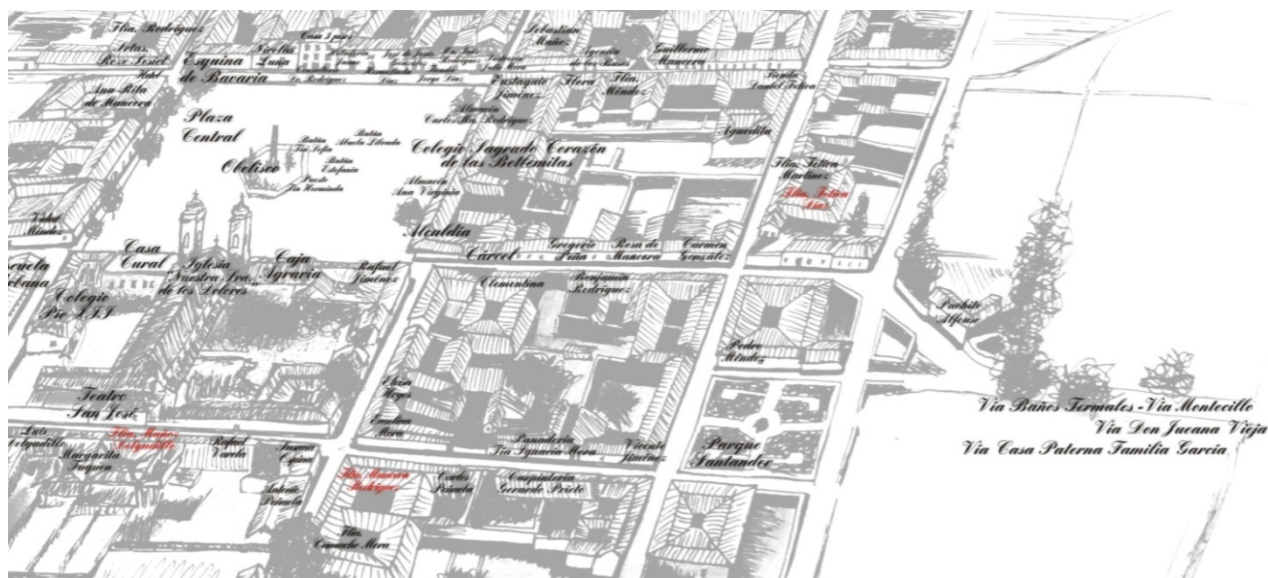


Imagen 57: Fragmento mapeo de Pueblo Viejo. Por los Baños Termales y el Parque Santander, fue donde se inició a inundar Guatavita; luego llegar el agua a la Plaza Central, la parte sur y más alta fue la última en quedar bajo el embalse.

Para las personas de mayor edad fue más difícil y doloroso dejar su casa y su pueblo, probablemente esto se debía al significado construido en torno a los espacios por parte de las generaciones mayores. Con relación a ello, Doña Clara relata la experiencia que presenció: “me acuerdo cuando llegó el agua, (...) cuando llegó el agua de esta parte, es decir, cuando llegó el agua por aquí a la plazuela, y por aquí donde es Don Jiménez que tenían un almacén de ropas y todo eso, hasta ahí me acuerdo que llegaba una barquita y me acuerdo que la señorita, la señorita Helena, ¿qué sería ella? ¿Peñuela? que ella ya murió; ella se arrodilló y cómo lloraba y cómo ponía las manos a nuestro señor, porque ¡claro!, ya se llegó el agua y todo y la gente todavía allá”. Omaira también lo testifica: “yo me acuerdo mucho cuando nos tocó salir de nuestra casa, que mi madrina Carmen, la tía de mi papá y que toda la vida vivió con nosotros, porque ella quedó viuda muy joven y mi papá se hizo cargo de ella, ella no se quería salir de la casa ‘¡que no y que no, que yo no me salgo y no me salgo!’ y el agua ya le pegaba a las paredes ‘¡y que yo no me salgo!’, y al fin la convencimos, la sacamos y nos fuimos a vivir, pues no tanto a vivir, sino dejamos todas las cosas en la escuela de Tominé donde estaba mi hermana Gladys, y esa noche nos recogieron tarde, tarde, ya noche, nos recogieron con el trasteo para venirnos aquí para el pueblo. Entonces yo me acuerdo que nosotros de la escuela ahí nos

devolvimos en lancha, pues como a darle el último adiós a nuestra casa, porque es que era una casa grande, bonita y donde nos criamos, y toda la vida ahí. (...) Entonces esa cuestión de la inundación de la casa, yo creo que eso si nunca se me olvidará". De este modo, la inundación de la población se enlazaba directamente con el desalojo de la casa de cada familia, relacionando directamente la memoria del pueblo con la memoria familiar.

Antecediendo el desalojo como tal, la negociación de las casas con la Empresa de Energía se realizaba con algunos funcionarios que la entidad enviaba, quienes *"hacían un avalúo de la casa que uno tenía allá en Pueblo Viejo, con el dueño de casa, en este caso mi papá, hacían un avalúo de las casas, y aquí también hacían un avalúo de las casas de acá; entonces según, pues miraban, según lo que vale su casa allá en Pueblo Viejo, la del Pueblo Nuevo vale tanto, más o menos buscaban un valor que fuera como equivalente, y entonces la casa que le corresponde ¡es tal!, y así le iban haciendo la entrega de las casas a las familias"*, así lo asegura la profe Luz Bery. Sin embargo esta equivalencia generó bastante controversia, la misma profe Luz Bery expresa que *"para algunas personas dicen que sí, que fue justo lo que les dieron y eso, pero otras quedaron muy inconformes, no todo el mundo quedó conforme, gente que si lo aceptó y que sí, que bien, pero gente que estuvo bastante inconforme, que habían salidos robados, que su casa tenía lo que llamaban el solar o la huerta, que eran lotes muy grandes y que aquí habían perdido, eso decían"*.

Posteriormente, llegar a ocupar la nueva casa era inminente. Fanny relata que *"como se entró el agua por detrás, entonces nos tocó desocupar allá, (...) cuando se empezó a entrar el agua mi mamá y mi papá consiguieron camiones y empezaron a quitar todo lo que más pudieron, pues se trajo el trasteo pa' acá, me acuerdo tanto, que era en esta sala todas las cajas, todo en las piezas: cajas, y por acá colchonetas pa' poder dormir uno mientras tanto; y ellos consiguieron gente y empezaron a quitar puertas, ladrillos, tejas, todo lo que pudieron quitar. Eso trajeron como algunos diez viajes de material en camiones. Y entonces nosotros ya vivíamos acá"*.

Como una de las consecuencias que trajo el traslado, el desplazamiento de algunos habitantes para Bogotá y otros pueblos vecinos más grandes, surgió como parte de este proceso de desalojo; el hecho de que los habitantes "pudientes" del pueblo decidieran marcharse, evidenció la diferencia de clases sociales. Doña Yolanda lo expresa cuando asegura que *"mi mamá ya se había ido para Bogotá, porque las personas que no se querían trasladar para acá, la energía les pagó, ¡y bien mal que les pagó!, y entonces ellas compraron en Bogotá, mi mamá compró en Bogotá y se fue con mis hermanas, yo como estaba*

ya casada, era la única casada, entonces yo me quedé aquí porque Mario Ernesto era el director de la Caja Agraria, entonces tocaba quedarnos aquí”; “los pudientes vendieron sus casas y compraron en Bogotá, en Chía, en Zipaquirá, otros se fueron para Guasca, no sé si para Sesquilé también, pero si, se fueron para otras ciudades”. Todo lo anterior representó un gran impacto social en la comunidad, donde el desarraigo y una distancia del lugar con las personas, emergió con el traslado.

Mientras esto ocurría, en este periodo de tiempo de algunos meses, las dinámicas cotidianas de Guatavita la Vieja se modificaban y la transición entre los dos pueblos se reflejaba en una serie de prácticas “intermedias” que unían no solo los espacios sino también las actividades sociales a las que el pueblo estaba acostumbrado. La misa, el mercado o la escuela fueron ejemplo de ello, así lo describe Fanny: *“allá en Pueblo Viejo pues uno iba a estudiar, pues como el colegio todavía no se venía, entonces uno bajaba a estudiar, claro que nos tocaba correr a coger camino por las Tominejas, un sitio que es allí por el lado del cementerio, bajando, por ahí nos íbamos para el colegio. Pero a veces llegábamos tarde, entonces no nos dejaban entrar y nos quedábamos por ahí, ayudándole a los demás a empacar ¡o donde mi abuela! Mi abuela Sara fue casi una de las últimas personas que se vino para acá”;* la profe Beatriz como profesora de la escuela también lo vivenció: *“antes del traslado yo estaba viviendo ya en una casa, en una efe, porque como yo trabajaba, viajaba en la mañana, en el bus que traía a los niños, porque había una buseta que llevaba los niños, (...) cuando los recogía, nos recogía y nos llevaba”.*

De todos modos, es claro que el traslado generó una gran fragmentación de la relación del espacio con las personas, que conllevó a un proceso de adaptación a Guatavita la Nueva y a los cambios sociales que estaban por venir, más adelante se profundizará en ello.

La fecha, la procesión y Doña Lolita como hitos fundacionales

Si bien, la reubicación de todos y cada uno de los habitantes de Guatavita la Vieja se llevó a cabo progresivamente a Guatavita la Nueva, fue en septiembre de 1967 cuando se efectuó el traslado oficial desde una ceremonia de carácter religioso, donde la procesión sirvió como dispositivo para el encuentro colectivo y como una forma para “despedirse” del antiguo pueblo y darle la bienvenida a la nueva etapa que conllevaba la vida en otro espacio.

Así, con lo que respecta a la fecha como parte del traslado, debe decirse que su relevancia se basaba en el significado que adquiriría en el momento para la comunidad, en tanto lo que hacía era fijar un hito de la memoria colectiva en el transcurrir del tiempo. En la mayoría

de relatos de cada señora, se podía de notar cierta contradicción e inexactitud en el día en que se realizó el acontecimiento, por ejemplo cuando se les preguntaba por la fecha del traslado, contestaban: “¿El quince de septiembre, del sesenta y siete? me parece, si, el quince de septiembre, del sesenta y siete”, dice Fanny; “pues yo ya estaba aquí, pero yo ni me acuerdo, (...) sé que fue en septiembre, pero yo no recuerdo si fue el día de Nuestra Señora de los Dolores, que es la patrona de aquí, de allá y de acá”, por su parte añade Doña Yolanda. Cabe decir entonces que lo relevante de la fecha es materializar el significado y las implicaciones que conllevó para los habitantes el traslado, representado la transición, el cambio, y el inicio de otra etapa en la vida colectiva del pueblo.

Lo cierto es que el trasladado se relacionaba con el día de la Nuestra Señora de los Dolores, la patrona del pueblo, cobrando mucho más sentido el cambio de lugar, donde la presencia de la religión era clara, junto con la simbolización de lo femenino y lo maternal en la representación de la virgen.

En este sentido, aparece la necesidad de una materialización de un “hito fundacional” en una “práctica del traslado”, es decir, el desarrollo de una precisión con la Virgen de los Dolores desde el Pueblo Viejo al Nuevo. Fanny, quien presenció el evento cuando estaba estudiando en el colegio de las monjas y pertenecía a la banda marcial, lo relata así: “yo me acuerdo que nos citaron a nosotros en el colegio, como nosotros estábamos en la banda, nos citaron, eso fue como a las nueve de la mañana, y porque supuestamente salía la procesión como a las diez. Y nos alistamos todos, los muchachos del Pio XII contra las pobres viejas de las Betlemitas (...). Bueno, y empezó, esa procesión empezó como a las diez y media de la mañana, eso fue un sábado, me acuerdo tanto. Y empieza uno a caminar, a salir a las minas, porque fue por ahí por donde se salió. Y empieza uno a caminar, y a caminar, y a caminar, y aquí estuvimos llegando a este pueblo como a las cuatro de la tarde, porque eso era despacito, despacito, porque la gente que cargaba la virgen con eso tan pesado (...) ¡Y hartísima gente! Eso era harta gente. Y nosotros toque y echen pólvora y rece el cura, como que era el padre Hidalgo, me parece que era, el que hizo esa procesión. Y llegamos derecho a la plaza de toros, y estaban todos para recibir la virgen, después pa’ llevarla pa’ la iglesia. Y eso fue terminando todo como a las seis y media, siete de la noche.”

Para ratificar la relevancia de lo femenino, lo maternal y lo matriarcal, desde la veneración a un ídolo que posiblemente simbolizó la fecundidad, la presencia de la imagen de Virgen de los Dolores en el traslado demostraba la necesidad de creer en algo sobrenatural para sobrellevar los cambios y el dolor de dejar el pueblo. La profe Luz Bery desde su relato deja ver esta idea: “a mí, lo que más me impactó del traslado de Guatavita fue pre-

cisamente ese día que se hizo, ya cuando se sacaron las imágenes de la iglesia, se sacó el Santísimo, y hubo allá una misa de despedida en la iglesia de Guatavita Vieja y se vino en procesión con todas las imágenes, ya la gente que quedaba era muy poquita en la parte alta del pueblo, que era la que no estaba inundado. Y pues llegó la gente de las veredas a la misa que hubo ahí, entonces ya cuando iban a sacar (...) la Virgen de los Dolores, jeso la gente se mandó y como abrazaba la Virgen! y le decían a la Virgen: ‘Madrecita no nos dejes’, jeso me impactó!, tanto que yo me acuerdo de eso harto, yo me acuerdo hartísimo: ‘No nos deje madrecita, no nos abandone’, y eso no dejaban sacar la Virgen de los Dolores”.

Paralelo a la ceremonia de la procesión, otro de los hechos que enriqueció el hito fundacional y el marco referencial para la memoria colectiva que implica el traslado, fue el nacimiento del primer niño en Guatavita la Nueva. Además de representar el inicio de la vida colectiva de la comunidad en este nuevo espacio, puede crearse la analogía del nacimiento del hijo como el nacimiento del pueblo, garantizando así la continuidad social y una “mirada al futuro esperanzadora”. Así, Doña Lolita y su hijo Pedro personificaron un hito fundacional vivo, donde se aludía a la importancia de la maternidad, la feminidad, lo matriarcal y la fecundidad, pudiéndose comparar con el significado de la Virgen para el pueblo. Esto se puede encontrar en las mismas palabras de Doña Lolita cuando entró al hospital para dar a luz a su hijo: “*entré el trece por la noche, como a las ocho de la noche, y a las doce del día o doce y cinco nació Pedro, del día siguiente, el catorce, y ahí estuve como dos días más y salí. Y ese hospital era muy bonito, nuevo fue muy bonito, siento el honor de haber estrenado (risas), si, muy bonito, las enfermeras muy atentas; como yo sufrí tanto para el parto, eso las enfermeras no hacían sino en un rinconcito encender velitas, me contaban ellas, porque yo como que me perdí o me prive, o yo no sé qué me pasó (...)*”; “*el día que llegó el pueblo aquí, ese día yo estaba en el hospital (...) a las doce nació Pedro y las doce llegó la procesión*”; “*Pedro es el menor, nació aquí. Tiene cuarenta y cinco años, tal vez, lo que tiene el pueblo*”.



Imagen 58: Retablo de Doña Lolita regalado por su hijo Pedro. Según ella, la imagen fue sacada de un artículo de un periódico donde se decía: “El niño que nació en Guatavita la Nueva y que estrenó el hospital”.

Por otra parte, el gran significado que tiene este acontecimiento no solo para Doña Lolita y su familia sino también para el pueblo, se pudo notar cuando ella misma asegura: “¡Ay!, para mí fue mucho honor y mucha gloria, mucha felicidad de haber estrenado, porque es que estrenando enfermeras, estrenando hospital, estrenando médico, ¡todo! ¡Tan bonito!, todo tan ordenado (...) ¡Ay sí! ¡No! ¡Fue muy bonito! Y los médicos muy atentos, el doctor Martínez fue el que... no, él no me recibió el niño, fue otro doctor de Sesquilé; (...)

Pero figúrese, estrenando como iba a estar mal, todo muy bonito, muy bueno, muy atenta toda la gente. Pero no, el día que fue, eso fue muy duro para mí porque eso ¡qué cantidad de gente que entraba a mirar el chinito! (...) mucha gente que venía a conocer Guatavita, entonces iba a visitarme, y con mi chinito agarrado que de pronto me lo robaran, me lo quitaran (risas) ¡Ay ola, para risas!”.

Creando una analogía más de lo femenino, la maternal y lo matriarcal dentro de la simbología del traslado, tanto la imagen de la Virgen de los Dolores como el nacimiento del hijo de Doña Lolita, el mito muisca de Bachué puede relacionarse con este hecho. Bachué salió de la laguna de Iguaque con su hijo en brazos para poblar la tierra y dejar enseñanzas de convivencia y paz entre la humanidad; cuando este creció, se casó con él y en cada parto daba a luz varios hijos. Tiempo después cuando envejeció y acompañada de su esposo y todos sus descendientes, regresó al agua convirtiéndose en serpiente, desde entonces los muisca adoraban al agua y las lagunas sagradas (Ocampo, 1991; Romero F. , 2009).

El traslado como referencia para los recuerdos individuales

Un elemento más que vale la pena precisar en torno al traslado del pueblo, tienen que ver con que estructura todos y cada uno de los recuerdos al interior de la memoria personal y familiar. Sobreponiéndose con otros puntos referenciales de la memoria (el nacimiento de los hijos, el inicio de los estudios, el matrimonio, etc.), pasa a ser un hito importante que estructura la existencia social. Por ejemplo la profe Beatriz dice que *“prácticamente ya cuando yo salí de estar interna, yo vine fue a vivir acá, ya la gente estaba acá, yo vine a trabajar a Pueblo Viejo, pero ya viviendo acá en Pueblo Nuevo”*, mientras que Doña Leonor se pregunta: *“¿en qué época nos trasladamos? Yo no me acuerdo muy bien, ¿como en septiembre? Yo no me acuerdo, yo si no le puse fecha cuando nos pasamos para acá, la Negra era chiquita, gateaba, La Nelly, que ella gateaba cuando nos vinimos para acá, quién sabe cuántos meses tendría”*.

Oposiciones y tensiones espaciales entre Pueblo Viejo y Pueblo Nuevo

Como ya se ha venido precisando, el traslado generó una serie de tensiones y oposiciones entre los dos pueblos a partir de las diferencias espaciales. Así los “antagonismos” entre tradicional-moderno, amplio-incómodo, bueno-malo... hablaban de las nuevas relaciones creadas entre el espacio y los habitantes de Guatavita.

De este modo, una primera diferencia espacial tiene que ver con la nueva casa y la comparación que se hacía con la antigua para establecer una serie de características ausentes como la amplitud, la carencia de una huerta y demás las características físicas, donde las personas de mayor edad se adaptaron con mayor dificultad, probablemente por la costumbre y los significados creados con relación a los espacios en el Pueblo Viejo. Fanny lo reseña de este modo: *“para la gente fue duro, pues ellas cuentan, que pa’ ellas fue duro, ¡es que imagínese! La casa de nosotros, de mi mamá, trece piezas, esos patios, solar, de lado a lado, de cuadra a cuadra, y venir a meterse en una casa de cuatro habitaciones, un local, una sala comedor y una cocina y un patio, pues lógico que para ellos era durísimo. Ya para casi toda la gente, porque la gente cultivaba en las huertas, que la cebolla, que los duraznos, que las ciruelas, que brevas, que tenía sus gallinas; si, tenía sus cultivos, sus cosas, entonces, pues lógico que pa’ ellos fue durísimo el cambio”*.

Muy relacionado con lo anterior y con la ausencia de una huerta de igual tamaño, otro elemento tiene que ver con que Pueblo Viejo era geográficamente plano, mientras en la nueva población el terreno es intrincado, accidentado, árido y desolado. Este hecho generó una ruptura entre los habitantes y las actividades agropecuarias (cultivar y cuidar animales), evidenciando también una fragmentación entre las personas y la tierra; Doña Leonor da cuenta de ello: *“¡Ay terrible! Para mi familia fue tremendo también, porque mi mamá se enfermó ¡ola! Si, de haberse venido de su casa, porque como allá todo, ellos tenían sus animales, porque nosotros toda la vida, mi mamá y mi papá tuvieron sus ganados, sus vacas; si, allá en Tominé ellos tenían ahí su siembro dentro de la casa, porque como eso era una finca bonita, entonces mi mamá si se le dio mucho, mucho la trasladada. Y ya como a ellos les pagarían su tierra allá, yo no me acuerdo, les pagaron su tierra y ellos se vinieron a vivir en arriendo acá, si, ¡después de estar en su casa, una casa grande!”*.

Las relaciones sociales entre vecinos y familiares, también hizo parte de esta ruptura entre los dos pueblo, asegura Doña Lolita al a propósito de los cambios sufridos en el traslado: *“¡Y las amistades!, porque en todas las cuadras había gente, y todas éramos muy amigas; y eso el día domingo, por ahí a las tres de la tarde salía toda la cuadra, ¡las señoras!, todas las amigas de uno, y en la esquina del frente nos sentábamos a mirar a la gente subía borrachita para el Montecillo, ¡éramos felices!, eso si no había domingo que no saliéramos (...). Y aquí nos sentíamos muy incómodos, como todos muy alejados; por ejemplo hasta la familia de uno, ya vivía más lejos, ya no, porque allá era como en la misma cuadra, cerquita vivían todos, y aquí ya era tan lejos, ya subido, tan pendiente, tanta escalera, eso le mortificaba a uno al principio, porque ya ahorita, ya bueno. Pero al principio si sufríamos mucho con las escaleras, mucha gente a la calle no iba a misa*

por no subir las escaleras, ¡como allá no había escaleras!”. Para Doña Lolita el traslado en su familia significó *“como alejarnos un poco, (...) porque prácticamente llegaba uno a terminar la casa, ya que a arreglarla, entonces como que se iba alejando uno de la familia. ¡Claro que no! uno se visitaba por ahí de vez en cuando, pero no lo de allá, porque allá era, ya le digo, salía uno a la puerta de la casa y salía otra señora, y nos encontrábamos, ¡ahí a charlar un rato! Era muy bonito allá, allá éramos más unidos”*. De este modo, la divergencia entre los dos espacios tuvo gran influencia en las relaciones afectivas entre los habitantes. En el Pueblo Antiguo el espacio favorecía una serie de prácticas para fortalecer las relaciones; en contraposición, la distribución espacial de Pueblo Nuevo fragmentó estas relaciones sin permitir estos procesos de comunicación.

Como una consecuencia más del traslado, la diferenciación de los estratos sociales en la comunidad apareció, pues atendiendo al tipo de casa que le correspondió a cada familia se contribuyó a la ruptura de las relaciones sociales entre los habitantes. La profe Luz Bery lo resume así: *“se marcaron mucho los estratos sociales y surgió mucha rivalidad en la gente por eso. Y de eso desafortunadamente se encargaron los jóvenes del momento y se lo acolitaron los padres de familia, porque entonces empezaron que las casas A, o B, o las C, en fin, según, como esto va por letras, que eran las casas mas lujosas, que eran las mejores casas, ‘entonces nosotros somos de estrato alto, porque nos dieron las mejores casas’, decían; y que ustedes como les dieron las casas G, las M, las no sé que, entonces ‘ustedes son de estrato como medio’, y que a los que les dieron las F y las no sé qué, entonces eso era el estrato bajo”*.

Por otra parte, la misma profe Luz Bery señala que después del traslado *“se perdió el sentido de pertenencia, porque la gente allá en Guatavita Vieja yo veía que querían mucho el pueblo y como que se preocupaban por el pueblo, como que era más unida; aquí en este Guatavita: ‘¡esto no, eso nuestro pueblo era el de abajo, este no es nuestro pueblo!’, entonces la gente tomó este pueblo como si fuera prestado, ahí como por un ratico, no sé, empezaron a tomarlo así, como si fuera un pueblo prestado: ‘este no fue el pueblo donde yo nací’”*. Este hecho puede relacionarse con el desarraigo y desvinculación habitante-espacio desde el habitar, pues los significados construidos en torno al lugar se fragmentaron.

En otra instancia, a Fanny le parece que *“¡Era más bonito el Pueblo Viejo! Para mí sí. Para mí y como para la gente en general, por el comercio, porque allá sí se veía gente, es que aquí en Guatavita Nuevo no se ve gente (...). Allá sí se veía gente todos los días, todos los días se veía gente, porque como Guatavita era cabecera municipal de lo juzgados, era cabecera municipal de las notarías, entonces la gente venía, gente de Gachetá,*

de Gachalá, de Guasca, todo el Guavio venía a Guatavita, entonces se veía gente, comerciantes. Eso había harto, harto comercio, entonces sí se veía más gente que aquí. Aquí si no vienen turistas, uno no ve a nadie". La añoranza por aquello que se modificó en el traslado, en este caso el flujo de gente de Guatavita la Vieja que favorecía el comercio y el intercambio con los pueblos aledaños, tuvo mucho que ver con las transformaciones espaciales que traen como consecuencia otras dinámicas que alteraron la cotidianidad del pueblo.

Como un aspecto más que aparece en la tensión Pueblo Viejo - Pueblo Nuevo, es la religión, aunque se diga que la religión católica sigue practicándose, puede percibirse una añoranza por lo que ya no está. Así, la profe Luz Bery evidencia la semejanza: *"de pronto que la gente sigue practicando la religión católica, igual que allá en el Pueblo Antiguo"*; sin embargo la profe Beatriz lo cuestiona: *"por ejemplo, la santa misa, porque la gente acudía mucho allá, a las celebraciones, la semana santa, que acudía mucho la gente a la semana santa, al año nuevo. Claro que se diferencia un poquito de allá a acá ¿no? Ahorita ya no es igual que al principio"*.

Una diferencia más entre Guatavita la Vieja y la Nueva, tienen que ver con los cambios arquitectónicos. En este orden, el discurso de "lo moderno" circula todo en tiempo cuando se compara arquitectónicamente los dos lugares, evidenciando una fuerte tensión: la comodidad y amplitud de Guatavita la Antigua, versus "lo bonito" y lo "avanzado" de Guatavita la Nueva. Los relatos de Doña Clara y la profe Beatriz lo demuestran: *"pues diferencias eso sí muchísimas, porque pues en realidad el pueblo de acá más bonito (...). El pueblo sí, más bonito que el que había allá, porque allá eran las casitas que realmente ni se entendían por donde eran las casas; y acá pues bonito porque pues más colonial, más llamativo, como más armonioso ¿sí? En cuanto a las estructuras pues realmente está más bonito porque es en ladrillo, bloques, todas esas cosas, en cambio en el pueblo allá eran de adobe"*; *"la gente dice que allá era más tranquilo, que allá la vida era más cómoda, pero si, digamos las casas, allá eran más grandes, más amplias, pero a mi me parece más chéveres las construcciones de acá (...), estas son coloniales, ya todas son en ladrillo, son más modernas, en cambio allá era en adobe, creo que todas eran en adobe"*.

De este modo, las diferencias espaciales entre Pueblo Viejo y Pueblo Nuevo, trajo consigo una serie de cambios y modificaciones de las relaciones entre las mismas personas y el espacio que habitaba. La dificultad para encontrar semejanzas entre las dos poblaciones lo demuestra, asegura la profe Luz Bery: *"incluso la gente cambió como tanto, las construcciones pues totalmente diferentes, eso que todo el pueblo es con su plaza central y alre-*

dedor, todo eso cambió, yo la verdad no encuentro, no encuentro semejanzas, lo que había allá al pasar aquí el cambio fue pero grande, yo no encuentro semejanzas”.

Prácticas Económicas del Traslado

La transformación de las dinámicas económicas de Guatavita la Antigua inevitablemente se produjo; debido al nuevo espacio, las prácticas a las cuales estaba acostumbrada la gente en algunos casos “hibridaron” y en otros, desaparecieron por completo. El surgimiento de una nueva actividad también marcó radicalmente la cotidianidad del pueblo y la memoria misma, este era el caso del turismo.

Así, y como ya se dijo, la ausencia o la modificación de actividades agrícolas, en torno a las diferencias de las huertas y el terreno de Pueblo Nuevo, también se evidenció en las tiendas y almacenes como prácticas económicas de la familia; de este modo lo relata la profe Luz Bery cuando habla de su papá, *“él se defendía con agricultura y comercio allá en Guatavita Antigua, allá tenía dos locales, que era el que había en la plaza, y el otro que había en la casa, aquí (Pueblo Nuevo) se redujo a un local y la parte de agricultura y eso ¡desapareció! Y prácticamente nosotros, después vivimos a vivir de lo que se trajo de allá, porque aquí ya fue muy poco lo que mi papá hizo”.* De un modo parecido, ocurrió con las famas, Doña Lolita se refiere al respecto cuando habla del oficio de su papá y de cómo lo afectó el cambio en el traslado: *“mi papá él trabajaba, era matarife de res y de corderos, entonces aquí fue más distinto porque la fama y el matadero era por aquí abajo, ya no se conseguía ganado ni nada de eso, para él fue duro”.*

Una nueva práctica que llegó a hacer parte del funcionamiento económico y social de Guatavita la Nueva, fue el turismo. Además de romper con la cotidianidad del pueblo, que a nivel general era de carácter campesino, agrícola y tradicional, apareció como parte de un proceso de adaptación la inserción paulatina este emergente oficio que se vinculaba con las características propias del nuevo espacio que se empezaba a ocupar. Esta modificación Fanny la describe de este modo: *“la gente estaba acostumbrada era a trabajar en el campo, a sembrar, pero nunca a atender turistas, nadie preparó a nadie para atender turistas; en este pueblo se hizo la gente, ¿cómo le digo? se hizo la gente para atender turistas sola, (...) pero nunca le enseñaron a la gente ‘usted tiene que atender al turismo de esta forma, si usted va a colocar un restaurante tiene que ser de esto, si va a colocar un hotel’ (...) Y al comienzo como tanta gente, porque como era un pueblo nuevo, eso venía cantidad de gente, yo si me acuerdo mucho que eso eran ríos de gente por esas calles y todo eso, pero nunca nadie preparó a los habitantes de Guatavita para eso, para ese*

cambio. Entonces pues ¡la gente se fue!, prefería irse porque no era lo suyo”. La adaptación gradual a este cambio económico Doña Yolanda la resume a continuación, refiriéndose al traslado dice: “aunque a muchos no les gustó, a los ancianos no les gustó. Pero entonces aquí ya empezó el turismo y la gente al principio se quejaba, que no tenía, que no sé qué, que cómo vivir, pero ahorita yo creo que la mayoría de la gente tiene sus negocios, las artesanías, tiene sus almacenes, muchos tienen sus restaurantes, pues no los viejos pero sí los hijos de ellos ¿no?, tienen sus restaurantes, sus cafeterías, papelerías”.

Con lo anterior, se puede decir que el impacto social y económico sufrido por la comunidad en torno al proceso de adaptación al Pueblo Nuevo después del traslado, fue evidente; así, este hecho marcó radicalmente la memoria colectiva de la comunidad.

Por otro lado, el comercio, actividad fundamental para el antiguo pueblo (tiendas, almacenes, batán) empieza a transformarse en artesanías, restaurantes, postres, etc. en función del turismo, convirtiéndose en parte de la adaptación. La comida, actividad importante para el pueblo y a cargo de las mujeres, relacionado con la crianza y el cuidado del hogar, también se constituyó en un elemento de esta hibridación. Omaira al respecto dice: “mi mamá, en esa época, fue la primera que puso artesanías con mi papá, pero no en almacén sino ellos tenían un puestico, igual, su puestico en la plaza con lo del batán y metiéndole ya cositas de artesanías, entonces ya después fue agrandando, fue agrandando y entonces fue ya cuando se puso este almacén, y ella distribuía, mi mamá le vendía a Rufina, mi mamá le vendía a Doña Vetulia, mi mamá le vendía a Irene, mi mamá le vendía... no, tal vez no más. ¡Ah! después cuando ya fue creciendo el almacén le vendía a Doña Rosa Tulia y a Doña Georgina, le surtía, porque era un almacén ya grande”.



Imagen 59: “Aquí eran las artesanías aquí afuera, que mi mamá tenía artesanías”. Fanny.

Por su parte, Fanny también habla de esta tensión: “fueron cambios duros para todos, porque es que empezando, mi mamá tenía su almacén, entonces vino y lo colocó aquí con lo que le cupo, pero entonces ya después se fue dando cuenta de el almacén ya no era, porque la gente ya no llegaba, entonces había la necesidad de cambiar como de profesión, ahí si tocó decir, de negocio; entonces ella empezó a colocar, vio que venían muchos turistas, entonces artesanías, entonces colocó artesanías y duró un tiempo con artesanías, hasta que después optó por ya acabar con artesanías porque como ya se llenó todo, entonces ya las ventas no eran lo mismo, (...) entonces ya que qué hacía, entonces colocó el restaurante. Mi mamá colocó este restaurante como a los tres, cuatro años de habernos pasado para acá, colocó ese restaurante, que es un restaurante familiar, porque no es a gran escala ni nada de esas cosas, sino prácticamente es familiar, es casero (...) Y eso es una herencia de mi mamá,

porque mi mamá duró muchos años con su restaurante, hasta hace cinco años, que ella dejó ya de cocinar (...)”.

El Discurso de “Lo Moderno”

Como eje estructural de todo el traslado, el discurso de “lo moderno” (para referirse a lo actual) no sólo definió el sentido de la construcción y el desplazamiento de la población, sino también cada una de las implicaciones y consecuencias a la cuales ya se ha hecho referencia. La idea de lo avanzado, asociado con la evolución, el adelanto, el progreso y lo urbano, conllevó a crear una serie de tensiones y oposiciones entre tradicional-moderno, atrasado-adelantado, antiguo-actual, rural-urbano, que se mostraron como constantes durante este periodo de transición. La forma como se empezó nombrar a los dos pueblos: “Nuevo” y “Viejo”, es una clara evidencia de ello. En su relato, Doña Yolanda cuando se le pregunta cómo califica el traslado, dice: *“¡yo digo que bueno! Porque uno tiene también que actualizarse y hacerse a la vida, y vivir uno como más... aquí se mejoró mucho, porque tampoco uno no va a decir que no, para mí, aquí se mejoró lo del transporte, allá en Pueblo Viejo no salían flotas sino dos por la mañana y regresaban las mismas por la tarde, por ahí a las cuatro de la tarde, yo creo que se venían. Pues el pueblo más moderno (...) Pues aquí, yo no me puedo quejar de aquí, porque aquí me ha ido bien, y estamos bien, gracias a Dios (...) Pero pues para mí aquí, es como más moderno, está la gente más al día, digamos (...) porque allá también teníamos televisión y todo, pero aquí la gente está como más actualizada”*.

De este modo, el inicio de la vida colectiva de Guatavita la Nueva, se produce entorno a todos estos cambios y adaptaciones que poco a poco fueron configurando la naciente vida cotidiana y los significados con relación al espacio por parte de sus habitantes. En ello se profundizará más adelante, pues aquí Pueblo Nuevo, espacialmente, es comprendido como un presente. Antes de ello, se quiere profundizar en la manera como la vida personal y familiar transcurre paralelamente a las tensiones ya descritas en la relación Guatavita Antigua-Traslado-Guatavita Nueva, insertándose en la memoria colectiva del pueblo.

c). La vida familiar

El espacio como escenario, no sólo para la vida colectiva, sino también para los recuerdos de la vida familiar, donde tiempo y una serie de hitos “ordenan” la memoria, es la forma como a continuación se quiere demostrar que la familia y la memoria individual, siempre se hallan en un contante diálogo para complementarse y mostrarse casi como sinónimos.

La relación sujeto-familia-pueblo todo el tiempo se está sobreponiendo y evidenciando la tensión entre lo individual y lo colectivo. Dejando esto claro, los apartados que se presentan a continuación intentan dar cuenta de ello a partir de la vida familiar que caracteriza a Guatavita.

La vida personal contada desde los hitos familiares y los rituales católicos de iniciación



Imagen 60: “Esta es una foto de la familia, cuando éramos los seis, nada más, o sea Fanny, Raquel, Sara y Pilar, esto es en Pueblo Viejo, en el patio allá en Pueblo Viejo”. Fanny.

Antes que nada, se debe enfatizar en que la memoria individual y familiar se cuentan desde una serie de puntos referenciales en el transcurrir del tiempo que dialogan con los hitos del pueblo (el traslado, por ejemplo), evidenciando y haciendo parte de la memoria colectiva como tal. Paralelo a este proceso, la existencia de la familia y sus miembros, también se narra desde los rituales católicos de iniciación en cada una de las etapas de la vida (el bautismo, la primera comunión, el matrimonio, etc.), prácticas que se articulan perfectamente con estos hitos familiares. Así, la organización de los recuerdos ocurre cronológicamente en una línea de tiempo, donde hito-conmemoración-práctica se relacionan mutuamente.

A continuación se construye un relato que evidencia el transcurrir de la vida de las mujeres seleccionadas de la comunidad para el presente estudio; contando en simultáneamente cada una de las etapas y transiciones en su memoria, se intenta enfatizar en la reiteración que se halló para demostrar que la vida de cada núcleo familiar, al sumarlo y contraponerlo con los demás, es un hecho puramente colectivo.

Así, la vida familiar inicia con el ***lugar entre hermanos***, donde el nacimiento representa el inicio de la memoria individual, colocando este marco referencial como eje transversal de los acontecimientos familiares. Así lo asegura Doña Martha: “*éramos, somos seis vivos y hubo tres muertos. Yo soy la tercera, la mayor es Teresa, enseguida Manuel, enseguida Martha. Y ahí de para abajo sigue Cecilia, Eduardo y Luis Octavio*”.

Durante la toda la infancia y la juventud los ***trasteos de la familia paterna***, además de poseer una relación con los espacios y la vida en la casa con los padres, los cambios de casa, se entendían como un acontecimiento trascendental para lo personal y lo familiar y se vuelven un punto referencial fijar los recuerdos en el tiempo. “*Con el abuelo Ángel María vivíamos allá, mientras ya después mi papá consiguió la casita allá abajo, ya después nos vinimos pa’ abajo. Sino que primero vivíamos al pie del cementerio, a este lado del cementerio, en el alto, que llamábamos el alto. Y después ya nos bajamos para frente al ins-*



Imagen 61: “Aquí esto fue cuando hicimos la primera comunión, Elsa y yo, que mi mamá para la familia les repartió así, de recuerdo mejor dicho”. Doña Yolanda.

tituto, entonces ya ahí consiguió mi papá, compraron su casita, yo no sé cómo la conseguirían y nos bajamos del alto, para acá, hacía el pueblo”, también lo relata Doña Martha.

Articulado con la una práctica de carácter religioso, la gran importancia que se le otorgaba a **la primera comunión** como ritual de iniciación en la vida familiar y católica, debe mencionarse como un hito en la vida de cada mujer. En este sentido, esta práctica se iniciaba con la preparación y, algunas veces, con una serenata organizada por la familia, así lo cuentan Doña Clara y Doña Yolanda: “pero me acuerdo si que nos prepararon unas hermanitas que había, unas monjitas, eso si me acuerdo”; “cuando nosotros hicimos la Primera Comunión, ¡a nosotras nos dieron serenata! Mi mamá nos dio serenata con música de cuerda”.

Un momento más de la primera comunión era el desfile por las calles del pueblo que se articulaba con la fiesta de la Virgen de los Dolores; la misa, el vestido, las flores, etc. hacían parte de una serie de simbologías que complementaba el significado de esta práctica.



Imagen 62: “Esta es mi primera comunión. ¿Tendría qué ala? No sé, unos, unos diez años más o menos. Es en Guatavita la Vieja. ¡Ah, eso si fue en la casa! Y es la única que tengo, de mi primera comunión”. Profe Beatriz.

“En esa época las misas eran a las seis de la mañana, era con Monseñor Salas, nosotras hicimos la Primera Comunión de blanco. Inclusive a mi en misa me dio trastorno ese día, por el olor de las azucenas, el aroma de las azucenas. (...) En esa época todo el mundo hacía su Primera Comunión con su vestido largo y pues para uno era la mejor celebración”, dice Doña Yolanda. Por su parte, y ya en Guatavita la Nueva, Omaira relata: “cuando estaba en cuarto de primaria hice la primera comunión junto con Gonzalo mi hermano, me estrené un vestido blanco corto que tenía lentejuelas en la parte del pecho, un sobretodo y un gorro estilo princesa muy bonito”.

El festejo familiar también hacía parte fundamental de las primeras comuniones. La comida, a cargo de las madres, aparecía como dispositivo para la integración y el encuentro colectivo, así lo describe la profe Luz Bery: “de resto ya era las fiestas de las casas de los niños de primera comunión, y en esa época se reunían, en la mañana se invitaban a los amiguitos al desayuno, era desayuno lo que se les ofrecía, a los amigos del niño o de la niña; y al medio día el almuerzo era para los adultos, entonces ya iban los amigos ahí de la familia ya al almuerzo”.



Imagen 63: “Esta es en la primera comunión de Fanny, en la casa en la fiesta, mire, la fiesta en Pueblo Viejo”. Fanny.



Imagen 64: “Esto es del colegio, mire aquí está... Si abajo, en el Pueblo Viejo”. Doña Martha.

Ya sea en la primaria o la secundaria, **el inicio de los estudios**, es otro tipo de este marco referencial para la familia y la memoria individual. La entrada a la escuela y al colegio, o irse al internado fuera del pueblo (para buscar otras pasibilidades, complejizar la memoria y expandirla), significaba una de las transiciones en la vida de las personas; en algunos casos empezar a estudiar se articulaba con la llegada de las monjas al pueblo. La profe Beatriz segura: “pero con ellas (las monjas) yo no estuve sino lo que fue tercero, cuarto y quinto de primaria, no más. Ya en secundaria, yo estuve interna desde los diez años, desde los once, estuve interna en el Pedagógico, y todo mi bachillerato

estuve interna”; Doña Leonor también lo ratifica: “yo hice primero y segundo de primaria en la escuela de Tominé. Y tercero lo hice en el María Auxiliadora, porque allá no había más, no había más cursos, primero y segundo, o yo no me acuerdo. Pero yo hice tercero en la escuela, en el colegio de María Auxiliadora, y cuando ya llegaron las monjas, hice cuarto, quinto, primero y segundo de bachillerato. (...) Estudié en Junín y después en Guasca. Hasta cuarto de bachillerato, hasta cuarto que había de magisterio, de normal”.



Imagen 65: “Esta foto fue del grado, eso fue en Bogotá.”. Profe Luz Bery.

Complementando el inicio de los estudios, las **graduaciones** dan cuenta de una etapa de transición: el cierre de un ciclo de la vida que da origen a otro (inicio de la vida laboral, casarse, seguir estudiando). “En Chía, en María Auxiliadora de Chía yo hice allá todo mi bachillerato, (...) en esa época era de primero a sexto, de primero de bachillerato a sexto. Claro que en esa época como aquí no había todavía colegio, entonces la mayoría de nuestra época tuvimos que salir a estudiar a otros lados, unos se fueron para Fusa, para Gachetá, para Guasca, pa’ Villapinzón, Chocontá, eso la mayoría de gente se fue para otros sitios a estudiar, a Zipaquirá. Entonces pues cuando uno se volvía a encontrar con ellos, pues chévere, pero generalmente ya no, no tenía uno el mismo contacto, ¿si? Entonces pierde uno muchas amistades, cada uno hizo su vida, unos siguieron estudiando, otros se casaron. En fin”; de este modo lo vivió Fanny.



Imagen 66: “Esto es cuando yo recibí grado, pero eso son tomas de Bogotá”. Doña Yolanda.

Otro tipo de graduaciones se daba con la culminación de estudios de educación superior. Dice Doña Yolanda: “yo estudié fue secretariado comercial. Después de que nosotras estuvimos con las monjas, (...) entonces estudié secretariado comercial, también interna, porque aquí no había maneras de estudiar uno ni nada, entonces por eso fue que nosotras estudiamos internas”; Omaira asegura: “yo me fui a estudiar en el año ochenta y dos, ¡Ay! ¿En qué año fue? Tal vez fue en el ochenta y dos. Me fui a estudiar, entonces ya me fui a vivir a Bogotá, ya permanecía más allá que acá. Yo terminé, yo em-

pecé a estudiar psicología y terminé psicología". Aquí, la relación con Bogotá y lo urbano, representaba una búsqueda de otras posibilidades que el pueblo no ofrecía.

Como consecuencia de las graduaciones, se produce el **inicio del trabajo** como hito familiar. La modistería, ser secretaria, el magisterio, las labores relacionadas con el hogar fueron algunas prácticas que marcaron este inicio. El magisterio, aparece reiteradas veces, lo cual hace notar la formación recibida en el internado y en la normal, las profes Beatriz y Luz Bery son ejemplo de ello: *"yo inmediatamente en el mismo año de graduarme comencé a trabajar en Guatavita, aquí no, en la Vieja. En la Vieja alcancé a trabajar dos años y luego ya acá el resto"*; *"cuando yo ya llegué de profesora al colegio, entonces en el colegio me pusieron a dictar que español"*. En algunos casos el fin de la vida laboral se



Imagen 67: "Mire, aquí estoy, Mario Ernesto y yo, estábamos todavía de novios." Doña Yolanda.

debía al matrimonio, probablemente porque las mujeres se dedicaban de lleno al hogar y la crianza de los hijos: *"bueno, yo hice primaria y secundaria de estudios y luego aprendí la modistería, y mi trabajo de modistería todo el resto de mi vida, hasta que me casé"*, afirma Doña Lolita.

El primer novio como hito familiar, y como característica de memoria individual, marca el inicio de la juventud, al preguntar a Doña Lolita por su primer novio asegura que fue *"un Julio Rozo, hermano de Don Gustavito Rozo. Si, Julio Rozo. Por ahí tenía pretendientes, pero eso era por pasar el tiempo, pero novio de verdad, Julio Rozo"*. A su vez, el **noviazgo con el esposo actual** también hacía parte importante de esta etapa de la vida como punto referencial de la memoria.



Imagen 68: "Esta, mire, el matrimonio fue en la iglesia del Divino Salvador, en el sesenta y tres. Aquí como que mi papá ya había muerto, entonces el esposo de una tía fue la que me llevó". Doña Yolanda.

El matrimonio, etapa posterior al noviazgo, representa la culminación de un ciclo de la vida: la soltería. El comienzo de la vida familiar se materializa en este "ritual de iniciación", representando también un "hito transicional" en el hogar paterno y en la familia emergente. En el matrimonio, la fecha se toma como eje articulador para lo que realmente significa: el inicio de la familia, cumpliendo la función de situar temporalmente el acontecimiento, el transcurrir de la pareja y cargando de significado la práctica como tal; esto se evidencia en el siguiente relato:

Por su parte, Doña Martha relata su matrimonio así: *"eso fue al otro día de la Navidad, en la Nochebuena. Pasó el veinticinco, y el veintiséis yo me alisté, me arreglé, y me fui que pa' Zipaquirá, dijo mi mamá: '¿que pa' dónde se va a ir?, ¿a dónde se va?' Y le dije: 'no madrecita vamos a ir con Gilma Peñuela a Zipa, a dar una vuelta, vamos a no sé qué, si*



Imagen 69: "Aquí ya estamos todos, las dos familias, vea, los papás de él y los papás míos". Profe Beatriz.

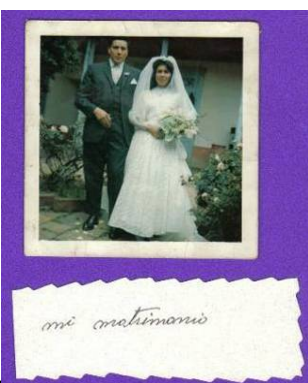


Imagen 70: Matrimonio de Doña Leonor.



Imagen 71: "Aquí, este es ya cuando nos casamos que también fuimos a Cartagena. (...) Entonces aquí ya estamos los dos". Profe Beatriz.

se cuándo'. ¡Y nos fuimos con la Gilma! Y llegando ahí en la setenta y dos, dice: 'Martha ¿para dónde va?, ¿a dónde vamos?'. Y le dije yo: '¡camine nos mandamos peinar, camine vamos allí!, y no sé qué'. Por ahí en la setenta y dos nos arreglaron a ambas, sí. Y ya entonces cogimos un bus pa' Zipa, y ya Kiko estaba allá, y bajamos del bus y dijo: '¿usted qué va a hacer Martha?' Y dije: '¡Que nos vamos a casar!', Y Gilma: '¡ay mi papá me mata, mi papá me mata Martha, mi papá!' Le dije: 'no que, camine'. ¡Y nos casamos! Y los padrinos nos hicieron un almuerzo en una mesita, éramos doce personas. ¡Nos

casamos en Zipaquirá a escondidas! Mi padrino fue Don Alberto Rodríguez, un señor que fue síndico en el Pueblo Viejo, en el hospital, y la señora (...) Cuando mi tío, mi tío Tobías fue el que le dijo que la Martha se había ido a casar, que Martha que no sé qué.

¡Y mi madre pues llorar!, y todos llorar (...). Y entonces ya cuando yo me casé, no vinimos y nos quedamos en Bogotá, y al otro día llegamos, y ya mamá pues brava, y yo duré como un mes, como mes y medio que ¡nada! Y una noche me medió pero terrible ¡eso yo lloraba, yo lloraba! 'Que mi mamá, que mi mamá, que iba a salir donde mi mamá' Y ella bajaba todas las noches allí donde mis tías, de allá de la Parcela a donde mis tías. Y yo me le salía, a Kiko, me salí ahí de la casa, y me abracé con mi mamá. Y mi papá: 'que muy bonito, que lo que había hecho, que no sé qué, que no me perdonaban, que...' ¡Pero al fin!''.

Cada uno de los elementos que configuran el ritual como tal: el vestido, las argollas, el ramo, los padrinos, los pajecitos, la bendición etc. poseen un valor simbólico, en torno a la unión de las dos personas. Con relación a su vestido, Doña Lolita lo describe así: "a mi me dio fue por casarme de negro, (...) era que en esa época no se usaba mucho el blanco, era muy raro la persona que se casara de blanco allá en Guatavita la Vieja. Y lo mandé hacer en una casa de modistería, un vestido sastre muy bonito. (...) Yo no sé si sería que nos les gustaba, no sé, pero a mi no me llamaba la atención casarme de blanco por la novelería".

Muy asociado con el ritual del matrimonio, **la luna de miel** se convierte en una práctica familiar que complementa la celebración, demostrando el inicio de la constitución de la familia que conlleva casarse, y que la luna de miel logra concretar. "Fuimos a pasar la luna de miel a Girardot, nos fuimos cuatro o cinco días. Y después en la casa", dice Doña Lolita.

Antes de continuar, aquí hay que hablar de un caso particular que se asocia con la **partida para Bogotá** como un hito trascendental en la vida de Doña Clara y de Omaira; dice la primera de ellas: “*nos casamos y nos fuimos para Bogotá a vivir, que viví treinta años, ¡más! como treinta y pico (...) ¿En Bogotá? Pues bien, pagando arriendo mientras se consiguió un lote, después conseguimos ya un lote, y se fue haciendo una casa, pues poco a poco se fue contrayendo (...) Después ya se hizo la casa y ya pues vivimos un tiempo y como los hijos se casaron y se fueron, entonces yo me aburrí y me vine para Guatavita*”. Con Omaira ocurre de otra manera: al iniciar sus estudios se radica en la ciudad, actualmente vive allí. Para ambas, su relación con lo urbano se coinvierte en elemento esencial de su memoria individual, marcando un antes y un después al partir o al regresar (en Doña Clara).



Imagen 72: “Esta por ejemplo es en la casa, en la F que es del municipio, allí al pie del Puente (...) Yo viví en tres casas. Donde Rosalía recién casada, después del embarazo, ya llegó Héctor, entonces nos fuimos para la F y allí nació la niña y ya entonces nos fuimos para donde es la registraduría, y de allá nos pasamos para acá”. Doña Martha.

Por otra parte, salir de la casa paterna marca el inicio de la vida matrimonial, de este modo **los trasteos de casada** también hacen las veces de puntos referenciales para fijar los recuerdos familiares, no sólo relacionados con el espacio sino además con el tiempo. Los cambios de casa sufridos a lo largo de todo el matrimonio construye el significado a la manera como se habitan esos espacios en el tiempo desde el recuerdo; así, el “recuento” que se hace desde la primera casa hasta el presente contribuye a ello, la profe Beatriz lo de la siguiente manera: “*aquí ya en Guatavita la Nueva, yo viví en una F y después ya me fui trasladando a diferentes casas, (...) después estuve en una casa que está al pie del Puente de los Enamorados, y de ahí pasé a la avenida, ahí duré catorce años, después de los catorce años, ya pasé aquí a mi casa, y aquí llevo veintidós años*”. Algunas veces, los trasteos dialogan con el traslado del Pueblo ya sea dentro del matrimonio o en el trascorrir de la familia paterna. Este **trasteo del traslado** lo relata Doña Yolanda: “*nosotros nos vinimos un día como a las seis de la tarde, tal vez, y nos dieron ahí la casa de donde estuvimos viviendo durante treinta y cinco años, sobre la Hostería y al pie de la Caja Agraria, como Mario Ernesto era el director de la Caja Agraria en esa época, entonces le dieron ahí*”.



La esencia del matrimonio yace en los **nacimientos de los hijos**, este hito familiar posee la misma función que el lugar entre hermanos: servir como marco referencial para organizar cada uno de los recuerdos, los acontecimientos y, a nivel general, el transcurrir de la familia en el tiempo. Así lo evidencia Doña Martha desde una de sus fotografías:

Imagen 73: “Mire, cuando tuve a mi primer hijo. Esto fue hace cuarenta y dos años, él cumplió cuarenta y dos (...) Mire, esta era la mujer del Uchuvo, la Rosita, que era mi muchacha”. Doña Martha.

Como hito en la familia el nacimiento de los hijos, en para el caso de las mujeres solteras, ocurre una correspondencia con el **nacimiento de los sobrinos**. En esta medida, la llegada



de los hijos de los hermanos y hermanas marca radicalmente la memoria familiar para estas mujeres: allí es donde inicia una nueva etapa para la familia paterna. Desde una foto, la profe Luz Bery señala que:

Imagen 74: “¡Estos son mis sobrinos! (...) El mayor es él, y ahí no había nacido un montón; después de ella hubo varios, era la más pequeñita en ese entonces. Ahí no hay sino siete, faltaban ocho, son quince, quince sobrinos, ahí faltan ocho”. Profe Luz Bery.



Imagen 75: “Aquí fue el bautismo, que mi mamá y mi papá fueron los padrinos y ese día le celebramos a mi mamá los cincuenta años de matrimonio”. Omaira.

Ahora bien, es con el nacimiento de los hijos y sobrinos donde lo cíclico de la memoria se revela; nuevamente y como se verá, cada de los hitos familiares se transfieren a la memoria y el transcurrir de la vida de la generación siguiente desde las prácticas, la conmemoración y la religión.

De este modo, un primer punto referencial para la memoria que se desprende de un ritual de iniciación desde la religión católica es el **bautismo de los hijos y sobrinos**, que representa la inserción en la vida familiar, religiosa y social. Una serie de prácticas con una carga simbólica (el agua bendita, los padrinos, el vestido blanco, etc.) son el eje fundamental. Al respecto la Profe Luz Bery relata:



Imagen 76: “Cuando bautizaron a las dos chinas que le digo, (...) las que han sido tan allegadas aquí a la casa, Martha y Claudia; aquí fue el día que las bautizaron, yo fui madrina de Martha. Aquí ya a ellas las bautizaron grandecitas, esto también fue el día de bautizo, todo eso es del bautismo”. Profe Luz Bery.



Por su parte, y con relación al bautismo de uno de sus hijos, Doña Yolanda a partir de una fotografía asegura:

Imagen 77: “Aquí cuando están bautizando a Tarsicio, a ellos los bautizaron al otro día que nacieron, en Bogotá, ahí en la misma clínica (...). Ahí quedaba la iglesia de Santa Terecita (...) en Palermo nacieron ellos, y ahí en una iglesia cerquita, ahí los bautizaron”. Doña Yolanda.

La *primera comunión de los hijos*, además de representar un ritual de iniciación religioso, posee ser una continuidad de este tipo de práctica en la familia, que se trasmite de generación en generación para tratar de mantenerlo en el tiempo colectivo del pueblo. Cada uno de los símbolos que acompaña la celebración intenta contribuir al desarrollo del ritual de recibir por primera vez a Jesucristo; el festejo familia también se hace presente.



Imagen 78: "Bueno, aquí ya es el día de la primera comunión, con las tías, aquí están solitas, aquí están con los amiguitos, como les hice una piñata, entonces...".
Profe Beatriz.

En otra instancia, las *graduaciones de los hijos*, igual que en la generación anterior, aparecen como el cierre de un ciclo de la vida que da origen a otro, representando una etapa de transición. Terminar el jardín, quinto de primaria, el bachillerato y, en algunos casos, la universidad, evidencia la necesidad de fijar los recuerdos de la familia desde estos puntos referenciales en cada núcleo familiar. A continuación una serie de relatos y fotografías que ejemplifican esto:



Imagen 79: "Aquí fue cuando terminó en el jardín, (...) él era el mejor amigo en el jardín y se perdieron ellos, nunca más volvimos a saber de él." Omaira.



Imagen 80: "Esta fue de Claudia de cuando salió de la escuela". Profe Beatriz.



Imagen 81: "Aquí está, aquí estamos los tres, Fabián, Mario Ernesto y yo, cuando el grado de él". Doña Yolanda.



Imagen 82: "Este es ya de la universidad. Él se graduó... ¿hace dos años? Diez, como en el diez, me parece." Omaira.



Como otra de las etapas transicionales para la vida familiar, **el matrimonio de los hijos** se presenta como el inicio de un ciclo en su vida y el surgimiento de su nueva familia, así este hecho pasa a ser un “ritual de iniciación” que se intenta mantener a través de las generaciones. La profe Beatriz habla de lo que significó el matrimonio de una de sus hijas:

Imagen 83: “Este es el matrimonio de Claudia. Ella se casó el veintidós de diciembre, hace veintidós años (...) Pues si le da a uno un poquito como duro, ¡pero igual! Ella siguió viviendo acá, ellos vivieron aquí al principio bastante tiempo, luego se fueron a vivir a Zipaquirá y luego se regresaron nuevamente a Guatavita”. Profe Beatriz.



Por otra parte, el matrimonio de los hijos conlleva al **nacimiento de los nietos**, su llegada marca radicalmente la memoria familiar, allí es donde inicia una nueva etapa para las familias, tanto de los hijos y como de los abuelos. El primer nieto y el orden consecutivo de los demás, representa una serie de puntos referenciales que ayudan a comprender el transcurrir de la memoria y de la familia como tal. La misma profe Beatriz lo refiere:

Imagen 84: “Aquí ya es Alejandra, ya los nietos empiezan aquí a funcionar (...). Mi primer nieto, Alejandra. Ella nació y vive aquí con nosotros, ella sí no se ha querido ir de esta casa”. Profe Beatriz.



De este modo, algunos hitos en la memoria familiar también “saltan” a la generación de los nietos, para mantenerse y fijar recuerdos. Este es el caso de la **primera comunión y las graduaciones de los nietos**, para ejemplificarlo dice Doña Yolanda:

Imagen 85: “Esta es mi nieta, Valentina (...) esto es cuando Valentina, la hija de Fabián, hizo la primera comunión, estaba el padre Luis Guillermo”. Doña Yolanda.

Las **Bodas de Oro**, como hito y como práctica religiosa dentro de la familia para conmemorar la vida de casados: el propio, de los padres o de los abuelos, aparece para evidenciar el paso del tiempo y reunir a varias generaciones (hermanos, hijos, nietos...). Revivir la unión de la pareja, no es otra caso que la reconstrucción del ritual de iniciación que representa el matrimonio. Fanny y la profe Luz Bery desde sus fotografías lo muestran:



Imagen 86: “Aquí es en las bodas de oro de mis abuelos, mi tío Chucho, mi tío Marco, mi papá, Luis María el esposo de mi tía Emelina, de ella, mi tía Ignacia”. Fanny.



Imagen 87: “Eso es todo de la celebración de sus bodas de oro, con el padre Mahecha. Acá salieron, ¡muestren la argolla!, y les tomamos la foto (risas)”. Profe Luz Bery.

Finalmente, las **muertes**, más allá de entenderse como el fin de la vida humana, puede asociarse con un valor simbólico que alude a la relación antes-después donde se “ancla” el transcurrir de la familia. Por ejemplo, el haber conocido o no a los abuelos se convierte en un punto de referencia importantísimo en este sentido. La muerte de familiares: hermanos, hijos, padres, etc. también hace parte de esto. Así lo describe Doña Martha o Doña Yolanda: “*de mis tíos ¿de cuáles tíos? De mi madre hay muertos mi tío Buenaventura, mi tío Secundino, mi tía Carmen, mi tío Pablo, mi madre, queda solamente mi tía Elvira. (...) Y por parte de mi papá también ya son muertos todos, queda uno, mi tío Aniceto, tiene ochenta y cuatro años, queda uno*”; “*de mis abuelos no conocí sino a dos. Los dos abuelos por parte y parte, el papá de mi mamá y el papá de mi papá, de mis abuelas no conocí a ninguna*”.

De este modo, la religión tiene un lugar determinante en la existencia de la familia y en la concepción lineal del transcurrir en el tiempo individual y colectivo, donde cada uno de los hitos y prácticas descritos anteriormente marcan cada una de las etapas de la vida: la infancia, la juventud, la adultez y la vejez. Por ello, a continuación se profundizará en cada una de estos períodos en la existencia de cada mujer y sus características, los cuales se anclan con la vida social de Guatavita.



Imagen 88: “Esto es en la casa, ahí en el centro había una pileta, este es el bastidor”. Doña Yolanda.

La infancia y el Pueblo Viejo

En todos los relatos de cada mujer que se tomaron como referente para este estudio, incluso en las más jóvenes, la infancia como primera etapa de la vida se caracteriza por tener una vinculación espacial directa con el Pueblo Viejo. En esta medida, la casa como escenario de la vida familiar y de los primeros años de vida, se articula con la estructura espacial del pueblo descrita un par de apartados atrás.

Así, la **descripción de la casa natal** gira entorno a la amplitud, la comodidad, el agrado y el bienestar del hogar que aparentemente conllevaba habitar la casa de Pueblo Viejo. El



Imagen 89: “Esa es en la casa, en mi casa. Aquí está una de mis hermanas, (...) esta es la puerta chiquita de la sala, de para acá es la otra. Aquí se ve el canapé y aquí es la entrada principal. Mi mamá como tenía tantas matas”. Doña Yolanda.

hecho de poseer una huerta, tiene que ver con los estrechos vínculos creados por tradición entre la familia y la tierra desde las actividades agrícolas. El adobe, las tejas de barro y las demás características arquitectónicas, son muestra de un tipo de casa antigua de estilo colonial, que puede estar asociado con la tradición familiar del pueblo. La independencia de la cocina, pues en algunos casos se encuentra en otro patio, refleja la importancia de la comida para la familia; especialmente, guarda una ubicación especial en la construcción de la casa, donde la cercanía a aljibes o albercas ratifica este hecho. El tamaño del patio da cuenta de su relevancia en la casa, mostrándose como un centro,

puede tener relación con la distribución espacial del pueblo: una plaza que materializa un “hito fundacional” desde el cual la comunidad empieza a configurarse; en este sentido, se puede crear analogía con la constitución de la familia. En el patio existía un jardín con flores, el cual está a cargo de la madre en quien también recae la labor de cocinar (actividad fundamental para la familia), puede estar directamente asociado con lo femenino; de este modo, comprender el patio como centro de la casa, indica que es la madre el eje del hogar. Así, la vida familiar es entendida de este modo, gira en torno a un centro: a la madre.



Imagen 90: Casa natal de Omaira.

Todo lo anterior se demuestra cuando Doña Lolita describe en detalle su casa: “La casa era una casa grande. Era grande, las casas de allá eran todas muy grandes, tenían patio, las piecitas, que las piezas eran grandes. Allá habían dos piezas para dormitorio, la cocina y otra pieza pa’ guardar lazos y enjalmas (...) un poco de cosas ahí. Y las piezas donde dormíamos, eso era una pieza grande, grandísima, cabían cinco camas grandes ¡ola! Por eso era que allá sentía uno

tanto frío. Uno dormía con el papá y la mamá, le tenían a uno sus camitas, ahí alrededor

de la cama de ellos. (...) Y en la huerta, era una huerta grande, se sembraba cebolla, eso yo vendía cebolla cada tres meses, pero la pagaban tan barata, en esa época era todo barato; y calabazas también se daban ahí en la huerta. Y ahí el patio del jardín, que llamábamos, un patio más pequeño. Todo alrededor del patio era con columnas, y en cada columna había dos materitas, dos repisas y uno colocaba sus matas ahí. El agua no la ponían sino desde las seis de la mañana hasta la una de la tarde, ya no había más agua ese día”. La profe Luz



Imagen 91: Dibujo casa natal de Doña Yolanda.



Imagen 92: Dibujo casa natal de la Profe Luz Bery situándola en la calle del frente.

Bery complementa diciendo que *“mi casa era como todas las casas de los pueblos, así: antiguas, con su patio central y todo lo que era los cuartos, la cocina, todo como en redondo al patio. El patio era el centro de la casa”*.

Así, la casa se convierte en la comunicación del hogar con el resto de la comunidad (analogía con la existencia de una entrada principal), donde la relación entre lo individual -la familia- y lo colectivo -el pueblo- es clara. Sumado a ello, la **ubicación de la casa natal** se inscribe dentro de las dinámicas del contexto propias del pueblo. Tomar algunos puntos espaciales de referencia que son importantes en la cotidianidad de la comunidad (la iglesia, la plaza, el instituto, el hospital, el teatro...), lo evidencia. Doña Lolita y Doña Martha sitúan su casa en el pueblo de este modo: *“yo vivía detrás de la iglesia, en la iglesia entraba uno por la plaza y allá (atrás) una puerta que la llamaban la puerta falsa, y por ahí salía y yo quedaba al frente de la casa mía”*; *“yo viví frente al instituto que había allá en el Pueblo Viejo, del hospital media cuadra, una cuadra hacia abajo del hospital”*.

La casa “personifica una familia”, que le da un reconocimiento en la cotidianidad de la comunidad. Reconocer a los **vecinos** es algo así como darle un lugar al otro dentro del pueblo, no sólo físico sino también relacional y social desde su ocupación, edad, apodo, parentesco con otros habitantes, cercanía a la familia, etc. En su relato, la profe Luz Bery enumera a sus vecinos así: *“los Méndez, que el señor era el odontólogo del pueblo, y la esposa; los Santacruz, que la señora era la de la telegrafía y el esposo trabajaba en Bavaria, él viajaba y cada ocho días llegaba ahí a Guatavita, los fines de semana; Don Ra-*



Imagen 93: “Hasta aquí era la casa de nosotros, aquí ya era la entrada de la casa del Señor Camacho. Mire, no se alcanza a ver muy bien (...)”. Doña Yolanda.

fael Mancera y la esposa, él, ese señor Mancera él era como ganadero (...), él se madrugaba a ir por allá a una finca que tenía al lado de Tominé, por allá con su ganado, era el señor Mancera; los Osorio, el señor, él trabajaba, él tenía como un puesto ahí en el municipio, era como el registrador, como algo así era por ahí del municipio ese señor Osorio, y la esposa, como en esa época las señoras no trabajaban, trabajaba era el señor. Quiénes más eran allá en Pueblo Viejo los vecinos; los Palacino, el señor era también como dueño de minas y eso”. Fanny también dice que: *“nuestros vecinos allá en Guatavita Viejo, por el lado de mi mamá era una señora de Tominé que yo no me acuerdo como se llamaba; Don Julio Alberto González; Rosa de Pan Dorado, Rosa de Cándido Cruz, que vivía en la esquina; Doña Demetria; Isabel Mancera, volteando; Don Sebastián Muñoz, los que vivían ahí por la cuadra. Frente vivía Benigno Maldonado; Elicio, el que herraba, que la esposa le decían la gata Hermencia, yo no me acuerdo del apellido de ella”*.



Imagen 94: “Mire a mi mamá y a mi tía Rosa ahí en la casa de mi abuela Sara en Pueblo Viejo”. Fanny.

Un referente espacial más para la memoria familiar era *la casa de los abuelos*, que atendía a la distancia (cercanía o lejanía) para su ubicación; para ello también se aludía a algunos puntos referenciales que eran importantes en lo cotidiano del pueblo. En algunos casos se menciona veredas del pueblo, esto habla de la proveniencia rural de la familia. Fanny sitúa la casa de su abuela Sara de este modo: “ella vivía ya saliendo para el cementerio, al puesto de salud. (...) Porque ella vivía ya saliendo para el hospital, el puesto de salud que era lo que había allá saliendo, esa vía que era para el cementerio, saliendo para Tominé, por allá pa’ eso”.

Como es de notar, la mayoría de los recuerdos y anécdotas individuales y familiares se inscriben en *los espacios*: la casa, la escuela, etc., a manera de escenario complementa su contenido y se muestra como fundamental en la reconstrucción del pasado. Cabe aclarar que este hecho no sólo ocurre en la infancia, se reitera a lo largo de toda la vida personal y familiar. Por poner algunos ejemplos vale la pena citar a varias de las señoras, Doña Martha cuenta que “cuando se crecía la quebrada del Mulato, salíamos a bañarnos y a charpear agua, por allá a la quebrada del Mulato. Se unía la quedaba del Mulato y la otra quebrada y eso mijitico, nosotros corra por entre esa agua de pa’ arriba y de pa’ abajo. (...) ¡Con mis hermanos! Con el Luis, nos empelotábamos y nos bañábamos y una vez nos encontró mi mamá y nosotros dejamos esos chinos empelotos, con Cecilia, y co-



Imagen 95: “Eso era cuando éramos chicas, en Pueblo Viejo”. Fanny.

rra mijitico por toda esa quebrada arriba, y los chinos quedaron empelotos”. “Cuando llovía me gustaba irme por todas las zanjas de la acera, irme por entre el agua, eso me fascinaba a mí ¡y mi mamá pégueme!”, señala Doña Lolita. Finalmente, Omaira, luego del traslado del pueblo relata: “terminé el segundo en una casa que prestó un señor Méndez, viajaba en lancha, me quedaba donde mi tía Mercedes que ella todavía vivía en Tominé de Blancos, porque ya la casa de ella era en la parte alta”.

Otro hecho importante que marca la memoria en la época de infancia es el *primer juguete*. Además de estar asociado con la navidad, el Niño Dios y por consiguiente con el significado de la infancia, se vincula con las muñecas, que intentan preparar a las niñas para su futura vida de madres y amas de casas, cosa que podría entenderse como “un deber ser como mujer” y un rol social que se empieza a infundir desde los juegos y los primeros años de edad en el interior del hogar. La profe Beatriz lo cuenta: “cuando en la casa, pequeña tuve una muñeca, siempre la recuerdo y que la puse Claudia (risas), y por eso a

Claudia, la puse así por la muñeca que yo tenía”, Doña Leonor también lo describe asegurando que “tal vez lo que fabricaban en esa época, si eso sí, las muñecas que nos llevaba el Niño Dios. Unas muñequitas ahí como (risas), muñequitas que siempre uno peleaba por las muñecas que salieran para poderlas vestir, para hacerles los vestidos nosotras mismas, con pedazos de telas les hacíamos los vestidos, las faldas, con las medias. (...) Mi primera muñeca fue una muñeca azul que tuve, plástica. Si, me la trajo el Niño Dios”.

Con esta misma idea de preparar a la niña desde el juego para su futura vida de madre y ama de casa, está representado no sólo en los juegos de muñecas sino también en aquellos que intentan recrear las labores del hogar (cocinar, planchar, servir la comida). Se podría deducir también, que son las madres quienes “enseñan a ser madres a sus hijas”, pues son las que construyen o regalan las muñecas. Por su parte, Doña Yolanda dice que *“los muñecos eran de yeso, ¡ah! y una muñeca de trapo que mi mamá nos hizo a las dos mayores, la mía era negra, ella la hizo de telita negra, y la de la otra hermana era de telita rosada. Ella les hacía sus cachumbos, ella misma, a mano. (...) En esa época existían la ollitas de barro, de cerámica, mi mamá nos compraba y nosotras nos inventábamos a hacer en los patios de las casas, como en esa época los patios eran grandísimos, entonces nos invitábamos hacer que cocinados, y repartíamos ahí entre nosotras. Si, también teníamos amigas pero no éramos como tan comadreras. No teníamos amigas compinches, sino de pronto las vecinas”.* Así, las **muñecas y cocinar** son los juegos característicos la niñez personificando los roles femeninos tradicionales.

Sin embargo, tener un juguete se convierte en un privilegio, así, regalar juguetes a los hijos, habla de una posición social y económica de la familia dentro el pueblo. Con relación a esta **ausencia de juguetes** Doña Clara asegura que *“juguetes si nada de juguetes. En esos tiempos no había todavía juguetes para uno, de pronto los que eran ya como acomodaditos si les tenían por ahí juguetes a los hijos, pero a uno no, yo nunca me acuerdo de un juguete”.*

Los **juegos de carácter participativo** para los niños de la época, también hacían parte de la cotidianidad, Según la profe Luz Bery recuerda con claridad *“los juegos que había en esa época, esos juegos eran muy participativos, nos reuníamos todos los niños de la cuadra, y había unas rondas lo más de bonitas y las jugábamos, y eso durábamos nuestro rato jugando y sobre todo lo hacíamos por la noche, por la noche como entre eso de las siete, ocho, ocho y media de la noche, como no había televisión, no había luz. Porque yo recuerdo cuando niña que todavía la luz no llegaba a Guatavita, la energía eléctrica; entonces, pues para no acostarse uno tan temprano, comíamos y todos salíamos, no había*

peligro casi de carros porque no había muchos, y jugábamos, pero nos hacíamos unas rondas muy bonitas. No recuerdo los nombres exactos de las rondas, pero yo me acuerdo de una que decía por allá: ‘quién es esa gente que pasa por ahí, que de día ni de noche nos deja ni dormir’, decían unos del juego, y otros contestaban: ‘somos los estudiantes que vamos a estudiar a la capillita de la Virgen del Pilar’. (...) Había una por allá que decía: “anda la rosa y anda el clavel, qué como sigue misia Isabel”, pues eso tenía más cosas y en determinado momento había que salir corriendo y otros a acogerlos. Había otra que era: ‘el reloj de Jerusalén da las horas siempre bien, da la una, da las tres...’, cuando se daba las doce todo el mundo tenía que acurrucarse y el que no lo hiciera al tiempo con los otros, entonces tenía que pagar penitencia. ‘El puente se ha quebrado con qué lo curaremos, con cáscaras de huevo’, ¡bueno! Otra ronda que jugábamos también era una que decía: ‘¿comadre vamos por agua?, ¿para qué?, para amasar mañana’ ¡Yo no me acuerdo ya qué más cosas! pero eso era muy divertido. Como sería que los papás de uno como ya tampoco tenían qué hacer, se paraban en los portones de las casas a mirarnos, y ellos eran felices, la entretención de ellos de pronto eran esas rondas. Y eso lo hacíamos muy organizado y muy bien hecho, muy bonito”.

Una de las características fundamentales de estos juegos de carácter participativo, era su condición colectiva, donde lo central era fomentar la socialización y el encuentro entre vecinos y familias. La relación directa con el espacio y el cuerpo, es clara en este tipo de juegos que conllevan al reconocimiento del entorno inmediato.

El castigo dentro del hogar como otra de las características de la infancia, aparece como medio para corregir conductas que se catalogan de inadecuadas. Controlar acciones se

muestra como una forma de prevención de esos compartimientos no debidos; a través de la costumbre y la reiteración, los castigos y restricciones son tolerados por quien los acepta. Doña Lolita, refiriéndose a su mamá, asegura: *“me pegaba y me daba mis palmadas cuando no salía derecho para la casa, porque me iba para donde Rosita. Y a veces iba allá y me llevaba y me pegaba, me daba era con un alpargate, ella se quitaba el alpargate y me daba un par de alpargatazos y yo ¡lloore! por esa calle hasta que llegaba a la casa, porque era lejitos”.*



Imagen 96: “Esto es como mi abuelo Abdón y mi abuela Ramona, quién sabe con quién”. Fanny.

Con relación a los recuerdos asociados con **los abuelos**, la profe Beatriz dice que *“la abuela Jacinta era una persona que ella siempre que venía a donde fuera, al pueblo, a donde fuera, ella siempre nos llevaba algo, así fuera una colombina, eso sí tenía la abuela. Y nos visitaba siempre, y yo la quise mucho a la abuelita, a la abuelita Jacinta la quise demasiado. (...) Por ejemplo en la casa que estuviera el almuerzo, me gustaba ir y llevarle y estar con ella, ella también vivía en Tominé. La*

abuela Librada era ya más... por parte de mi mamá ¿sí?, esos abuelos ya eran como más duros, ya eran como más alejaditos de nosotros (...), casi no compartíamos con ellos". De este modo, la relación con los abuelos se mide respecto a la cercanía o lejanía emotiva que el núcleo familiar tenga con ellos. Por lo general, siempre hay unos abuelos que son más allegados, a quienes les corresponde la función de dar afecto y proteger a los nietos.

Otro tipo de anécdotas en torno a la infancia tienen que ver con aquellos **recuerdos “tristes”**. Cuando se cuenta un recuerdo que puede considerarse como difícil, penoso, doloroso, etc. por lo general el relato tiene un final aparentemente feliz. En esta medida, lo triste se vuelve anecdótico cuando se reconstruye en el presente, contribuyendo a una concepción de “infancia feliz”. Dos relatos se presentan a continuación que demuestran esto: *“lo más que recuerdo fue una muenda que me dieron, porque me dieron deseos de ir al baño llegando a la escuela. Entonces le dije a Eva Tulia Candil: ‘¡ay! haga el favor téngame mi maleta un montancito’, y yo pues me fui allá a hacer lo que tenía que hacer y las chinas no, no me llevó la maleta, me la dejó ahí tirada y yo pensé que me había llevado la maleta y yo corra a alcanzarla por mi maleta, y llegada a la escuela: ‘no, su maleta yo se la dejé allá’. Me devuelvo por la maleta ¡que maletas ni que nada! véngame pa’ la casa llorando. Y así no, todo era bonito, todo era chévere, las amigas y todo”, describe Doña Clara; por su parte Omaira dice: “yo me acuerdo que cuando en diciembre, que era lo de los regalos de navidad, yo creo que tenía como algunos cinco años, porque todavía vivíamos en la casa de Tominé, mi mamá siempre, cuando ella llegaba de Bogotá el día martes o miércoles, no me acuerdo, yo iba y le esculcaba las maletas. Me acuerdo que ella trajo un saquito verde, y yo dije: ‘¡ay, tan chévere!’ y me lo pusieron esa noche, porque como era navidad, me lo pusieron en la cabecera, pero yo sabía era que venía el Niño Dios, y entonces yo descubrí y yo dije: ‘no, el Niño Dios no, esto no me lo trajo el Niño Dios, esto me lo trajo mi mamá’ y yo lloraba, ¡y yo lloraba!, pero bueno, creo que a partir de ahí fue cuando yo supe quién era el Niño Dios”.*

La escuela: entre la infancia y la juventud

Como parte fundamental de la memoria individual, la institucionalidad de la escuela como parte de la cotidianidad, es una constante durante toda la vida de cada una de las mujeres seleccionadas como actores para el presente estudio, tanto en su infancia y como en su juventud.

El hecho de mencionar a **las profesoras** que marcaron la época de la primaria, puede entenderse como un reconocimiento de estas personas en la memoria colectiva, que a su vez

tiene su particularidad en lo individual; la reiteración de nombres da cuenta de los cruces entre los recuerdos personales. La profe Luz Bery hace este recuento así: *“mi profesora de primero de primaria era la señorita Betty Latorre, me acuerdo tanto, la señorita Betty Latorre; la de segundo de primaria todavía vive, ella vive, la señora Emelina de Mora, precisamente tía de Pilar Mora, la señora Emelina de Mora; la de tercero de primaria, fue la señora Angelina de Cortés; y la de cuarto de primaria, la señora Leonor de Cortés. Ellas fueron mis profesoras de primero, segundo, tercero y cuarto de primaria”*.



Imagen 97: *“Aquí es el grupo de compañeras, en el Pedagógico, ahí en el patio del colegio”*. Profe Beatriz.

Con el mismo grado de importancia, enumerar a **las compañeras de colegio**, tanto de primaria (en la Escuela Urbana) como de bachillerato (Colegio de las monjas Betlemitas en Guatavita y en el internado en Bogotá o pueblos cercanos), ocupa un lugar relevante dentro de la memoria. La profe Beatriz cuenta: *“de primaria también recuerdo a Gladys Díaz, una prima mía, porque ella estudió conmigo en la primaria. ¿Quién más así? Una chica Mora, porque ella me hacía los trabajos de costura, porque a mí nunca me gustó la costura, ella me hacía los dechados, pero yo le hacía a cambio las tareas de matemáticas, porque es que a mí desde un principio me gustó mucho la matemática (...). Entonces ella me hacía el dechado y yo le hacía las tareas de matemáticas, en primaria”*. Esto comprueba la asociación de una persona con un recuerdo en particular que se muestra importante en la memoria individual; otras veces los compañeros del colegio se asocian a otras personas de la comunidad. Estos dos hechos muestran una necesidad de identificar una serie de actores para darle un lugar en la memoria de la comunidad.

A su vez, las amistades se ven fuertemente influenciadas por el internado, que se da fuera del pueblo para complejizar la memoria colectiva; la división de género también hace parte fundamental de este proceso. Al respecto la profe Luz Bery se refiere de sus amistades cuando estudió fuera de Guatavita en la normal: *“pues recuerdo de amigas, a Miriam Mancera, Lola Mancera, Marcela Rubiano, Fabiola López, ella estudiaba con migo, aquí en Guatavita. En Bogotá Rosa Contreras, ya es muerta; Alicia Alaguna, que fue varios años rectora del Cooperativo en Sesquilé, Alicia Alaguna, compinches hasta donde no más, ella andaba enamorada de mi hermano Humberto, y eso le mandaba saludes, no hallaba cómo cuadrarse a Humberto. (...) Había dos Rosas Contreras, una muerta, la otra si no volvía saber nada de ella; Purificación Suárez; Nelly Riaño, Nelly Riaño que ella fue jefe de educación primaria en Cundinamarca, y todavía creo que trabaja con educación en Cundinamarca, con Nelly Riaño amiguísimas, muy amigas con Nelly Riaño; Blanca Lilia González. No, como en ese tiempo el colegio era femenino y masculino, pues más son mujeres, amigas que yo tuve”*. Nuevamente, la asociación de recuerdos individuales con otras personas es evidente.



Imagen 98 y 99:
“Esto era cuando yo estaba estudiando por allá en Bogotá, también en el colegio con unas compañeras”.
Profe Luz Bery.

Desde esta *separación por género*, se puede afirmar que la educación se basa en la distinción entre la feminidad y la masculinidad, ya sea en la primaria, en los colegios de monjas o en el internado. Influenciado por la iglesia, tanto así que el colegio Sagrado Corazón de Jesús es dirigido por las betlemitas y el Pio XII administrado por el sacerdote del pueblo, la separación por género puede asociarse con el control en torno al “pecado original” y la “tentación”, conducta que se busca en la vigilancia. Doña Martha asegura que *“las monjitas eran las monjitas, solo niñas. Y el colegio de barones, Colegio Pio XII, me acuerdo cuando el Padre Villate. (...) Los niños estudiaban aparte y las niñas aparte. Las niñas con las Betlemitas y los niños en el colegio allá”*.

Al igual que la radical separación de género como característica esencial de la escuela, es claro que *el castigo* y las distintas *formas de control*, se convierten en formas de vigilancia que buscan la formación de un sujeto “correcto, educado, bueno”. La obligación a desarrollar algún tipo de actividades, muestra que la obediencia hace parte fundamental del desarrollo de un buen estudiante o un buen cristiano. Dispositivos que buscan “mejorar conductas” a través del castigo es evidente: el banco de los burros, amarrar a las ventanas, ladrillos en la mano, hacer frases en el cuaderno o las planas; estas últimas, buscan incidir en los comportamientos desde la repetición y la memorización. Hacer silencio, tener buena disciplina, cumplir horarios, etc. hace parte de la “buena formación” que se promueve, y que no es otra cosa que restringir la libertad del sujeto. La gran influencia que tiene la institución iglesia sobre la institución escuela, es fundamental, pues las mismas formas de control que ocurren en la misa o el rezar, son adoptadas en la cotidianidad escolar. Premiar-castigar es una directa asociación entre acción-reacción, que apunta a mantener e insistir en la buena conducta y disciplina, que es bien visto por la sociedad (la religión, la familia, la escuela misma y el sujeto). A manera de ejemplo, Fanny dice *“que era bonita, la escolita era bonita, tenía una compañera que se volteaba los ojos al revés y la ponían cada rato en el banco de los burros, porque en esa época había la banca de los burros. Entonces era por allá atrás que lo ponían a uno cuando no cumplía las tareas y lo amarraban en las ventanas, cuando uno no iba a misa, porque era obligatorio ir a misa todos los domingos y fiestas de guardar, ahí si tocó decir. Y entonces si uno no iba lo castigaban y lo ponían a hacer mil frases en el cuaderno, mil freces de ‘debo ir a misa todos los domingos y fiestas de guardar’, esa me tocó una vez a mí. Y otra vez nos amarraron a las ventanas, nos encaramaban y nos amarraban de las ventanas. Con Diana Camacho fue esa vez, nos castigaron a las dos”*.

Por su parte, la profe Beatriz, cuando estaba interna en el Pedagógico relata: “recordaba qué día, que un día sacamos un esqueleto, lo vestimos de educación física, nos echamos limón en los ojos, llorábamos, y llegó la profesora de internas y nos quitó las salidas, y ahí si fue mar de lágrimas porque la quitada de una salida para nosotros era terrible, ¡un fin de semana interno uno allá! Sin visitas ni nada, entonces era terrible, allá si era más terrible las quitadas de salidas. Lloramos amargamente. (...) Teníamos una directora de grupo, mejor dicho, para nosotras era una mamá. Ella iba y por las noches por allá a las nueve y media, me acuerdo una vez, ellas se fueron a una fiesta donde un tío a escondidas de todo el mundo, de la directora y de todas, llegó al dormitorio, nos llevó un ponqué y todas en perfecto silencio porque fregaban a la profesora, y nos llevó el ponqué, celebramos y como a las diez de la noche se fue la profesora pacitico que nadie sintiera, porque teníamos también una directora de internas que la llamábamos “La Mamá Blancanieves”, una viejita de cabello blanco, entonces la llamábamos la Blancanieves. Pues fue muy chévere, en el internado a mi me fue muy lindo”. De este modo, “hacer pilatunas” puede verse como una forma de residencia al control, pero que finalmente, termina en el castigo y la vigilancia que apuntan a la corrección de estos compartimientos. La anécdota termina por convirtiéndose un “bonito recuerdo” en el presente, que tiene relación con la construcción “idealizada” de un pasado que se añora.



Imagen 100: “Este era el uniforme de gala, bléiser beige y falda azul oscura, del colegio”. Doña Martha

Muy relacionado con estas formas de control, corresponde al uso del **uniforme**, que tiene que ver con la generalización, lo igual y la homogeneidad de los sujetos; así, la autoridad infundida sobre el cuerpo es empleado para incidir en la “buena” conducta. Doña Martha describe su uniforme cuando estudiaba en el colegio de las monjas asegurando que era “una faldita, la falda, el uniforme y un saco, y una boina. Bonito, elegante. Y el diario, pues lógico, era distinto, y todos con uniforme de gala, las media arriba de la rodilla, la falda abajo de la rodilla. Y bien presentados, todas bien, el uniforme bien, zapatos bien brillados”. Algunas veces, la distinción entre un uniforme de gala y otro de diario tiene que ver con el desarrollo de una serie de prácticas especiales que ocurren en el pueblo, por ejemplo la misa o las fiestas patrias, que se consideran especiales y que no hacen parte de la cotidianidad de la escuela.

Otro tipo de prácticas que tienen lugar dentro de la cotidianidad escolar, son el 20 de julio, el 7 de agosto y el 12 de octubre; presentados como “hitos fundacionales” del país, son promovidos por la escuela, insertando la institución “Nación” a través de una serie de acciones y dispositivos que conmemoran una “libertad” o un “descubrimiento”. Izar la bandera, cantar el himno nacional o colocar el escudo en un lugar público, materializa esta idea de nación en símbolos. Que en el Pueblo Viejo se halla tenido un lugar (el parque

Santander) dispuesto para las fiestas patrias, comprueba la importancia de la conmemoración y el homenaje a los próceres. La efectividad de algunos dispositivos como marchar, la banda de guerra o la formación, apuntan a fortalecer la intención para la conmemoración. Doña Yolanda describe las **fiestas patrias** así: “*las fiestas patrias que yo me acuerdo casi siempre eran en el colegio. El 20 de Julio, el 7 de Agosto, y el 12 de octubre. Pues las que durante el tiempo que uno estaba en el colegio. Allá por ejemplo salía uno a desfilar, los profesores lo sacaban a uno a desfilar, y allá había un parque muy bonito que era el Parque de las Flores, era jardín, todo jardín, en el centro había una pila, muy bonita, y en le centro de la pila había como una especie de obelisco, digamos, y ese obelisco era todo como en piedra. Estaba el escudo, el escudo de Colombia y allá izábamos la bandera, allá nos llevaban y nos reuníamos las escuelas y los colegios y se cantaba el himno nacional ¡y yo no me acuerdo! Para el 12 de octubre, que es el día del árbol, (...) el día de la raza, también. Nos hacían desfiles, y salíamos y plantábamos árboles, pues yo nunca planté, los de las escuelas plantaban allá, dejaban sus arbolitos y se cantaba también el himno nacional, y una cosa que es el himno del árbol, como que se llama; que dice: ‘plantemos nuevos árboles la tierra nos convida, cantando cantaremos los himnos de la vida’. Por ahí me acuerdo. ¿Y qué más le digo yo? No de resto, ya después ya uno más grandecito eso se fue acabando, eso de los desfiles. Pero eso si era el 20 de Julio era lo mismo: se desfilaba por el pueblo, se cantaba el himno nacional, del 20 de Julio si yo no me acuerdo dónde era que se izaba la bandera. Pero lo del árbol, si, el día de la raza, era a un sitio, donde iban a plantar los árboles y ahí se cantaba el himno, y después nos íbamos para la casa, tenía que ir uno bien uniformado”.*

El transcurrir de la escuela también se caracterizaba por los **juegos**, los cuales enfatizaban en lo colectivo y en ser una práctica para la integración; el yaz, la golosa y el lazo o los partidos, las escondidas o el básquet, se estructuran desde esto. A su vez, el juego aparece como parte de la cotidianidad y la vida de las niñas, donde la división por géneros, nuevamente, es la constante. Así, por ejemplo, lo relata Doña Martha y Doña Lolita respectivamente: “*en el colegio a nosotros nos guastaba mucho jugar el yaz, por todos los corredores, todas jugando yaz, botábamos y juegue, o si no brincando a lazo, brincábamos el lazo. Yo la andaba jugando yaz o brincando golosa. La golosa, con una cáscara de naranja, una cáscara de plátano ¡y hágale!*”; “*jugaba partidos, eran partidos, pero era a la pelota. Por ejemplo seis personas allá, seis aquí y de un lado se pasaba la pelota al otro y la que ganaba, se pasaba al partido de uno, entonces el partido que quiera solo, perdía. A la golosa, a lazo, brincar a lazo, eso era lo que más me gustaba”.*

Como ya se dijo, la presencia del catolicismo en la formación de los sujetos dentro del contexto escolar, marca radicalmente una serie de **prácticas asociadas con la religión** en

la cotidianidad; rezar el rosario, asistir a misa o ir a retiros es ejemplo de ello. La profe Luz Bery dice que: *“eso rezábamos el rosario todos los días, a la una y media de la tarde llegábamos y teníamos que dejar todo lo que lleváramos de los libros, en fin, en el salón e inmediatamente subir a la capilla. A la una y media empezaba el rosario en la capilla y de ahí como hasta a las dos, y a las dos empezaban las clases. (...) Las monjas eran muy entregadas a la religión, entonces éramos como muy fervorosas, muy serias, no había fiestas, porque había llegado un párroco a Guatavita que no permitía que se hicieran fiestas, era como muy encerrado uno, como muy apagado, no había así mucho qué hacer, aparte de estudiar y eso”*. Doña Leonor también narra: *“cuando estaba uno en el colegio que las monjas lo llevaban a uno a misa el día domingo. Eso si lo hacían ir a uno a misa y si no le ponían la falla. Entonces tenía uno que ir, porque a uno lo llevaban el domingo en formación”*.



Imagen 101, 102 y 103: *“Pues aquí hay unas de cuando yo estuve en el colegio”*. Doña Yolanda.

La relación que se establece con el espacio y el entorno desde los desplazamientos que se realizan para ir a la escuela o el colegio desde la casa, y viceversa, tienen que ver con la importancia del recorrido y del caminar en la cotidianidad. Otras veces el internado y los desplazamientos fuera del pueblo también hacen parte de este hecho. Doña Clara describe su *recorrido casa-escuela* de este modo: *“para la escuela nos íbamos de aquí a las siete de la mañana, seis y media, siete por tarde, porque entrábamos a las ocho de la mañana. Recibíamos la clase, eran jornadas continuas todo el día, entonces a mí por lo menos me pagaban el almuerzo en el pueblo. Mis hermanos si venían a almorzar a la casa, yo era la privilegiada. (...) Volvía otra vez a la escuela y a las cuatro de la tarde o cuatro y media, no me recuerdo muy bien, a la casa”*. La profe Beatriz narra su recorrido cuando estaba en el internado: *“el día domingo tenía que internarme en el colegio, porque el que no llegara a las cinco y media, nos dejaban por fuera y qué hacía uno en Bogotá sin nada, ni busetas, ni nada, porque era el único bus que iba. (...) Ya se llegaba la hora, porque no había sino un sólo bus, en ese tiempo no había sino un sólo bus, que era el de Don Manuelito Roza, entonces ese busecito salía como a las dos y media, como a las tres de la tarde, algo así, como a las tres de la tarde salía para Bogotá, y en se bus yo me iba, porque tenía que estar a las cinco y media internada en el colegio”*.

La formación del deber ser como hijo, como alumno y como persona, es la clara intención de la educación impartida en la escuela, que se basa en “la disciplina y la moral” que aparentemente es más valiosa para el sujeto. Como es evidente, en el hecho de impartir la fe católica, puede entenderse la gran influencia de la iglesia en la comunidad desde la educación; la rigurosidad y la exigencia se califican como buenas y bien vistas. Este tipo de “buena educación” en el presente se añora para demostrar cierta nostalgia por aquello que fue y ya no es. Este discurso lo evidencian varias en su relato, así por ejemplo Doña Martha aclara: *“allá si nos enseñaban urbanidad, la urbanidad de Carreño, nos enseñaban a ser respetuosos, con las monjitas eso fue (...) ¡pero ahora si qué caso! Allá si, ahí sí era enseñanza, allá si enseñaban lo que era ser un buen alumno, un buen estudiante, un buen hijo, una buena persona, allá sí”*; Doña Yolanda también dice que: *“para nosotras era muy sabroso, pues para mí, personalmente, uno se criaba muy bien, la disciplina, sobre todo la moral, lo criaban a uno con su fe de católico. (...) Con las monjas la disciplina, pues a mí me parecía muy bueno, nosotras al principio decíamos que mi mamá por qué nos internaba, que no sé qué, pero era haciéndonos un bien”*; finalmente, la profe Luz Bery refiriéndose a su educación dice: *“muy estrictas en esa época las profesoras, la disciplina, todo como tan bonito, tan sano, todos los niños tan decenticos que éramos, respetuosos, de todo. Si, si recuerdo, los profesores eran ahí del pueblo la mayoría, muy formales las profesoras. (...) Pero con las monjas también fue una formación muy bonita, pues ellas, aparte de su enseñanza, de sus programas de enseñanza de esa época, pues se dedicaron mucho la formación religiosa y moral de nosotras, una formación también muy estricta, pero muy bonita en esa época”*.

La juventud, el internado y el noviazgo



Imagen 104: “Este es el grupo de compañeras”. Profe Beatriz.

Como es de verse, ***el internado*** marca radicalmente la juventud y por consiguiente la memoria individual de varias de las mujeres del grupo: la profe Beatriz, la profe Luz Bery, Doña Leonor, Doña Yolanda, Omaira y Fanny; en esta medida, la reiteración de experiencias lo convierte en un hecho colectivo que marca la memoria de la comunidad. El internado es una constante en la manera de recordar, que representa la necesidad de buscar otras posibilidades que la comunidad no ofrece, expendiendo la memoria a una relación con otros pueblos y lo urbano. Se puede decir también que la normal es otra reiteración, por ello el magisterio y la docencia aparece como una actividad propia de las mujeres y de lo femenino. En el hecho de desplazarse a Bogotá y otros pueblos, puede notarse los vínculos con lo espacial y con una serie de prácticas que surgen y se

transforman alrededor de estos recorridos para dirigirse al internado (coger el bus, por ejemplo).

Todo lo anterior se debe entender desde algunas anécdotas y recuerdos que a continuación se presentan. Dice Omaira cuando relata parte de su experiencia cuando iba a Guasca a estudiar: “yo me iba los domingos de aquí a las doce del día en una Valle de Tenza que manejaba Don Luis Rodríguez, que le decían Don Luis Feo, porque la siguiente, era el día mismo pero salía a las seis de la tarde y yo tenía que estar ya a las seis de la tarde dentro del internado, entonces no me podía ir en ese bus, a esa hora, entonces tenía queirme a las doce. Yo llegaba al parque, mirando para arriba, paseando Guasca, en el parque, me iba con Mónica, en esa época, y con esperanza Herrera. Después hubo otra época que Don Juanito Herrera tenía un carrito, y él nos llevaba por ahí a las tres de la tar-

de, y entonces ya llagábamos directo al internado. Hubo otra época, cuando estudió Orlando allá, nosotros llagábamos a la pieza de Orlando y nos quedábamos allá (...), por no quedarnos en la calle, en el parque, porque es que no teníamos a dónde llegar”.



Imagen 105: “Cuando estaba estudiando”. Doña Leonor.

La profe Luz Bery también se refiere a su época de estudios: “entonces me fui para Bogotá a estudiar allá, y allá si fue como más animadita la cuestión, ya otras amistades, iba mucho a cine, yo allá en Bogotá, los sábados, porque allá acostumbraban los alumnos que se iban a graduar en los últimos años en los colegios,

ellos vendían muchas boletas, yo no sé cómo hacían arreglos con los teatros y eso, y allá les daban las boletas para que las vendieran ellos para asistir a las películas. (...) En esa época yo si viví en Bogotá pero cheverísimo, ya el ambiente muy distinto, porque fue la época de la Nueva Ola, fue el cambio radical de la música, se cambió la música tremendamente, ya no era sólo esos boleros que escuchaba uno por ahí en Guatavita, en mi época de niñez y mis primeros años de juventud, no. Fue rica, fue rica esa época, fue bonita. Una partecita como un poquito triste, lo que fue octavo y noveno, o sea tercero y cuarto de bachillerato, esa época yo estuve interna, me dio un poquito duro el internado, a pesar de que en el internado también se gozaba, se hacían muchas diabluras, la pasaba uno también sabroso, no fue tampoco un internado tan drástico, no, no lo fue. Pero fue rico”.

Otro evento de gran relevancia para la memoria personal y la juventud es *el noviazgo*. Ya se dijo anteriormente que representa un marco referencial para los recuerdos y una etapa transicional de la vida, aquí se quiere enfatizar en que, por lo general, los noviazgos surgen entre las personas de la misma comunidad, algunas veces hay un tercero, familiar o



Imagen 106: "Cuando yo estaba de novia con Mario Ernesto, y mis hermanas". Doña Yolanda.

amigo, que interviene; este hecho demuestra la necesidad de establecer vínculos afectivos dentro del pueblo mismo sin tener que buscar afuera, esta cercanía de la pareja ocurre en varios niveles: espacial, familiar o laboral. Otras veces, los novios fuera del pueblo ocurren en la vida de cada mujer cuando se hallan en el internado, trabajando, etc.; así, se producen alternamente a otras actividades.

A continuación Doña Lolita relata su **noviazgo con su esposo actual**: "con él nos conocimos por medio de la hermana, de Herminia, yo era muy amiga de ella, desde mucho tiempo atrás, antes de conocer a José, yo iba a la casa y a veces llegaba o estaba ahí, pero yo no le ponía ni interés de nada, ¡así es la vida ala! Ni él tam-

poco, yo entraba y él salía. Y de pronto por medio de un amigo de él, Chucho Mora, músico, y él fue el que empezó, que contarme que José me quería, que no sé que; y allá iba a decirle a José que Lolita lo quería, que Lolita no sé que; se inventaba cosas ¡y hasta que nos cuadró ola! Nos cuadró y duramos como dos meses de novios y luego nos casamos". Doña Clara también cuenta cómo se conoció con su esposo: "cuando vinieron a hacer el Pueblo Nuevo, de hecho mi esposo es el maestro que hizo todo lo que son los arcos, todo lo que son los arcos de la entrada de la plaza, ¿cuál plaza es esa? Lo que son los arcos donde estaban los postres. Él fue el maestro de esos arcos, el maestro de la iglesia, el maestro de la hostería. Y ahí nos conocimos nosotros, porque entonces mi mamá le daba la comida a los policías, y a mí me tocaba ir a llevarles la comida, allá al cuartel de la policía, y la comida a los presos, también mi mamá les daba la comida a ellos, (...) o la ropa, porque también se les lavaba. Entonces ahí nos conocimos nosotros, nosotros duramos de novios quince días. ¿Pero cuáles novios? ¡No! ni siquiera de novios, ni siquiera. Ahí, de hablar bobadas, de pronto, no sé por qué yo me iría con él".



Imagen 107: Noviazgo de Doña Leonor.

Antes de conocer a su futuro esposo, algunas de ellas tenían **otros novios** que también marcaron su memoria. Doña Martha asegura que "yo tuve hartos novios, pero me quedé con él. El primero no me acuerdo quién sería, pero yo tuve novios. (...). Cuando estuve trabajando en Une, en la vereda de Timacita, me conseguí allá un novio, y cuando me vine eso fue... ¡bueno! Y después vine, yo me fui peleando con Kiko, y allá me conseguí mi novio, y me vine y ya dejé el de allá y me amisté otra vez con Kiko. ¡Entonces ya lo que era pa' uno!".

Como es de esperar, nuevamente la vigilancia, la persecución y las diferentes formas de control ejercidas por parte de la familia se hacen presentes en los noviazgos de la época. **Tener novio** representa una tensión entre lo permitido y lo no permitido, donde el castigo es una característica evidente. Esto puede tener asociación con el pecado

original y la división de género propio de la época, que evidencia la presencia de la iglesia en la vida familiar y en las relaciones de pareja. El hecho de no dejar sola a la pareja y el no permitir el contacto físico (cogidas de mano, besos...), también se asocia a este control que nace de la religión católica, donde se define lo que es “autorizado” para la comunidad. Así, se puede decir que los noviazgos a escondidas aparecen como una necesidad de escapar de este control, acompañado de acciones que también ocurren silenciadas y ocultas; las visitas a la casa se producen tal vez como una estrategia de aceptación y a la vez como una forma de vigilancia por parte de la familia, en especial la de la novia. En este sentido, son las madres las que ejercen con mayor notoriedad la “protección”, que no es otra cosa que la vigilancia hacia sus hijas, la cual se da por bien vista y aceptada dentro de los noviazgos.

Lo anterior, relacionado al **control y la vigilancia**, Doña Lolita asegura que *“antes de José yo tuve mis noviecitos. Eso era muy estricto, eso no le daba un beso aun muchacho ¡ni corrido a bala! Eso de lejitos y tenía que estar una persona ahí junto, pero eso eran cosas de los papás también. Cuando José si fue distinto porque yo ya estaba más grande (risas). Pero él iba a la casa, a visitarme, como manejaba un camión, cuando yo tenía que ir Bogotá, porque tenía una tiendita ahí en Guatavita la Vieja; entonces cuando tenía que ir a Bogotá a traer mercado, me venía con él, en el camión me lo traía, me iba en el bus y me venía con él. Pero eso era muy serio, en esa época no lo cogían a uno ni de la mano, ni un beso, nada, no; eso cuando nos dimos el primer beso, eso fue ya casi pa’ casarnos”*; cuando se le pregunta sobre la manera como los muchachos pretendían a las muchachas, la misma Lolita dice: *“con el saludo y la charla, porque llegaban constantemente a charla con uno, y entonces uno como que por medio de la charla también: ‘como que a mi me gustó ese muchacho, como que no me gusta’. Y yo creo que ellos como que les pasaba lo mismo, también. Si porque en esa época uno en ese sentido era muy cuidadoso, eso que le dieran la mano y no más, que se arrimaran a uno como que no le gustaba, eso era como el instinto de los papás que le enseñaban a uno: ‘que mucho cuidado con los muchachos, que mucho cuidado’, como que aprendía uno de eso, por algo le dirían a uno”*.

Un tipo de práctica que también hacía parte de los noviazgos de la época eran **las cartas**, que apuntaban a establecer canales de comunicación para escapar de la vigilancia. La escuela, al igual que la familia, ejercía el control sobre los noviazgos cuando prohibía y castiga la circulación de estas escritos entre la pareja. La siguiente es una de las cartas de Doña Leonor:

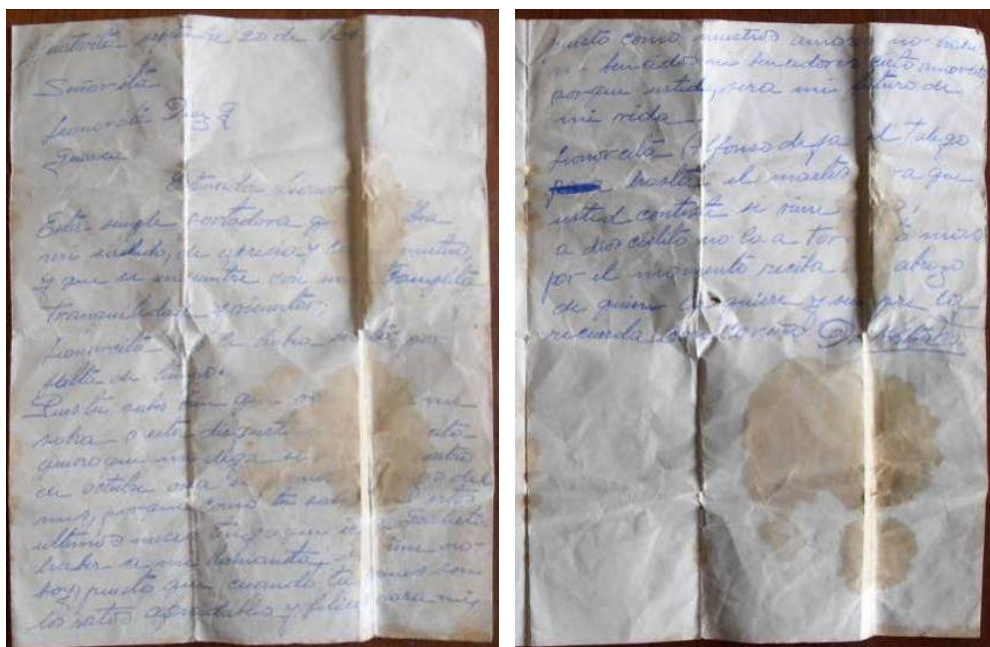


Imagen 108: “Mire la carta que me regaló, que me mandaba mi marido cuando yo estaba estudiando en Guasca. Cuando yo estaba en Guasca Daniel era mi novio, no, es que novios éramos más antes sino que me escribía las cartas a Guasca (risas). ¡Ay! Estas cartas me las llevaba el correo, el que iba a traer el correo de Guasca a Guatavita. (...) Esa es letra de Daniel”. Doña Leonor.

Por otro lado, hay que hablar de las **fiestas**, que también basadas en el control, cabe citar el relato de Doña Lolita: “me gustaban mucho las fiestas, dónde no habían fiestas que no me estaban invitando y allá llegaba. Pero iba con mis dos hermanos, yo si sola no iba, iba Miguel e iba Filiberto, ellos iban con migo (...). Todos los sábados había fiesta, en la casa iba la familia y por ahí amigos, pero todo en sana paz, no como ahora, ahora si da hasta miedo. En esa época todo era muy respetuoso, ni pensaba uno nada malo (...). Ahí en la casa teníamos a dos músicos, y como era asistencia (restaurante) tenían comensales, por ejemplo algunos choferes, algunos policías, tomaban la alimentación ahí, y entonces traían la música y allá llegaban, y ahí se formaba la fiesta como hasta las diez, once de la noche. Iban amigas, yo tenía hartas amiguitas, eran amiguitas sanas. Eso sí, en esa época ni siquiera un mal pensamiento se le venía a uno ¡ola! Y ahora una fiesta y la maldad está primero”. Así, se puede evidenciar a los hermanos como figuras de protección para las mujeres; catalogar las fiestas y las compañías como “sanas”, es muestra de un contraste con otra temporalidad para lazar juicios de valor y una añoranza hacia un pasado que fue y ya no es.

Como ya se ha dicho, **el traslado** del pueblo marca radicalmente la memoria colectiva y cada una de sus versiones en la memoria individual, convirtiéndose en un punto referencial en el tiempo para fijar los recuerdos. Si bien, para algunas este hecho ocurrió en su niñez (es el caso de Omaira y Fanny), en otras en su adultez (Doña Lolita por ejemplo), en la mayoría se produjo en la juventud. De este modo, el desplazamiento de la población como evento colectivo, tiene su versión en cada uno de los actores que vivenciaron el

acontecimiento. Así lo vivió Fanny: “yo estuve en la banda marcial del colegio. Cuando el trasteo de Guatavita Viejo a Guatavita Nuevo, yo estuve en el desfile desde Guatavita Vieja a aquí. Era la banda de los muchachos del Pio XII y la banda de nosotras, nosotras hasta ahora iniciábamos, éramos como unas quince mujeres. Y solamente habían tres trompetas, me acuerdo tanto, las trompetas era Elsa Mancera, Dora Alba Delgadillo y yo. Y los muchachos eran como algunos diez, y nosotros a no dejarnos, eso era una lucha lo más de chévere todo el desfile”; por su parte, Doña Martha dice que “yo en el traslado de Guatavita no estaba aquí, yo estuve trabajando en Une, en una vereda que se llamaba Timacita, que fui profesora allá y estaba haciendo un reemplazo a una profesora. Cuando el traslado, yo no me acuerdo, que disque fue terrible, que lloraban, que la virgen adelante, que la posesión, yo no me hallé, yo no estaba”.



Imagen 109: “Aquí estamos Daniel y yo (...) Esto es en el potrero, en el potrero de mi compadre Alonso”. Doña Leonor.

La adultez: vida de casada o vida de soltera

Para el caso de todas las mujeres casadas, el final de su juventud se produce con su matrimonio y el inicio de su vida familia al lado de su pareja y la llegada de los hijos. Así, la configuración de la familia se basa en el **esposo**, quien opta por una figura de compañero para la vida de casada durante la adultez.

En segunda instancia y como característica esencial de la adultez, aparece el cuidado y el transcurrir de la vida de **los hijos**. Doña Martha narra la llegada de sus hijos así: “el primero fue Héctor; pues bien, eso uno se esmera por el nene, porque que la cuna, que el coche, que el caminador, que la ropa, que todo. Él nació en Sesquilé, porque en ese entonces aquí no venía el doctor Acosta a atender consulta, consultaba y se iba pa’ Sesquilé. Cuando me enfermé, entonces me mandó que me fuera allá, y le hizo la orden de hospitalización, me enfermé y allá me recibieron a Héctor. A Adriana, ya fue aquí, lo otros aquí en Guatavita. Pero bien”.



Imagen 110: “Aquí ya es aquí en Guatavita, mire; Tarsicio a penas estaba empezando a caminar”. Doña Yolanda.

Así, la madre aparece como un “testigo” de cada una de las etapas de la existencia de sus descendientes (nacimiento, infancia, juventud, adultez...), representando una imagen de apoyo, compañía, lealtad, afecto, constancia... en cada una de las dificultades (la enfermedad, los accidentes, etc.) y momentos felices (amistades, noviazgos, viajes, prácticas religiosas, etc.). Con lo que respecta a los eventos difíciles de los hijos, la madre se presenta como un apoyo incondicional para superarlos, hasta el punto de padecer estos “sufrimientos” como propios; en este sentido, debe hacerse relación con la imagen de la Virgen María con que cuenta la comunidad: la madre de Jesucristo sufre los dolores y la agonía de su hijo totalmente.



Imagen 111: "Aquí fue cuando empezó en el colegio, en primero ¡que lloró! Me tocó irme hasta el salón, coger taxi, irme hasta allá y contentarlo, porque le dio duro". Omaira.



Imagen 112: "Mi hija, la que está acá chiquita". Doña Clara.



Imagen 113: "Esto es el día de la primera comunión de las chicas, y esto es al lado la avenida, que yo vivía en la avenida". Profe Beatriz.



Imagen 114: "Esta es en la registraduría, cuando Teresita Pisco, alma bendita, me traía el carbón, montaba los chinos en el burro, este es Fabio y el de atrás es Héctor". Doña Martha.

Igualmente Doña Martha asegura que *"cuando estos chinos, por ejemplo Héctor, cuando vivíamos allá en la registraduría, se salían a jugar, se tutunaban (cargaban) con los otros, (...) me parece que fue del Diego. Y se tutunó y lo mandó al piso, y se fregó el brazo, el codo. Llévelo a sobar a una vereda, lo sobaron, ya se fue para colegio, ya en el colegio se puso a jugar con un balón, y ya entonces volvió y se cayó y se zafó otra vez el codo. Ya entonces no, 'que donde ese viejo no sé qué, ¡no mamita no me lleve!, ¡mamita!, ¡allá no mamita!'. Lo llevé a la Playa, a donde otro viejo, un Mora, y se echó encima de mi chinito, ¡y hágale y hágale! Y le encajó el bracito al contrario. Él tiene tres turupes (...). Después se salieron a jugar con el difunto Guerrero, con Fabio, ¡bueno, un poconón! Y ahí en la esquina de la señora Sofía, hay un tubo rojo, de agua, de eso, y metió el dedo, la mano entre eso, y dejó medio dedito, se quedó colgando ahí ¡Ay, no! No, no. ¡Con todos! Cuando pusieron el teléfono aquí por primera vez, sonó el teléfono ¡y Adriana se mandó a contestar, y cayó allá y allá quedó!, se le zafó el pie, el tobillo, duró enyesada los tiempos. El patrón (su hijo menor) se fue a jugar, cuando el quisco ese estaba solo, empeloto, en las varillas, se fueron a jugar, y por allá se enredó (...). Don Joaquín se fue con Don Anatolio Mora puallá a ayudarlo a cargar el carro y no sé qué. El ganado. Y dice que contra la baranda y eso, se le zafó un dedito, la coyuntura, ¡se le perdió! Después la encontraron en el piso (...) No tiene la primera coyuntura del dedo. No, es que ¡todos, todos!"*.

Por otra parte, se tienen muy en cuenta cada uno de los hitos en la familia para ubicar la historia de vida de los hijos dentro del núcleo familiar (nacimiento, bautismo, trasteos, primera comunión, inicio de estudios, graduaciones, noviazgo, inicio del trabajo, etc.); se puede decir que tanto estos hitos, como las prácticas y discursos que se adoptan en la historia de vida de los hijos, son los mismos que los de las generaciones anteriores (padres y abuelos), lo que hace pensar en la necesidad de mantener las estructuras sociales en torno a la religión y la vida familiar desde la tradición. La profe Beatriz desde una de sus fotografías dice que:

Al respecto, también hay que hacer notar la relación que todo el tiempo se establece con los espacios, pues el recuerdo necesita de un escenario (la casa, por ejemplo) para darle una determinada estabilidad y fijeza en la memoria. Doña Martha para parir de una foto de su álbum familiar lo ejemplifica:

De lo anterior se puede decir que la razón de ser de la familia son los hijos y que la razón de ser de las mujeres participantes es ser madre, esto en el contexto de Guatavita. Sin embargo y para el caso de las mujeres solteras, su vida familiar en la adultez se produce al lado de sus padres y hermanos, marcada por el nacimiento de sus sobrinos, donde se halla una correspondencia de lo maternal.

Así, en la *vida de soltera* se hace una “traducción” con relación al hecho de tener hijos, es decir, se transfiere a ser testigos de la vida de *los hermanos y sobrinos*, en especial de estos últimos a quienes se ve crecer. Sumado a ello, estas mujeres se convierten en “acompañantes” a la manera como los abuelos llevan la relación con sus nietos. Por ejemplo la profe Luz Bery narra lo siguiente:



Imagen 115: “Estas también son mis sobrinas, son las sobrinas que yo más quiero, pues hay otras que también quiero bastante. (...) ¡Eso eran terribles! Esta era bandida cuando chica ¡Oh, tremenda, tremenda! Ella no le gustaba ir a donde los otros abuelos, ni por nada del mundo iba a donde Don Luis Rodríguez. Ella no, ella era pegada aquí a nosotras y cuando ellos se iban para donde los otros abuelos: ‘yo me quedo en esta casa, esa otra casa de allá no me gusta, yo no voy allá’”. Profe Luz Bery.

Esta misma correspondencia de lo maternal en la caso de las mujeres solteras está dada en el *cuidado de sus padres* hasta su muerte o la compañía a sus familiares en la enfermedad. Por esto, se puede decir que estas “hijas cuidadoras” también se dedican al hogar y a la crianza al igual que las mujeres casadas, labor que se materializa en su casa y su familia paterna. En este sentido, la muerte de los papás se presenta para estas mujeres como un momento de transición en su vida personal, haciendo de ello un marco temporal en la memoria de la familia. Fanny y la profe Luz Bery lo explican: “*estar aquí en la casa, ayudando en el restaurante, cargando a mi familia pa’ todas partes a cuando se les ofrece médicos, (...) yo los he acompañado cuando se les hace sus cirugías, cuando tienen que ir a citas médicas*”; “*fui la que permanecí al lado de ellos (sus padres), prácticamente toda la vida, me separé de ellos cuando estaba estudiando, pero después, permanecí aquí. (...) Por lo que yo trabajé aquí, entonces pues tenía el trabajo, tenía la casa y estaban ellos; pues ellos gozaron de muy buena salud afortunadamente, (...) digamos de lidiarles enfermedades, no, prácticamente no*”.

Un elemento más que vale la pena destacar como característica propia de la adultez tiene que ver con *las dificultades*, las cuales resultan del orden de lo económico, las enfermedades o las muertes de seres queridos; estas terminan por superarse y aceptarse, donde la “fortaleza” de cada una de las mujeres es el elemento fundamental para sobrellevar los momentos difíciles. Por otra parte, estas dificultades aparecen en las transiciones en la vi-

da (salir pensionado, tener un hijo, la muerte...) lo cual se asocia con los marcos temporales que resultan al interior de la familia. La fuerte creencia hacia un Dios que surge como una fuerza superior que permite o no en lo que ocurre en la vida de las personas, es muestra de la fe que aquí circula. Dos referencias deben mencionarse: “*pues dificultades le cuento que no. Gracias a Dios no he tenido así dificultades, fuera de las enfermedades que le han dado a uno, pero de resto no, gracias a Dios no*”, dice la profe Beatriz; por su parte Doña Yolanda enfatiza: “*cuando él salió de la Caja Agraria, que la pensión de él fue muy bajita. Y entonces ya los muchachos estudiando y todo, ¡imagínese! Pero no, ahí salimos, fue cuando pusimos el almacén*”.

En la adultez también se resaltan como “**recuerdos felices**” una serie de anécdotas y experiencias que conducen a hablar de una “idealización del pasado” y una añoranza por lo que fue. La profe Luz Bery, refiriéndose a su etapa de trabajo como docente en el colegio del pueblo, asegura que: “*¡Ay! Chévere, sí. Los compañeros que yo tuve fueron maravillosos, siempre andábamos en grupo (...) Andábamos en grupo, en piquetes, en celebraciones de cumpleaños, nos uníamos mucho para las diferentes actividades que había en el colegio. Fue una etapa muy rica, de mucho compañerismo, muy sabrosa, no disgustábamos, (...) fue muy sabrosa esa etapa de trabajo, toda, desde que entré hasta cuando terminé, para que. (...) Afortunadamente yo viví una época en que los estudiantes respondían, estudiaban, respetaban, se les podía corregir, entonces yo con los estudiantes jamás tuve un problema grave, que yo dijera ‘qué hago, salgo corriendo, o qué’, ¡nunca! Pues problemitas, los normales, así que indisciplina, por desaplicación, por algunos irrespetos, pero no graves, no, nada graves, gracias a Dios*”.

La vejez y la familia en la actualidad

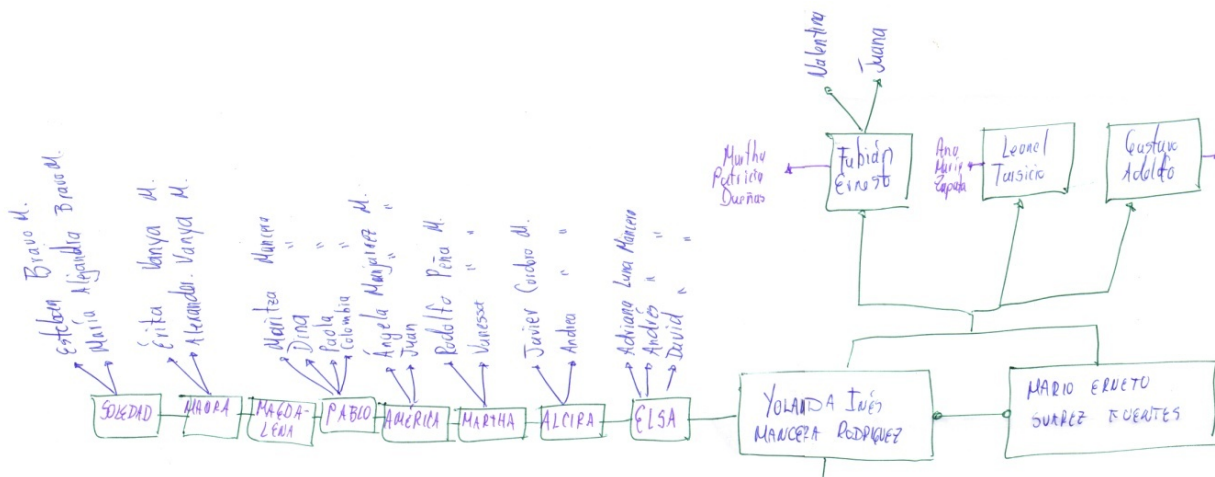


Imagen 116: Fragmento boceto árbol genealógico de Doña Yolanda.

En los siguientes párrafos se quieren resaltar algunas *características de la familia* que se reconocen en el presente y por consiguiente en la vejez. Conviene aclarar que esta caracterización se hace desde los árboles genealógicos realizados con cada una de las señoras visitadas en el periodo de desarrollo de la práctica artística comunitaria.

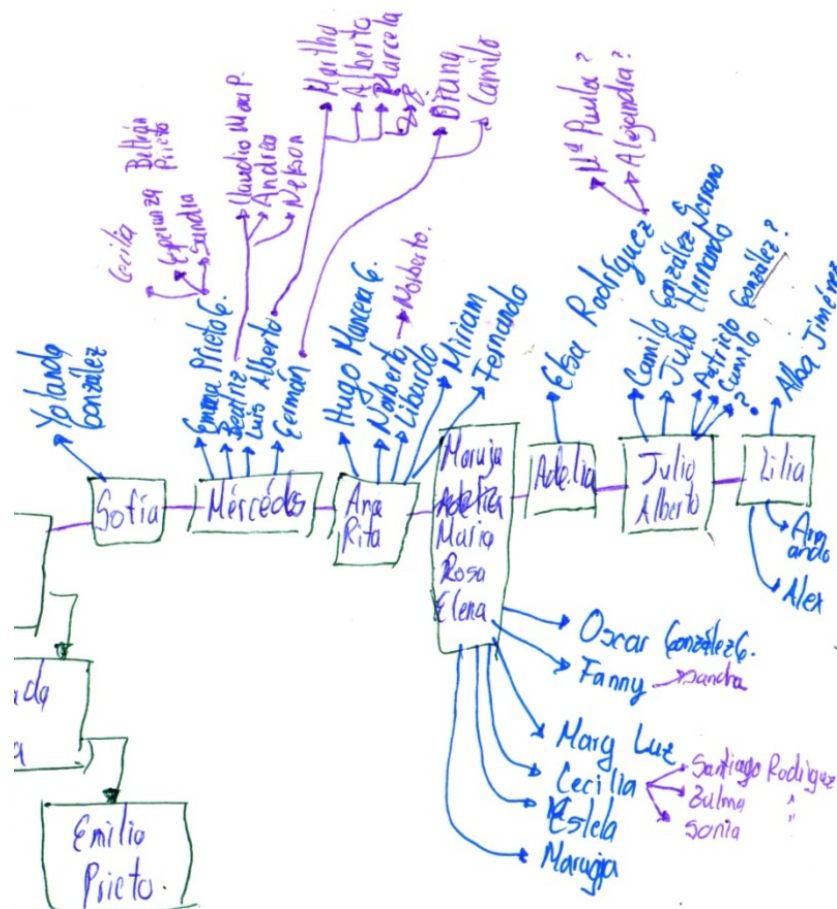


Imagen 117: Detalle boceto árbol genealógico de Omaira.

A partir de la configuración familiar, a nivel general se puede decir que a medida que las generaciones avanzan, el número de descendientes se reduce, lo que demuestra que la concepción de familia en torno a los hijos ha cambiado. La generación tomada como base para construir los árboles genealógicos (grupo de mujeres) y las que la preceden (padres, abuelo, etc.), se determinan en el hecho de casarse con habitantes natales de la misma comunidad o que tengan algún vínculo con el pueblo. Para las generaciones más actuales (hijos, nietos, sobrinos, etc.), las cuales en su mayoría se encuentran fuera del pueblo, se casan con personas ajenas a la comunidad. En todos los casos, se percibe la necesidad de

dejar una descendencia, incluso en las mujeres solteras, quienes ven este aspecto reflejado en sus hermanos y sobrinos. Cuando se evidencia que todos los árboles se unen en algún punto como “una gran familia”, demuestra que la ascendencia genealógica del pueblo es la misma.

Debe enfatizarse en que la estructura familiar del pueblo en la actualidad, se basa en la constitución de parejas heterosexuales -presentándose como la condición más generalizada-, fundadas desde el matrimonio católico y la religión, en el que los hijos resultan de una pareja estable y donde lo tradicional aún se impone con gran fuerza, dialogando con lo urbano y lo externo a la población en las nuevas generaciones, por esto la partida del pueblo apunta a complejizar la memoria colectiva. La lejanía creada con algunos integrantes de la familia radica en varias causas: la partida para Bogotá o fuera del país, el tamaño de la fa-

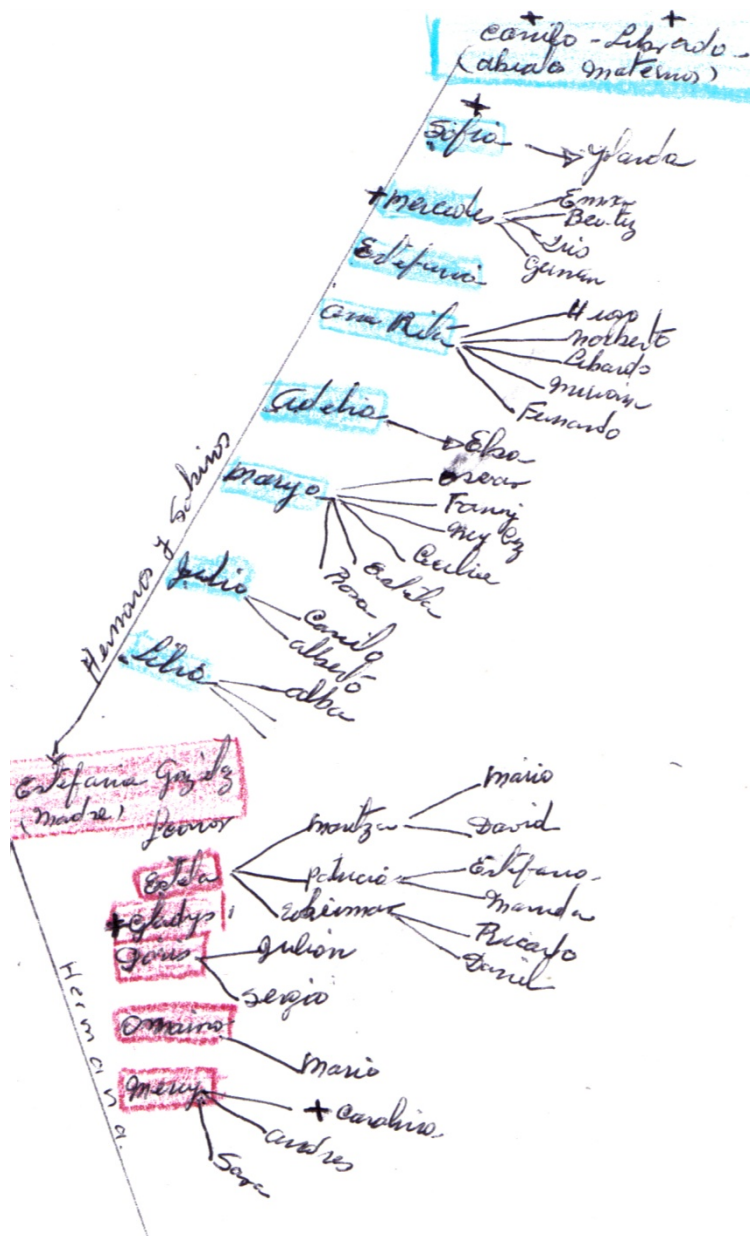


Imagen 119: Árbol genealógico de Doña Leonor.

En varios casos, la escogencia de los nombres tanto de los propios, como de los abuelos, los padres, los hijos o los nietos, obedece a seleccionarlos de generaciones anteriores. En este sentido, la vigencia de esta práctica (hay nombres que vienen de seis líneas ascendentes), puede asociarse con una necesidad de hacer mantener en la familia lo tradicional (costumbres, religión, etc.), un legado que se hereda para que perdure en el tiempo.

Algunas veces es el sacerdote del pueblo quien da la aprobación en la selección del nombre de los hijos, el bautismo como práctica tiene mucho que ver en este sentido. Esto, refleja al cura como una figura de autoridad en la comunidad y la gran influencia de la religión en la vida familiar, al respecto la profe Luz Bery relata la manera como su papá escogió su nombre: “en esa época había mucho nombre de América, entonces mi papá quería que mi nombre fuera América, que yo me llamara América; y el padre Salas, un sacerdote que hubo en Guatavita, ¡yo no sé!, mi papá seguro le comentó o yo no sé cómo le había dicho que

me iban a poner que América, que ese era el nombre que me iban a poner, entonces el padre Salas le dijo que ‘¡qué! que eso América, ese nombre que...’, ¡bueno”, que no, que eso no me pusieran América, entonces mi papá: ‘¿pero cuál?’, ‘no, pues uno que esté como de moda ahorita, pero que sea bonito’, entonces mi papá que había dicho, entonces que sea Luz Mery, que porque ese nombre estaba en esa época, y de pronto si, estaba como muy de moda, el nombre Luz Mery. Y que había dicho el padre: ‘¡Jm, La cantidad de Luz Merys que no he bautizado!’; ‘¿entonces cuál?’, y que le había dicho: ‘pues como para variar por qué no la ponen Luz Bery’. ¡Luz Bery! Y que disque fue el padre Salas, porque yo cada vez que renegaba contra ese Bery, mi papá me decía: ‘vaya peléele al padre Salas, vaya y le pelea a él, porque él fue el que inventó que le pusiéramos Bery’”.



Imagen 120: Árbol genealógico general; debe resaltarse los puntos de encuentro entre la ascendencia o descendencia de cada mujer tomada como tronco.

Doña Martha también dice que “los nombres de mis hijos, aquí a Héctor Eduardo, el doctor Pardo, como él lo recibió, entonces dijo que lo pusieran Héctor y que Eduardo, ‘¡ay no! Eduardo no’, le dije: ‘si doctor, Eduardo, si’, entonces lo pusimos Héctor Eduardo (...). Lo miso aquí a mi hijo Joaquín, José Joaquín, el padre Reina fue a saludarme y me dijo: ‘¿Qué hubo Martha?, ¿cómo te fue? no sé qué’, ‘Bien padrecito’ y me dijo: ‘¿Cómo vas a poner ese chino?’, le dije: ‘No sé padre’, y me dijo: ‘Póngalo José Joaquín’, entonces le dije: ‘Ay, bueno, si padrecito’, y dijo: ‘No, no que le dicen Juaco, no, no, no’, y le dije: ‘No padre, así se llamará: José Joaquín’. Y los otros si, pues a Héctor, Héctor Gerardo porque él por el abuelo Gerardo, el papá de Kiko y Héctor pues por el papá, Héctor Josué, Héctor Gerardo, entonces si, Héctor Eduardo, tres Héctor”.

De este modo, en honor a personas que marcaron la memoria individual, se toma el nombre a manera de homenaje para los hijos (el doctor que recibió el parto), esto revela la necesidad de fijar en el tiempo el recuerdo de las personas y los acontecimientos asociados e ellas. Otro aspecto importante radica en rendir homenaje a los muertos desde la selección de sus nombres, esto para mantener presente la ausencia de los que ya no están y afirmar su recuerdo en la familia.

Finalmente, se puede observar que la gran mayoría de ascendentes de la familia (padres, abuelos, bisabuelos...) son natales del pueblo, lo que puede tener relación con el carácter tradicional y campesino de la comunidad.

Prácticas en el transcurso y en la cotidianidad familiar



Imagen 121: “Estas yo no sé quién son, mi mamá, mi papá, mi abuela Graciliana, la mamá de mi papá y mi madrina, la hermana de él; y él, creo yo, es hermano de ellas dos, ¿flota qué? ‘Boyacá’, quién sabe dónde estarían”. Omaira.

Antes de continuar, cabe especificar que en el transcurrir de la familia existe una serie de prácticas que defienden la cotidianidad de la vida colectiva y la memoria individual como tal; esto se toma desde la perspectiva de varias generaciones: abuelos, padres, hijos y nietos, donde el trascurso del pueblo tienen mucho que ver y donde la tensión entre Guatavita la Vieja y Guatavita la Nueva, deja ver las transformaciones espaciales, la relación con lo urbano, lo campesino, lo matriarcal, la diferencia de género, etc. aspectos que caracterizan varias acciones presentes en todos los núcleos familiares.

En este orden de ideas, primeramente hay que hablar de las **abuelas** de cada una de mujeres que se toman como base para el presente estudio. Las prácticas familiares asociadas a ellas tienen que ver, principalmente, con la casa, cocinar y labores del agro (cuidado de animales, huertas, hilado de lanas, etc.) dejando ver la ascendencia campesina y la tradición. Esto conlleva a decir que la labor más importante para estas mujeres es el cuidado de su **hogar**, actividades de las cuales los hombres están excluidos, quienes se dedican a labores fuera de la casa. Doña Clara se refiere a su abuela de este modo: “*de mis abuelos sólo recuerdo a mi abuela. Pero así no es mucho el recuerdo, también era del hogar. Trabajaba en la agricultura, sembraba trigo, sembraba maíz, alverjas, papa, ¡bueno! Todas esas cositas sembraba, tenía unas ovejitas, hilaba las lanas*”; en cambio Fanny dice que su abuela “*también trabajaba harto, ¡cocinaba rico! También la casa de ellos era grandota, tenían animales, gallinas, tenían hartos animales, hacían en chocolate, cogían el chocolate de bolas*”.

Otra práctica característica de las abuelas, tiene que ver con las **visitas** a sus nietos o viceversa, las cuales se basan en la importancia de dar o recibir comida o monedas, que podría entenderse como una analogía de dar o recibir afecto; en la asociación directa con el hogar, se enfatiza en la cotidianidad femenina y lo matriarcal. Así lo refiere Omaira: “*de mi abuela Librada alcanzo a recordar que (...) cuando veníamos de Tominé con mi hermana Gladys, que era mi maestra, y Gonzalo mi hermano que estudiamos allá, muchas veces nosotros salíamos a la casa de ella, ahí nos daban chocolate, me imagino, de onces y cogíamos el bus ahí, y nos veníamos para acá, para el pueblo*”.

La *ayuda en la crianza* por parte de las abuelas se deja ver cuando Fanny asegura que “cuando me llevaron, cuando tenía como seis meses y me criaron más que todo mi tía y mi abuela (...).Mi abuela Sara si toda la vida trabajando, cocinando y ayudándole a ellas, en la costura, cocinándoles más que todo, si, que pa’ que ellas pudieran trabajar y todo. Y cuidándonos a nosotros, porque ellas nos cuidaron a tres de nosotros, de mis hermanos”. Así mismo lo ratifica la profe Luz Bery, cuando dice que su abuela: “ella nos consentía, nos ayudaba, por ejemplo mi mamá los domingos como tenía que atender la tienda. El día domingo ella era la que se encargaba de hacernos los alimentos”. Así, una de las funciones principales de las abuelas consiste en convertirse en apoyo en la crianza de sus nietos, que de igual modo, tienen que ver con cocinar o dar afecto, actividades que aparentemente competen estrictamente a lo femenino.

En este mismo sentido, la *comida* aparece como una constante en la vida cotidiana durante la existencia de todas las generaciones a las que se ha hecho referencia y que tiene que ver con lo tradicional, lo femenino y lo matriarcal; como dispositivo para el encuentro colectivo en ocasiones especiales, la comida posee una relevancia en el desarrollo de las prácticas religiosas, esto desde el hecho de elegir alimentos que cotidianamente no se consumen para días o fiestas especiales. El horario estricto para desayunar, almorzar o comer, revela lo importante de reunirse en familia entorno a la comida. Doña Clara y Omaira lo demuestran: “las comidas de esa época era más que todo las mazamorras, muy escasamente el seco, escasamente un seco por ahí el día domingo hacían seco, o para la semana santa”; “en las tardes pues comíamos y todo era con vela, allá no había luz tampoco, yo me acuerdo allá no había luz, tacaba con vela”.

Por otra parte, citando a Doña Yolanda quien se refiere a su casa de Pueblo Viejo: “pues yo no sé, nosotras no la pasábamos en el patio. Había una parte, el patio como era todo en baldosín, ahí calentaba el sol; nosotras nos sentábamos a veces ahí o nos salíamos al andén de la calle, como eso era todo en cemento”. En consecuencia, *tomar el sol*, representa una práctica que tiene relación directa con la forma cómo se habitan los espacios y algunos lugares de la casa, esta actividad que ocurre dentro de la cotidianidad, tiene mucha vigencia en la actualidad y se presenta como parte fundamental de la vida en el hogar y dentro de la casa. Muy asociado con esto, cuidar *el jardín*, aparece como una práctica exclusiva para las mujeres, probablemente relacionado con lo femenino; Doña Leonor lo evidencia de este modo:



Imagen 122: El jardín: lugar favorito de la casa de Doña Leonor en la actualidad. “Salir al jardín, a jardinear, me gusta mucho. Si, me gusta mucho salir a jardinear (...), hay ratos cuando está haciendo solecito salgo ahí y me siento un rato ¡y bueno! me canso y me voy para adentro”. Doña Leonor.

Otro tipo de actividad propia para las mujeres y que ocurre al interior de la cotidianidad de la casa, es el hecho de **tejer**, la cual tiene que ver con lo ornamental y el hogar. Doña Clara y Doña Yolanda dedican en la actualidad gran cantidad de tiempo a esta labor. Doña

Clara cuenta cómo aprendió este oficio: *“cuando yo era joven, solo había que hacer el oficio de la casa y uno no tenía derecho de hacer nada más porque no le quedaba tiempo ni nada, sino sólo haciendo oficio. Entonces con mi amiga Ester de allá arriba, Jiménez, nos inventamos sus dichosas agujas de palo, de crochet, y ella y yo, nos inventamos estos tejidos. Quitábamos la lana, porque mi mamá sí tejía, le quitábamos la lanita, y con eso nos hacíamos nuestros propios bolsos. (...) Y a escondidas porque no nos dejaban tejer a nosotras”. Doña Yolanda también dice que: “yo aprendí a tejer como a los ocho años, yo creo, en crochet, después con las monjas; no, pero yo cuando fui donde las monjas yo ya sabía. Yo tengo mucha carpeta, de todos los tamaños”.*

Paralelo a este tipo de actividades propias para las mujeres, como práctica que caracteriza al padre, **tomar cerveza** y socializar con otros hombres de la comunidad alrededor de ello, podría ser sinónimo de masculinidad y hombría. Desarrollar labores fuera de la casa o que tomar cerveza no sea una práctica propia a las mujeres, muestra que las responsabilidades del hogar o la crianza de los hijos no corresponde a los padres. Doña Martha, refiriéndose a su papá, asegura: *“¡pues sí!, sí, él se echaba sus cervecitas, jugaba tejo, jugaba taba, la taba sí. Eso se sentaban donde Doña Jacinta y entre varios, Pedro Méndez y eso, los amigos de ellos. Y eso era un huesito que sale, yo no sé si es en el marrano o el chivo, un huesito, una taba, y la lijaban y la limpiaban, la dejaban secar y si caía por un lado perdían y por el otro ganaban. Eso jugaban a la taba lo más de bueno, como seis viejos, ahí. ¡Y tomen Cabruto! (una cerveza)”. Al respecto, debe recordarse que en Guatavita la Vieja estaba la Esquina de Bavaria como punto referencial en la plaza central, demostrado la relevancia de esta práctica en la cotidianidad familiar y colectiva del pueblo.*



Imagen 123: “El árbol de navidad, el árbol de navidad de ese entonces era con el chamicito”. Profe Luz Bery.

Como una práctica que ocurre al interior de la familia, **la navidad**, que además de articularse con la religión, representa un evento fundamental para la integración y el encuentro familiar. Así, recrear el nacimiento de Jesús a través del **pesebre** puede estar relacionado con el significado que se tiene de familia (San José, la Virgen María y el Niño), el hecho de ser una práctica que realiza el núcleo familiar colectivamente y liderado por la madre, lo ratifica. Tanto el pesebre como el **árbol de navidad**, tienen una asociación directa con la tierra y la necesidad de representarla. Doña Yolanda refiriéndose a sus navidades de cuando era niña dice: “*hacíamos el pesebre, eso sí hacíamos un pesebre muy grande y el árbol de navidad, que en esa época era en chamizos. Eso lo llenábamos de bolas, mi mamá nos compraba mucha chuchería. Y en las ventanas colocábamos, las figuras de papá Noel, pero no tan sofisticadas, pues si eran bonitas las figuras, pero eran solamente en cartón, y las colocábamos en las ventanas. Nosotros pasábamos muy sabroso allá*”. Se puede afirmar con seguridad que este tipo de práctica tiene bastante vigencia en el presente. Por otro lado, la comida como centro para **la celebración** en la Nochebuena se muestra como fundamental; en el reunirse en familia u organizar fiestas para invitar amigos, yace la importancia del encuentro; que acurra en la casa se convierte en la posibilidad para evidenciar el sentido de la familia, así lo narra Doña Yolanda: “*mi mamá ella solamente nos hacía por ejemplo que buñuelos, pero eso era ahí en la familia, que yo me acuerde nunca, de pronto si hacían fiestas en otras casas nos invitaban, pero mi mamá ella que hiciera fiestas ahí en la casa de navidad, no. Solamente, si, ahí para nosotras únicamente*”. Por su parte Doña Leonor asegura que “*nos hacían la comida, nosotros íbamos al monte a traer los frailejones, los que se batían el día de navidad, si en Nochebuena, nosotros íbamos con la hermana de Beatriz y con Beatriz, tal vez íbamos por allá. ¡A traerlos! de allá de arriba, del monte. Y nos hacían la comida, una comida especial, y ya después uno batía esos frailejones y ya pasaba uno a acostarse a que le trajera a uno el Niño Dios*”.



Imagen 124: “Aquí fue cuando Sara cumplió los quince años”. Fanny.

Tanto los **cumpleaños personales, como los de los hijos, de los sobrinos y hermanos, de la madre o de los nietos**, se muestran como una práctica familiar que sirve para la conmemoración y para evidenciar el marco familiar asociado al nacimiento; en la importancia de la fecha o la cantidad de años cumplidos, también se logra esta articulación con los puntos referenciales que sirven para organizar los recuerdos. La comida y a veces la piñata, se muestran indispensables para favorecer la integración y el encuentro colectivo, por ser la mujer, en especial la madre, quien cocina y organiza el festejo, se puede decir que esta práctica es estrictamente femenina, asociándose con el carácter matriarcal de la familia. La celebración de los quince años para las mujeres, no es otra cosa que evidenciar la transición de niña a mujer que

representa esta edad, asociado con la feminidad, la sexualidad y la maternidad. Doña Martha, cuando celebraba los cumpleaños de sus hijos dice:



Imagen 125: “Estos son chinos, en piñata, mire. Siempre, siempre que cumplían añitos les hacíamos algo. (...) Si, yo les hacía sus ponquecitos y se los mandaba al jardín, o si no, ya cuando grandes, aquí en la casa les daba su ponquecito, su almuercito”. Doña Martha.

En otra instancia y como práctica familiar, en *los paseos* se evidencia una serie de características que se espera precisar a continuación; hay que hablar de la presencia



Imagen 126: “Esto, es arriba del tanque, del tanque de ahora, y entonces ahí estamos, mi mamá ella inventaba que hacer chocolate (...) Si, mi mamá nos llevaba piquetes”. Doña Yolanda.

femenina en la comida, por ser una mujer quien realiza esta labor, aparece la relación con lo matriarcal. Lo siguiente está asociado con el tipo de lugares que se visitan: los primeros son espacios emblemáticos del pueblo y que se asocian directamente con el paseo: el tanque, veredas aledañas y la laguna; los otros tienen que ver con municipios o ciudades externas a la población, los cuales se desarrollan con dos intencionalidades principales, visitar y posibilitar el reencuentro con parientes que se hallan lejos y que hace mucho tiempo no se

frecuentan, o simplemente realizar un viaje para descansar. En este sentido, el paseo implica desplazarse a otros lugares para salir de la rutina, todo desde el reconocimiento de los espacios y la realización de prácticas distintas a las cotidianas; la posibilidad para el encuentro y la integración familiar, es otro de los aspectos relevantes de los paseos. Otra característica fundamental, es concebir como un gran acontecimiento familiar el hecho de conocer un lugar determinado dentro del viaje, por ello aparece la necesidad de tener una



Imagen 127: “Esto es en la laguna, cuando nos fuimos a un paseo”. Doña Yolanda.

evidencia de ese momento desde la imagen fotográfica; así, en la mayoría de fotos aparecen representadas las personas posando en un lugar emblemático (el puente, un río, el mar, el aeropuerto, las iglesias, edificaciones importantes, algunos monumentos, etc.), demostrando la relevancia de la imagen dentro de la memoria. Finalmente, puede decirse que esta práctica se mantiene de generación en generación, marcando radicalmente la memoria familiar.

Doña Leonor relata uno de sus paseos de la siguiente manera: “Paseo de mi infancia. Recuerdo con mucha alegría que cuando tenía cerca de 7 años, mi papá, mi mamá y mi abuelo Camilo, me llevaron a Girardot. Viajamos muy temprano de la mañana en tren; a lo largo del viaje en el camino observé los platanales, y en los potreros ganado



Imagen 128: “Esto es de toda la familia cuando iban a Tocaima, era que en Tocaima vivían unos familiares de nosotros, los familiares de ellos, aquí está mi abuela, mi papá, mi tía Rosa, mi tía Lucas”. Fanny.

blanco. Cuando llegamos a Girardot nos esperaba una señora Mercedes Capador, donde nos albergó una semana; en esos días salimos a conocer la ciudad, también conocimos los puentes que atravesaban el río Magdalena, el uno es vehicular y el otro peatonal, desde el puente se divisaba la gente bañándose en el río y otra gente lavando la ropa, el calor era demasiado, tomábamos mucha limonada puesto que en la casa de doña Mercedes había

un limonar. Después de ocho días fue el regreso, recuerdo que mi abuelo se quedó en Girardot, y nosotros estábamos de vuelta en Tominé.”

Para concluir con este apartado en el que se pretendía evidenciar parte de las prácticas características de la familia, debe mencionarse la transformación de la actividad de **tomar fotos** y de los objetos que lo permiten (las cámaras) a través del tiempo, así no resume la

profe Luz Bery: “en esta época se sacaba muchas fotos, muchísimas fotos tomaba uno, y ahora sí que peor con esas cámaras digitales, ahora sí es peor (...), aunque a mí casi esas cámaras no me gustan. Si, porque las fotos uno las pierde mucho, en cambio cuando uno hacía y desarrollaba, claro que se encartaba ahí con tanta cosa, pero uno hacía desarrollar esos rollos y guardaba ahí las fotos, ¡pero no! Y en cambio en ese entonces en Pueblo Viejo y los primeros años aquí en Guatavita Nuevo, eso había que conseguir el fotógrafo, a ver quién tenía cámara, y eso era sí en blanco y negro, y era como costoso todo eso de fotografía”. De este modo, se puede decir que la función de la imagen fotográfica dentro de la familia tiene como finalidad última fijar o “momificar” los recuerdos, los



Imagen 129: “Esto es con mi papá, pero esto sí es en Tominé”. Profe Beatriz.

acontecimientos, las personas, los lugares, etc. a través de la representación, demostrándose así la relevancia de la imagen dentro de la memoria.

La vida económica de cada mujer

Tanto los **trabajos de la juventud** como los **de la adultez** y **de la vida de casada**, se puede decir que giran en torno a lo femenino, lo matriarcal, lo relacionado al hogar y la crianza de los hijos; sumado a ello, la división de género influenciada por la religión, se hace presente en este hecho. De este modo, a continuación se espera precisar sobre cada una de las ocupaciones de las mujeres seleccionadas para el presente estudio.

Por ejemplo, Doña Lolita durante toda su juventud se dedicó a **la modistería**, oficio exclusivo para las mujeres y tiene que ver con un rol social establecido; para su caso coser a las señoras distinguidas de la comunidad, marcó fuertemente su memoria individual. Así

mismo, la modistería representa para la comunidad un conocimiento que se transmite desde la enseñanza a otras mujeres, donde es claro que esta práctica va más allá de lo económico y convierte en componente esencial de feminidad del pueblo, más adelante se verá esto desde la vida de la Señorita Lucila, quine también dedicó toda su vida esta práctica.

Doña Lolita cuando se casó se dedicó estrictamente a su hogar, la igual que Doña Yolanda, quien trabajaba en la Caja Agraria como secretaria. *Ser ama de casa*, se convierte en otro tipo de práctica puramente femenina, que en algunos casos se complementa con las artesanías desde el *tejer*, por ejemplo Doña Clara y la misma Yolanda.



*Imagen 130: “Estas eran fotos que nos acostumbrábamos a tomar siempre las mismas compañeras, a sea Nohora, aquí estoy yo, Chela Gómez, Luz Aura y Chenchita. Esto es en la escuela, esto era en las clausuras (...). Mire, siempre usted nos verá que estamos las mismas, claro aquí está Chela, pero las cuatro siempre, en todas las clausuras nos tomamos la foto”.
Profe Beatriz.*

En segundo lugar y como ya se dijo, *la comida* hace parte fundamental de la vida cotidiana de la familia y del pueblo, presente en varias de las prácticas religiosas y familiares. En el caso de Doña Martha, quien se dedica a elaborar tortas y otros productos de panadería, en su caso esta práctica representa un conocimiento transmitido de Doña Chava, su mamá. Fanny, actualmente y como lo asegura, continúa con la tradición de su mamá de atender un restaurante; si tomamos en cuenta que en el Pueblo Viejo las llamadas “asistencias” cumplían un papel fundamental dentro de la vida colectiva, era una práctica estrictamente femenina que en Guatavita la Nueva “mutó” hacía el turismo.

Finalmente, debe enfatizarse en el oficio de Doña Leonor (quien también lo dejó para casarse y dedicarse a su hogar), de Omaira y de las profes Beatriz y Luz Bery (ambas ya pensionadas). *El magisterio* es entonces un tipo de práctica que se desprende de la formación en el internado y la normal; como una actividad que ocurre durante la juventud y la adultez, se presenta como característica de las mujeres de esta época. Para ejemplificarlo vale la pena citar a la profe Beatriz cuando inició a trabajar: “*dio la casualidad que llegué a encontrarme con una de mis profesoras, la profesora Leonor Rozo, fue mi profesora de quinto de primaria, y cuando llegué acá ella era profesora, y entonces ya fue mi compañera de trabajo. (...) Ella fue mi profesora y yo fui profesora de los hijos de ella*”. De este modo, este elemento generacional desde el oficio de enseñar, está directamente vinculada a una comunidad que por lo general, es educada por mujeres. Esta relación entre *lo matriarcal y la educación*, debe mencionarse como propio de estas mujeres y su generación dedicadas a la docencia.

Discursos que soportan la existencia de la familia

Para finalizar este apartado correspondiente a la vida y el transcurrir en los hogares de Guatavita, cabe hacer mención de algunos de los discursos que soportan la existencia de cada uno de estos núcleos familiares. Desde su circulación en la cotidianidad, se hallan presentes en cada una de las prácticas que configuran la memoria colectiva del pueblo; de este modo, la mayor parte de estos discursos provienen de la religión católica como institución, donde la separación por género, el pecado, lo que está bien y mal, los “mandatos de Dios”, la imagen del sacerdote, etc. definen un “deber ser” para la comunidad y cada uno de los miembros de la familia. Así mismo, lo tradicional, lo generacional y lo matriarcal hace parte fundamental en el proceso de recepción y transmisión de estos discursos.

En primer lugar debe citarse el relato de Omaira cuando habla de sus abuelos: *“iban a saludar, y el saludo de ellos que yo decía: ‘¿pero qué es lo que le dice mi mamá a mi mamá Librada y a mi papá Camilo?’, porque nosotros nunca nos acostumbraron a decirle abuelos, sino era papá y mamá: papá Camilo y mamá Librada, pues ‘buenos días mamá Librada o papá Camilo’, y mi mamá yo me acuerdo que ella decía, yo le escuchaba que decía: ‘taltar papá Camilo’, pero ella decía era: ‘sacramento del altar’, pero yo le escuchaba era ‘taltar’ (...) Sí, era como el saludo de mi mamá para mis abuelos. Pero yo nunca les dije abuelos, les dije papá y mamá, porque nunca nos acostumbramos a decirles”*. Este hecho de considerar a los **abuelos como padres**, evidencia el encuentro generacional y el intento por tratar de mantener la continuidad y el legado familiar, donde la religión católica aparece como característica de ese legado, ejemplo de ello es el saludo.

Por otro lado, la configuración de un “deber ser” en cada uno de los roles familiares también hace parte de los discursos que circulan en la cotidianidad familiar. Así por ejemplo, **un deber ser como familia, como madre, como padres, como hermanos o como hijos**, define radicalmente lo considerado como “bueno, correcto, debido, permitido y bien visto”, la manera adecuada de educar a los hijos para formar un ideal de hijos también hace parte de esto. Es desde la educación donde se intenta transmitir de padres a hijos cada uno de estos discursos. A continuación algunos testimonios que hacen ver con claridad algunos de estos elementos, refiriéndose a su mamá Doña Yolanda dice: *“ella era del hogar. En esa época las mamás eran las que vivían pendientes de los quehaceres de la casa, y los esposos eran los que salían a trabajar, las familias en esa época eran numerosas, eran nueve, diez, doce, y así era normalmente”*; Doña Clara califica: *“eran buenos papás, buena mamá, y trabajaba para darle a uno lo que podía”*; la profe Luz Bery dice de sus padres: *“yo recuerdo lo exigentes que fueron, digamos, en la educación con nosotros, en la*

formación. Ellos nos exigían mucho en el estudio. Mi papá si fue una persona que jamás, para estudiar nos hizo falta un lápiz, no nos hizo falta. Desde el lápiz hasta el libro más caro que nos pidieran, él nos lo compraba. Pero así mismo nos exigía: ‘ustedes aquí no me van a perder materias’, así que nosotros si llegábamos en algún mes a perder una materia, ¡temblábamos, porque mi papá nos pegaba unas insultadas!’; refiriéndose a sus hijos, Doña Yolanda también dice que “ya todos son casados, gracias a Dios y están organizados, ya lo demás corre por cuenta de ellos, claro que uno también está pendiente de ellos ¿no? y les colabora y todo, pero ahí estamos bien, gracias a Dios”.

Como ya se ha dicho reiteradas veces, el valor de la **comida** para la familia radica en lo importante de reunirse entorno a la mesa, en el respeto por las horas de comer también se enfatiza en ello. Doña Martha asegura: “*allá si nos sentaban a comer, eso sí, a la hora de la comida era todo el mundo a comer. Eso decía mi padre: ‘a la hora de la comida, a comer, a la hora de la jartera a jartar’*”.

Es en el **significado de la familia** para cada una de las mujeres donde se puede comprender con mayor claridad los discursos con relación a la configuración familiar. De esta manera, para cada una de ellas la familia aparece como el centro de su vida, donde ser mamá se estructura este significado que se basa en la entrega absoluta y la dedicación al hogar; aquí también se halla el carácter matriarcal de la comunidad, lo cual hace parte de la esencia de ser mujer. De este modo, es la crianza lo que logra materializar este discurso, por esta razón los hijos son entendidos “como la razón de vivir”, pues se consideran como el centro de la familia, premisa que se convierte en una “verdad” revelada, incuestionable, correcta y aceptada por todas las madres de la comunidad. El gran orgullo que se manifiesta en el tener hijos, habla de la importancia de ser madre y su lugar en la estructura maternal de la familia, y por consiguiente del pueblo; así, se puede deducir que la realización de la familia radica en la llegada de los hijos, donde la el matrimonio se construye desde este supuesto.

Sumado a ello, aparece la entrega de la madre a sus hijos y nietos: dar sin esperar nada a cambio, la figura de la madre como aquella que sufre y goza con sus hijos... Este tipo de imagen creada alrededor de lo femenino, puede estar relacionada con un deber ser como mujer adoptado de la religión católica: concretamente la simbolización de la Virgen María, donde ser una “buena madre: abnegada, sacrificada, contante, paciente...” es el eje central. Para el caso de las mujeres solteras, se hace una “traducción” de lo que significan los hijos, trasladándose la importancia de la familia a hermanos y sobrinos como apoyo, unión y afecto.

Como característica primordial aparece una clara imagen de la noción que se tienen de familia: la unión, el apoyo y el afecto, lo que puede asociarse con un deber ser como miembro del núcleo familiar, a quien le corresponde acoger esta idea. Por lo anterior, la madre siempre “debe estar” pendiente del bienestar de sus hijos, verlos “organizados”, es decir casados y con hijos.

Así, se puede decir que la institución familia sirve de estructura para la vida personal y social de la comunidad, donde cada uno de los discursos asociados con lo matriarcal, la pareja heterosexual, el significado de ser mujer desde su maternidad, marca radicalmente la existencia familiar y colectiva.

Al respecto y a manera de ejemplo de este “significado de la familia” para la mujer, se debe citar a Doña Lolita: *“para mí es un honor tener toda esa familia así de crecida, todos son muy buenos conmigo, yo los quiero mucho a todos y todos me quieren también, vivimos muy unidos, a Dios gracias; y es un apoyo para uno, un alivio, que esté enferma vienen todos y uno como que se alienta viéndolos todos. (...) Ser mamá es lo más maravilloso que puede haber en la vida, porque traer hijos a este mundo, aún cuando sufran, ¡pero es muy lindo!, cada vez se va aumentando la familia, va creciendo, y eso muy bonito para uno, porque uno no se siente solo”*. Doña Yolanda también cree que *“la familia es como el centro de la vida de uno, digo yo, está primero la familia que todo lo demás, (...) los hijos para uno son como el centro de la familia, pienso ¿no? Uno siempre vive pendiente de ellos, ya están organizados y todo, pero cualquier cosa que les pase, uno trata como de ayudarlos, como de colaborarles o de insinuarles algo para que salgan adelante. Eso, yo pienso que una familia sin hijos como que uno no tiene la razón de vivir ¿cierto? Porque uno vive pendiente de ellos y aquí cuando son fiestas o algo ellos llegan aquí, lo llaman a uno, que vamos a ir, que a tal hora, que esto y lo otro, que qué se le ofrece, que qué le llevamos, pues viven pendientes también de nosotros. Y yo pienso que los hijos, ellos son los que más tarde cuando uno ya está entrado en edad, ellos tienen que estar pendientes de uno, pienso yo, pues esa es la ley de la vida”*.

En otra instancia, ***casarse por lo católico*** es visto como la mejor manera, lo debido, lo adecuado y lo bien visto dentro de la familia para recibir su aprobación. Como tradición familiar, el ritual católico en torno al matrimonio puede relacionarse con la inclusión en la familia. Así relata Omaira cuando se iba a casar: *“mi mamá no me dijo nada, pero yo creo que le dio un poquito duro, porque como yo era tan apegada a mi mamá, yo creo que a ella si le dio un poquito duro. Pero igual, en esa época Carlos le dijo a mi mamá y a mi papá que nos íbamos a casar por lo civil, ‘que no, que cómo así, que en la casa todos por*

lo católico, que no sé qué, que no se cuantas’, bueno, en fin. Entonces pues nos casamos por lo católico.”.

En este sentido, aparece otro discurso asociado con una **edad para casarse** y una **edad para tener hijos**, que tiene que ver con lo apropiado, lo debido y la tensión entre lo permitido-no permitido, donde los juicios de valor y los calificativos de bueno y malo son la constante. Por ejemplo Doña Yolanda refiriéndose a su noviazgo con su esposo asegura que *“mi mamá no convenía con él, porque él me lleva a mí quince años. Entonces ella decía que él era muy viejo para mí, que hasta casado sería, ¡claro, como no era de aquí! (...) Ella no, nunca convino con Mario Ernesto. Y allá le gente me decía ‘¡ah!, pero usted tan joven y tan bonita ir a casarse con ese viejo, que yo no sé que’. Pero usted sabe que el amor es ciego”*. Paralelo a esto, todo el tiempo está circulando una especie de **“ideal de esposo”**, que influye en esta aprobación de los padres o en la **decisión de quedarse soltera**.

El bautismo es concebido como otro ritual de iniciación fundamental, donde el comienzo de la vida familiar se equipara al inicio de la vida religiosa y católica, casi que la inclusión y aceptación en un grupo (la familia) en este caso están dados por la iglesia. Así, pertenecer o no a un grupo exige ciertas condiciones mínimas que deben ser acatadas, al respecto Doña Martha cuenta una anécdota con su abuelo: *“cuando nacíamos tenían que bautizarnos rapiditico, porque el abuelo empezaba: ‘¡Ave María Purísima, hay demonios en la casa!’ y al que estuviera sin bautismo no la alzaba, no lo quichiquiaba, ni nada. Él nos cogía, llegaba del cementerio, nos echaba al canto, nos friccionaba las piernas y todo, pero si estábamos cristianos, y si no, no nos miraba. ‘¡Ave María Purísima, hay demonios en la casa!’ Entonces mi madre decía que le tocaba bautizarnos rápido, porque que el abuelo no nos miraba, ni nada, sino que rapidito el bautismo”*.

Con esta misma idea de la “aprobación” de algún miembro en la familia por parte de los rituales católicos, los **“hijos de bendición”** se convierten evidencia de otro discurso asociado con el significado del matrimonio. Doña Martha cuando habla de sus nietos asegura: *“los hijos de Héctor Gerardo son: Héctor Eduardo Prieto Rodríguez, Juan José Prieto Rodríguez, si, ¡esos son de matrimonio, claro! y David Santiago. Si, son de bendición, ¡claro! (...) aquí en Guatavita, en un San Pedro, los casó el padre, este chiquito que estaba aquí, el padre ¿qué? Eliseo, no, ¡se me olvidó! ¡Josué! El padre Josué lo casó”*. Aquí es claro que, como discurso, los hijos deben nacer dentro del matrimonio, bajo la aprobación de la iglesia en el ritual de iniciación que representa casarse; de no ser así, es “mal visto” para la comunidad que señala este hecho, pues lo juzga como indebido, incorrecto y prohibido.

Reiteradas veces, en expresiones como “*gracias a Dios*”, “*la que era para uno*”, “*lo que está de Dios*”, “*el destino de uno está marcado así*”, evidencian que una serie de acontecimientos en la vida personal y familiar se le atribuyen a la representación simbólica de un **destino**, que a veces está acompañado de la voluntad de una fuerza externa y superior, que no significa otra cosa que la imagen de Dios como un ser todopoderoso que permite que las cosas sucedan o no. Esto puede tener relación con otro discurso que circula en la estructura familiar desde la religión católica.

En las **restricciones** de los padres en cuanto a la **separación por género**, el **control en las amistades** y **en las salidas**, junto con la idea de **tener novio**, también es evidencia de una serie de discursos que apuntan a la distinción entre la feminidad y la masculinidad, las prohibiciones familiares, el control en torno al “pecado original” y la “tentación”, las conductas que buscan vigilar y regular comportamientos, etc. Lo prohibido, lo restringido y la desconfianza, intentan fomentar las distinciones de lo concebido como bueno a malo, el permiso y el regaño apuntan a esta vigilancia, que es aceptada, correcta y bien vista.

Otro discurso que constantemente circula en la reconstrucción del paso familiar, tiene que ver con el juicio de valor de **lo sano**, que refleja no solo un contraste con otra temporalidad -probablemente el presente-, sino también se evalúa de una serie de prácticas y compartimientos que son entendidos como correctos y bien vistos; este sentimiento de lo que fue “bueno y sano”, circula en los recuerdos con un “halo” de añoranza. Doña Yolanda refiriéndose a Pueblo Viejo asegura: “*allá uno vivía muy sano en ese pueblo, me imagino que en todos los otros pueblitos también, pero allá uno vivía muy sano, la gente, todo el mundo nos conocíamos y era muy tranquilo, muy chévere*”; la profe Luz Bery haciendo alusión a su época de colegio dice: “*lo que pasaba era que era muy sano todo, muy sano, nunca se convidaba uno a hacer cosas así como inconvenientes, como que generaran problema y eso, no*”. En esta misma “añoranza por el pasado” (más adelante se profundizará en ello), se puede ver en la **idea de infancia feliz** o en el hecho de concebir la **juventud como mejor etapa de la vida**, esto convierte a estos momentos de la memoria individual en un “ideal de felicidad” cargado de un halo des nostalgia.

En último lugar, la idea del **progreso** todo el tiempo se manifiesta en la reconstrucción de la memoria. Tener cosas propias, llegar a tener una casa, el traslado mismo del pueblo, la relación con lo urbano, etc. se estructuran desde este discurso económico.

d). El presente y la cotidianidad en el Pueblo Nuevo

Luego de haber hablado del ***Pueblo Viejo*** como el inicio de la memoria colectiva de Guatavita, para pasar al ***Traslado*** que se presenta como una fuerte tensión desde lo espacial lo económico, etc., se hizo referencia al transcurso de la ***Vida Familiar*** enlazada a este antes y después que marcó el desplazamiento de la población.

Por ello, a continuación se quiere hacer mención de la manera como en la actualidad la comunidad habita su espacio, concretamente comprender la relación en el presente con el ***Pueblo Nuevo***. Sirviendo como escenario de la vida cotidiana de cada una de las mujeres a las cuales se hecho referencia durante todo este estudio, Guatavita la Nueva también ha influido radicalmente en el transcurrir de la familia.

Las nuevas referencias espaciales de Guatavita

En primer lugar, vale la pena contrastar los lugares que del Pueblo Antiguo se mantienen: la casa cural y el teatro (espacios secundarios que dependen de la iglesia), la Plaza de Mercado, el Hospital, el Banco Agrario, el Cementerio, vías de acceso, la Alcaldía, el Colegio y la Escuela. La existencia de esta correspondencia, comprueba las características

que se mantienen con respecto a la vida social del pueblo. Sin embargo, su distribución espacial en torno a una plaza central y las diferencias arquitectónicas modificadas radicalmente en el Pueblo Nuevo, influyen en la cotidianidad y en las dinámicas sociales de la comunidad; ejemplo de ello, y como ya se dijo en el apartado referido al traslado, son los cambios económicos, incidencia en las prácticas agrícolas, la migración a otros pueblos, el desarraigo, etc.

De todas maneras resaltar los ***lugares destacados*** del nuevo pueblo desde el relato, atiende al nivel de importancia de la institución social que representan (iglesia, alcaldía, escuela, museo, etc.); además son una ***referencia espacial*** indudable para situarse dentro de la población. Debe destacarse la existencia de una avenida principal que también se presenta como un referente muy importante, también aparecen otros espacios referenciales en el traslado, que pueden estar asociado con el turismo: la represa, el parque infantil, el museo, la Posada (uno de los restaurantes más importantes), el barrio San Marino (casas de descanso).

De este modo, la configuración de lo cotidiano, la razón de ser de lo colectivo y las dinámicas sociales en Guatavita la Nueva se lograron adaptar después de los cambios del



Imagen 131: “Esto es recién pasados aquí. Esto ya es aquí en la ruada, aquí del parque, y aquí es en la casa cural”. Doña Yolanda.



Imagen 132: "Aquí una de mis hermanas, que por la avenida".
Profe Luz Bery.

traslado. Para ello vale la pena citar los recorridos cotidianos que desarrolla la profe Luz Bery y que dan cuenta de algunos de estos puntos referenciales y la manera como influyen en su cotidianidad: "a la iglesia voy cada ocho días a la misa el día domingo, y si hay alguna otra cosa que hacer a veces entre semana, así como algo que halla, pues también voy; al Banco Agrario, también voy por ahí, pues no con tanta frecuencia, pero sí al menos una vez en el mes si voy al Banco Agrario; siguiendo aquí por estos lados, al cementerio, que eso si voy todas las semanas a visitar las tumbas de mi papá y de mi mamá, entonces eso si voy que a arreglar, a ponerle flores, en fin, voy a las tumbas de ellos; voy también al parquecito ese que hay allá abajo, ahí donde están las artesanías, donde está Gladys Barahona, ahí voy a veces los domingos y como oblea ahí donde Gladys; ¡ay se me olvidó aquí la esquina de los postres!, que también voy a la esquina de los postres los domingos" (Ver imagen pág. si-

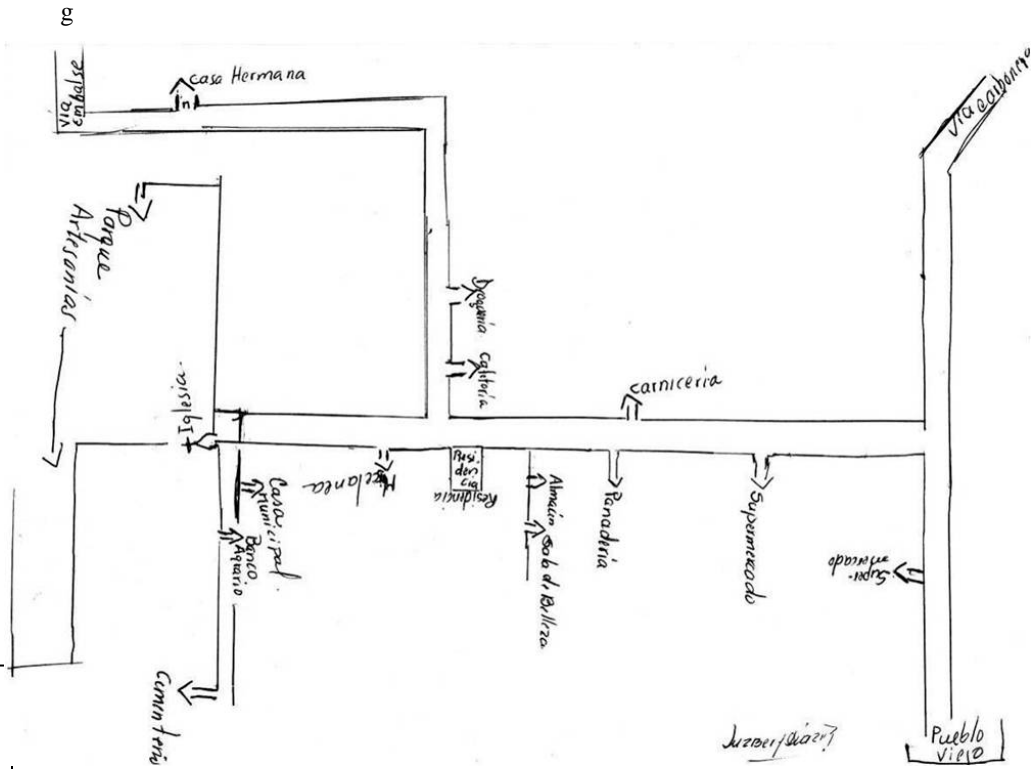


Imagen 133: Recorridos cotidianos de la Profe Luz Bery.

Casas de Casada

La casa como escenario para la vida familiar, donde ocurren los recuerdos, las prácticas, etc. deja ver que los espacios cotidianos y domésticos como la sala, el patio, la entrada, el balcón, la cocina, etc., representan los entornos propicios para ver crecer a los hijos; esto evidencia que los lugares como espacios habitados, están cargado de significado para el transcurrir de la familia.



Imagen 134: “Mire, aquí es la entrada de la Caja, cuando yo viví ahí.”. Doña Yolanda.

Algo que contribuye a los anterior, tiene que ver con los cambios de casa sufridos a los largo de todo el matrimonio, pues se convierten en hitos familiares (ver en el apartado anterior “trasteos de casada”) que soportan los recuerdos, ubicando temporalmente esos espacios. El “recuento” que se hace desde la primera casa hasta el presente, concluye en casa propia.

Aquí debe referirse el caso particular de Omaira y Doña Clara, para quienes la casa de casada se asocia con el hecho de salir de Guatavita, lo que representa un hito más en la vida familiar que se complementa con el cambio de casa, el inicio de la vida de esposas y la relación con lo urbano.

La Casa Propia



Imagen 135: Doña Leonor, su esposo y sus hijos en su casa.

Doña Martha relata “*esa casa la adquirimos cuando Luis Pica fue alcalde, el Mayor, el Mayor fue alcalde, lotió todos estos pedazos, todos estos lotes, hizo de aquí hasta allá. Entonces nosotros vivíamos en la registraduría, llegó Kiko y me dijo: ‘¡Mijita me vendieron el segundo lote!, treinta y cuatro mil pesos’, treinta y cuatro mil pesos fue. ‘Me vendieron el segundo lote ¡ahorita vamos a mirarlo! No se qué’ y nos vinimos, y esto era un pilón de barrancas, un pilón de turupes, barrancas, y le dije: “y eso (...) para qué’ ¡Ay! ‘eso pa’ qué ¿cómo vamos a edificar ahí?’ Y dijo: ‘¡gran pendeja!, espérese a que lo explanen, espérese que no sé qué, que sí se cuándo’. Y ya no lo dieron, y ya en la Caja Agraria, un préstamo. Yo trabajaba en la Hostería, si en la Hostería, y él en el municipio manejando la volqueta que se acabó. Y bueno, que una cosa, que otra, que no sé qué, y ya, ¡bueno! Que pague ese y saque otro, que pague y saque, como algunos once préstamos sacamos en el banco, en la Caja Agraria. Y así hicimos la casa. (...) Entonces así, a punta de préstamos, sacábamos uno y otro, ya con la liquidación de él, ya con una cosa, ya que la prima, y así”.*

Con esto, se puede decir que uno de los objetivos de la vida de casada, aparentemente, tienen que ver con poseer una casa propia para la familia, lo cual se logra con el esfuerzo de la pareja; esto puede relacionarse con un discurso vinculado con la idea de progreso, pero

también con la necesidad de crear significados con el espacio desde lo que es “personal y propio”.

La Casa Actual y su significado

Muy asociado con lo anterior y con el significado creado con relación a los espacios que se habitan en el presente, la casa actual se presenta como el escenario en el que ocurre la vida cotidiana tanto individual como familiar.

De este modo, cuando se habla de los **lugares favoritos** de la casa, los espacios se convierten en escenarios para un tipo de prácticas; a través de esta complementariedad, se da cuenta de sus significados en lo cotidiano. Esta correspondencia entre lugares-acciones ocurre de la siguiente manera: sala igual a ver a la calle, leer, escuchar música, recibir a la visitas, reunirse, ver televisión, tejer; ventana igual a ver a la calle; cuarto igual a descansar; jardín igual a cuidar las matas o tomar el sol. Aquí cabe citar a la profe Beatriz y a Omaira:



Imagen 136: La sala: lugar favorito de la casa de la profe Beatriz, al respecto dice que:

“¡La sala! (...) Claro, la sala porque aquí es donde yo más paso, claro que eso es la alcoba, pero no, la alcoba no tanto, la sala es mi lugar predilecto, porque yo aquí veo televisión, porque acá me reúno, yo acá ¡todo!, si, la sala”.



Imagen 137: El comedor: lugar favorito de la casa de Omaira, al respecto dice que:

“Me gusta también estar en el comedor que tengo una mecedora, entonces ahí me siento, me pongo a mirar para la calle por la ventana, ahí me queda el jardín, como dicen, chismoseo quien baja quien viene, y cuando me cae el rayo del sol pues también quedo fundida, pero trato en lo posible de no dormir en las tardes porque para mí la noche es tenaz que me pueda dormir, por lo que duermo de día”.

Estos lazos afectivos creados alrededor del espacio, ocurre desde varios elementos que cargan de **significado** los lugares que en la actualidad se habitan. Así, uno de los primeros aspectos se asocia con aquello que se hereda de los padres y supera el valor material, don-

de el sentido de pertenencia se impone. Un segundo elemento tiene que ver con considerar la casa como hogar, es decir, el núcleo familiar como prioridad; aquí las labores del hogar y el cuidado de la familia como prácticas femeninas se imponen y lo matriarcal se evidencia con claridad. Por otra parte, se alude a la relación de la casa con sentimientos de descanso, bienestar, protección, calor humano, etc., donde lo propio también supera un bien material y pasa a cobrar significado desde el habitar los espacios junto con la familia. Otro hecho que da cuenta de la relación afectiva con la casa, tiene que ver con servir de escenario para los recuerdos familiares; así, la memoria contribuye a cargar se sentido los espacios habitados.

Para comprobar lo anterior, la profe Luz Bery dice *“¡Uy, esta casa yo la quiero mucho! Es la casa que nos dejaron mi papá y mi mamá, tanto que cuando mi mamá murió, pues hubo un momento en que nos reunimos con mis hermanos y pensaron en que la vendiéramos, que se vendiera la casa, yo me opuse, yo dije: ‘no, yo la casa no la dejo vender, yo no, no la dejo vender, lo único que nos dejaron mi papá y mi mamá ¿y vamos a salir de la casa?, además yo de aquí de Guatavita no me voy’, les dije: ‘¡yo no me voy de Guatavita!, así que si se vende, si ustedes a última hora deciden vender, pues yo miro a ver qué, compraré una casa aquí en Guatavita, pero en fin’. Entonces yo me opuse bastante, tanto que logré comprarla, a mis hermanos le compré, claro que en compañía con una hermana. (...) Yo le compré las partes a mis hermanos y eso, pero como yo les he dicho a ellos: ‘esto sigue siendo de ustedes, al fin que algún día si yo me muero, pues igual, lo irán a heredar sus hijos, porque quién más va a heredar esto’, les digo yo, ‘y vengan, tranquilos, vienen como si fuera su casa, no piensen que ahora ya no está mi papá y mi mamá que ya...’, ellos siguen viniendo (...) y ellos hablan de ‘Mi Casa’, y yo por ejemplo a Osvaldo, que es el que viene con más frecuencia, a veces lo oigo que por acá: ‘¡voy a estar un rato aquí en Mi Casa!’”*.

Por su parte Doña Martha asegura que: *“pues qué le digo, pues mi casa, mi hogar, mi descanso, como una dicha de tener casa, digo yo, porque que no tuviera: ‘ay mi casa, yo tengo que entregarla, no tengo pa’ el arriendo, yo qué hago, ay Dios mío yo pa’ dónde cojo’, entonces es como una dicha dónde meterse, dónde meter la cabeza”*. Doña Leonor también indica: *“¡Ah no! una hermosura mi casa, yo la quiero mucho, porque son muchos recuerdos que me dejó mi marido, aquí en mi casa muchos recuerdos, entonces yo quiero mucho mi casa, para mí no hay casa más bonita, sino ¡la mía!”*.

Los Recorridos Cotidianos: el sentido de las prácticas y del espacio

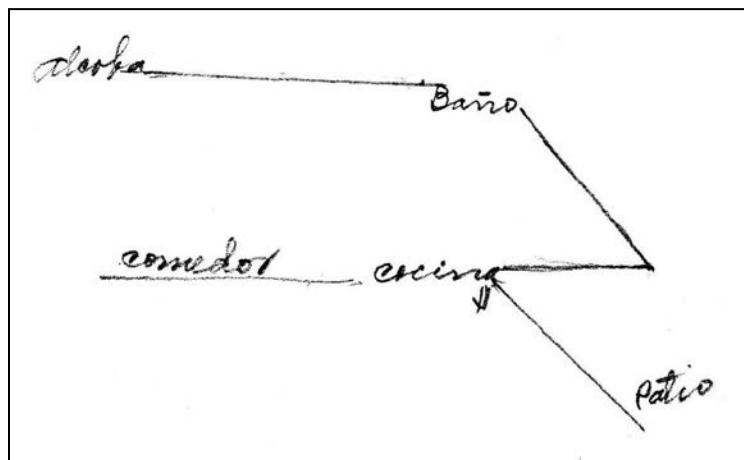


Imagen 138: Recorridos cotidianos de Doña Yolanda.

Como una constante en todos los recorridos cotidianos de cada una de las mujeres, se puede evidenciar con claridad que el espacio dialoga con las prácticas, complementándose mutuamente. La existencia de una correspondencia entre lugares-acciones demuestra la relación creada entre el espacio y las personas desde el habitar, otorgándole sentido a lo que ocurre en lo cotidiano.

Esta correspondencia entre lugares-acciones ocurre de la siguiente manera: panadería, supermercado, droguería, carnicería, almacén de Jeremías igual a hacer mercado o comprar víveres; el embalse, Montecillo o el Pueblo Viejo se enlaza con caminar; la iglesia indudablemente con ir a misa; la casa de las vecinas, de la madre o los hijos, tiene conexión con las visitas; el cementerio con visitar a los muertos; la avenida principal con el hecho de tomar el bus para desplazarse a Bogotá; entre otras relaciones.

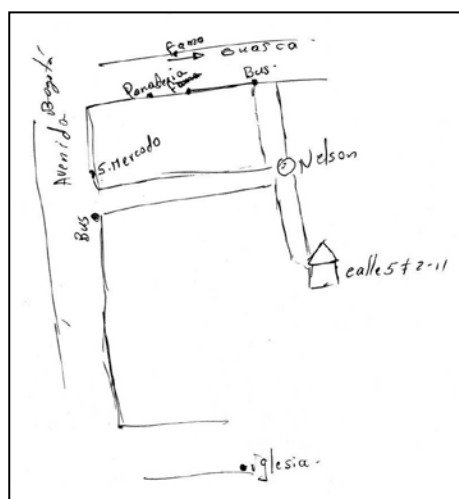


Imagen 139: Recorridos cotidianos de la profe Beatriz.

La casa aparece como nodo central, de donde se desprende el resto de lugares cotidianos; debe resaltarse también la presencia de puntos referenciales del pueblo como la iglesia, el banco, la alcaldía, la avenida principal, etc. El desplazamientos a Bogotá como práctica, también implica una relación con el espacio en tanto aparece el recorrido, reflejando el contacto con lo urbano. A nivel general se puede ver un tipo de prácticas asociadas con el hogar, la comida, lo femenino y lo matriarcal (el mercado, el jardín, cocinar, etc.). Donde los quehaceres de la casa y el cuidado de la familia son el eje central de lo cotidiano. Otro tipo de acciones, que evidencian la importancia de la religión en la vida cotidiana, son el hecho de leer la biblia, darse la bendición al iniciar el día, rezar el rosario o ir la misa sin falta cada ocho días, así la iglesia aparece como sitio referencial.

Para A. Garcia

Juines 10 de Junio

Me levante a las 6 A.M. ley la palabra luego hice el tinto, el desayuno le di de comer a los leos. Gallinas y polajitos:

arregle cocina y casa: coloque hacer el almuerzo. estare don de mi mano:

almorzamos y organice cocina y me puse a tejer: me acoste. a las 9. p.m.

Mañes

Me levante a las 4 y 30. A.M. hice el desayuno y sali a caminar: a las 5 y 30. llegue a las 6 y 15 y regle la casa: le di de comer a los animales. hice el almuerzo almorcei con mi mano y luego me puse a tejer. 6 y 30 p.m. le escri a los animales: esache la ranta. Me acoste a las 8 y 40.

Miércoles: Me levante a las 4 y 40 A.M. hice tinto el desayuno. tpe hasta las 9 y 5 a.m. ~~hice el desayuno~~ le lleve a los animales de comer: arregle la casa. como estaba fluyendo me puse a tejer luego almorcei: y me puse hacer chucula. hasta las 7 y 30 p.m. Me acoste a las 11 y 30 p.m.

Jueves: Me levante como de costumbre. ley la palabra arregle el cuarto luego hice el tinto me bañe de di de comer a los animales. hice el desayuno desayuno. me arregle me fui para el abuelos: Bailamos un dia con onces de

mos alas 12 y 30. Almorzamos donde mi hermana me a la casa porque venia enferma me acoste. y me levante a las 3. a tejer y tocar me una parte, no sali mas cerre y me acoste muy temprano. Viernes. me levante temprano no hice el tinto de di de comer a los animales y se puse a tejer. me cuando llego David.

Imagen 144 y 145:
Recorridos cotidianos de la Doña Clara.

El desplazamiento de Omaira a Guatavita, se articula con una práctica económica alterna (negocio de artesanías) y la visita a la madre. Como caso particular, este tipo de recorridos representa otra forma de relacionarse con el espacio, con la familia, con la comunidad y con la memoria colectiva de la población. La relación ciudad-pueblo, logra complejizar la manera de establecer vínculos con los espacios que se habitan desde la experiencia y la memoria individual (la partida para Bogotá, la docencia, los vínculos afectivos con la familia que todavía está en el pueblo, las artesanías como práctica económica y familiar, etc.).

Mi recomend.

De lunes a viernes me levanto 5:30-5:45, preparo el desayuno y dejo hecho el almuerzo (primero porque mi hijo llea el almuerzo para el trabajo y segundo porque llego tarde del trabajo).

De 6:40 a 6:45 estoy saliendo para el trabajo, con taxi, coje o una compañera (Vivian) en el barrio Gran América. Uymani o la 6:55-7:00 directamente a las salones o al patio. Dependiendo si hay alguna actividad de entrada).

Me hacen de clases es de 7:00 a 12 p.m y el desayuno es de 9:00 a 10:20 a.m. Cada tercer dia tengo vigilancia o acompañamiento.

Por lo general a las 12-12:15 hay reunión de profesores hasta la 1:00 y terminamos mi jornada de trabajo.

Estoy llegando a la 1:25-1:00 p.m a la casa, almuerzo, arreglo cocina y casa.

En los tardes me voy para donde mi hermano David, me estoy en Julian mi sobrina. Regreso a la casa a las 7:00 u 8:00 o 9:00 o 10:00 p.m (depende).

Cuando tengo que hacer diligencia personal, (taxi voy) o citas medicas, voy y las realizo y estoy llegando a la 5 o 6 dependiendo el trafico.

En la noche abisto la ropa del dia siguiente, voy tv, trabajo en el computador, termino algunos trabajos pendientes y por lo general me estoy acen.

Imagen 146 y 147: Recorridos cotidianos de Omaira.

tando a las 11 p.m o 12 p.m. y vuelve la rutina diaria.

El dia viernes llega Carlos de Girardot sobre las 9:00-10:00 de la noche y me queda hablando en el comedor.

El sabado salgo al centro a las 7:00-7:15 am a hacer las compras para el almuerzo. y regreso a la casa a las 11-11:30 am, hago el apero de la casa, lava, lo de la semana. No cocino. Salgo a almorzar con mi esposo y mi hijo.

En los tardes o en las noche voy al salon de belleza o mandarme a arreglar el cabello y los uñas (cada 8 dias).

El Domingo me levanto a las 8-8:15 am, arreglo la casa, doy desayuno, como el mercedito de la semana y ~~antes de~~ ^{hacia} Guatavita con ^{el hijo} ~~Julian~~ ^{Julian} mi sobrina. (Llego a las 10-10:30-11:00 de la mañana y estoy llegando a las 12:30. Saludo, almuerzo y me desayuno a almorzar toda la tarde el almuerzo. A las 6:00-6:15 voy para Bogotá. y estoy llegando a las 7:45-8 p.m. Sono comiendo, abisto la ropa para empezar nuevamente semana y me desayuno. Ese es el recorrido semanal.

Me gusta estar en mi cuarto, porque siento tranquilidad, me relajo, voy tv. descanso.

Me gusta tambien estar en el comedor sentada en una mecedora, medito un rato, descanso, voy pasar lo gente de un lado para el otro, miro mi jardín y hasta me coge el sueño cuando me coge el ojo al sol. Diana

e). *La Ausencia de la Señorita Lucila*

La Señorita Lucila, a sus ochenta y tres años y ya con avanzados problemas de salud debido a su vejez, fue una de las modistas más destacadas del pueblo, enseñó a muchas mujeres este oficio y por esto ocupa un lugar muy importante dentro de la memoria colectiva de las mujeres de Guatavita. Como ya se dijo, falleció durante el desarrollo del presente estudio, permitiendo evidenciar los significados de la comunidad en torno a los rituales católicos relacionados con la muerte.

A continuación se presenta lo encontrado y vivenciado en tres experiencias desarrolladas alrededor de la memoria individual de la Señorita Lucila. El primero de ellos corresponde a un homenaje en el que se logró reunir a muchas de sus alumnas y al resto de las mujeres que hicieron parte desarrollo de la práctica artística; el segundo, relacionado con su velorio y entierro; y tercero, lo ocurrido en el día quinto de su novenario, enlazado con lo sucedido en la misa de novenario²¹.



Imagen 148: Invitaciones para el Homenaje a la Señorita Lucila, ayudadas a elaborar por su sobrina y la enfermera que la cuidó.

Homenaje a la Señorita Lucila, mujer modista de Guatavita

• *La Misa:*

El pasado viernes once de mayo de dos mil doce, luego de repartir invitaciones, decorar la casa de la Señorita Lucila y llegar a acuerdos con su familia, al lado de su sobrina y la enfermera que la cuidaba, se decidió reunir a algunas de las alumnas que la Señorita Lucila enseñó a coser durante décadas. Anita, Belén, Emma, Gloria, Leonor, Blanca, Gladys, Georgina, Mery, María y Elvira, al lado de las mujeres a las que semanalmente se visitaban para desarrollar la práctica artística, y que en últimas fueron sus clientas, rindieron un homenaje a su maestra, costurera, consejera, contadora de historias... como ellas mismas la catalogaron

ese día. Algunas vecinas y sus dos hermanas (Doña Ana Virginia, la mamá de Fanny y Doña Rosa) también se hicieron presentes. En esta enumeración de cada una de las asistentes, se puede evidenciar que la modistería ocurre como una práctica exclusiva para las mujeres; así, tanto alumnas como clientas, ponen en relación un asunto puramente femenino: “mujeres que cosen para otras mujeres”.

²¹ El relato que vienen a continuación se presenta en dos niveles: un texto marcado en cursiva para mostrar descriptivamente lo ocurrido en cada uno de los eventos mencionados y otro sin marcación de la cursiva para evidenciar un segundo nivel de escritura que apunta a la interpretación; en los recuadros se coloca algunos testimonios de los asistentes y actores, y en la columna izquierda, igualmente, seguirán apareciendo imágenes que buscan ilustrar el texto central.

El sacerdote también estuvo pasadas las tres para **iniciar con la misa** –tan anhelada por ellas-. Mientras se terminaba de dar la bienvenida en la entrada de la casa a las mujeres que llagaban, la misa interrumpió las conversaciones que se daban entre las que ya estaban acomodadas dentro en la sala, el cura inició con un canto al que todas lo acompañaron:

“Hemos venido a este lugar juntos en su nombre a adorar, hemos venido a este lugar juntos en su nombre a adorarle a él, a Cristo nuestro Dios y Rey; en su presencia estamos ya justificados por su sangre, en su presencia estamos ya justificados por su sangre, en su presencia estamos ya justificados por la sangre que vertió Cristo nuestro Dios y Rey”.

Luego de darse la bendición: “en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, amén”, el padre las saluda ofrece la misa por al Señorita Lucila así:

“Para celebrar dignamente esta sagrada misa que vamos a ofrecer por ¡Lucila, Lucila! Por Doña Lucila, para que el señor le regale su amor, su gracia, su misericordia, en su presencia; entre otras cosas, que muchas gracias por estar aquí, por estar hoy acá, por este acto de amor, de solidaridad, de espiritualmente en fraternidad en la eucaristía ofrecida por ella, para unir su vida y su sacrificio, su sufrimiento y su enfermedad, para que Nuestros Señor, y especialmente también en este viernes que recordarles que estamos en tiempo pascual, recordamos la pasión del Señor”.

Después de pedir perdón por todos los pecados vino un canto:

PADRE: Señor ten piedad.
TODAS: Señor ten piedad.
PADRE: Cristo ten piedad.
TODAS: Cristo ten piedad.



Imagen 149: Misa en la sala de la Señorita Lucila.

De este modo, la casa como escenario para la misa, demuestra que la religión está presente en los acontecimientos que se consideran importantes en la vida cotidiana de las personas. De entrada, la misa como ritual, representa todo el tiempo una alabanza a Dios, desde el sacrificio de Jesucristo el cual es mostrado como “Dios y Rey”. En la bendición, que además de servir para dar la bienvenida y ponerse en disposición para la celebración, se alude a la invocación de la Trinidad (padre, hijo y espíritu santo); debe resaltarse también la importancia del canto como parte de todo ritual. Cuando se ofrece la misa por alguien bajo un discurso de amor, solidaridad, espiritualidad, se quiere poner ante la presencia de Dios a la persona, siempre para recordar el sufrimiento de Jesús. La imagen de Dios como un “todopoderoso”, se comprueba cuando se le pide perdón. Así, en el pecado, aparece la religión como la institución que dictamina y evalúa aquello que es correcto e incorrecto, y donde Dios es quien juzga. El arrepenti-

miento por parte de los fieles alude a la aceptación de la existencia de un ser superior y a la diferenciación de lo considerado bueno y malo desde la religión.

Como dispositivo, ponerse de pie para escuchar el evangelio, por ejemplo, es una manera de mostrar respeto ante la “presencia” de Dios a través de su “palabra”. En este sentido, la biblia como parte de la simbología de la religión católica, representa el mensaje de Dios sobre la tierra, que no es otra cosa que una serie de “enseñanzas” que estructuran algunas leyes, reglas o mandatos, que definen lo que debe y no hacerse, lo correcto e incorrecto, los comportamientos, los discursos, etc. A continuación se describe parte de lo anterior: *El padre precedió las lecturas de la biblia con una oración, en ese momento una de las alumnas de la Señorita Lucila inició la lectura, correspondiente a un fragmento del libro de los Hechos de los Apóstoles para concluir con el Salmo responsorial para la misa. A continuación de hizo la lectura del evangelio para ese día, después de un canto: “¡Gloria, gloria, aleluya!, ¡gloria, gloria, aleluya!, ¡gloria, gloria, aleluya! Jesús es el Señor”. Algunos apartes del texto:*

“En aquel tiempo dijo Jesús a sus discípulos: Este es mi mandamiento, que se amen los unos a los otros como yo los he amado, nadie tiene amor más grande que el que da la vida por sus amigos, ustedes son mis amigos y hacen lo que yo les mande”.

Este “discurso de amor”, que muestra a Jesucristo como la autoridad, hace parte de un deber ser de la humanidad impuesto por Dios a través de su hijo y consignado en la biblia, definiendo lo correcto y lo bueno; así la circulación de este discurso en la cotidianidad evidencia a la religión como una gran institución que permite que la comunidad se configure.

El *sermón del cura*, se puede comprender desde dos perspectivas a las cuales alude: la primera tiene que ver con lo que representa para él el encuentro desde la misa ofrecida por la Señorita Lucila; y la otra, referida al discurso que toma de la lectura del evangelio. En este sentido, la visita a los enfermos y la misa para “alegrar” a la señorita Lucila, promovida desde los rituales católicos, se basan desde la idea de demostrar amor, caridad, y compañía. Así, el cura da su aprobación y aceptación, evidenciando lo que se cataloga como bueno, permitido y correcto desde la religión y desde Dios; en últimas, este hecho no es otra cosa que un deber ser que se estructura desde la fraternidad, el amor y la humanidad. Algunos apartes del sermón:

“Pero me siento muy feliz de estar celebrando aquí la santa misa, e igualmente... que celebráramos la santa misa y es lo que vamos a celebrar ahora. Pero también quiero darle gracias a ustedes por estar acá, sus familiares, su hermana, y las personas más cercanas que de pronto más le demuestran su amor, su caridad, que hacen sentir a ella que es persona humana, que no está sola, que eso es lo que se hace con un enfermo, darle la mano a un enfermo (...) haciéndola sentir una persona humana, valorada, amada, eso es muy especial, (...) les agradezco mucho todos los gestos de amor, de cariño, de solidaridad, de unidad, como ustedes hacen sentir a la señorita Lucila amada, tenida, consentida, valorada”.

Se puede añadir que el sermón se basa en una serie de discursos que se replican, donde se puede ver lo correcto e incorrecto y donde la presencia del sacerdote como la autoridad para la comunidad, es a quien le corresponde decir lo que está bien visto, pues se convierte en una figura enviada por Dios a la tierra. Esto, ratifica con claridad la presencia de la religión católica en la vida colectiva de la comunidad.

*Así, en medio de la misa, el sacerdote invitó a elevar cantos a la Virgen María mientras entraba al cuarto para imponer los santos óleos a la Señorita Lucila; el óleo es un aceite que se le aplican a los enfermos cuando están a punto de morir, con este aceite le hacen la cruz en la frente por redimir los malos pensamientos, en el pecho: las malas acciones, en las manos: lo malo que haya cogido, y en los pies: lo malo que haya pisado. **La imposición de los óleos** como una práctica propia de la religión católica, representa un ritual de preparación y purificación del cuerpo y del alma para la muerte y la salvación, donde el pecado es redimido a través del sacerdote. La fuerte presencia de símbolos: la cruz, el aceite, el cuerpo, tiene que ver con la muerte, el dolor y los padecimientos de Jesucristo.*

Mientras tanto, en la sala, todas cantaban con fervor cánticos a la Virgen María, muy comunes en ese mes de mayo: mes de la virgen, mes de las madres. El coro de las mujeres cantaba así:

*“María tú que velas junto a mí
vives el juego de mi inquietud
María madre, enséñame a vivir
con ritmo alegre de juventud.
María tú que velas junto a mí
vives el juego de mi inquietud
María madre, enséñame a vivir
con ritmo alegre de juventud”.*

*“Soberana del cielo Señora
virgen bella cual mística flor
hoy tus hijos elevaban sonora
tierna rosa a ti madre de amor.
¡Oh María! Tu amparo
danos hoy, te juramos amor
danos hoy, te juramos amor.
No desprecies de amor el tributo
que tus hijos rendidos te dan
si es del pecho amante es el fruto
viva llama de ardiente volcán.
¡Oh María! Tu amparo
danos hoy, te juramos amor
danos hoy, te juramos amor”.*

*“Dios te salve María llena eres de gracia
el señor es contigo bendita tú eres
entre todas las mujeres, entre todas las mujeres
y bendito es el fruto de tu vientre Jesús.
Santa María, madre de Dios
ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora
de nuestra muerte , amén Jesús, amén Jesús”.*

*“El trece de mayo la Virgen María
bajo de los cielos a Cuba de Iría.
¡Ave, ave, ave María! ¡Ave, ave, ave María!
A tres pastorcitos la madre de Dios
descubre el misterio de su corazón.
¡Ave, ave, ave María! ¡Ave, ave, ave María!”.*

Con lo que respecta a los cantos que intentan adorar a la Virgen María y que evidencian la importancia de cantar como parte fundamental del ritual católico, se puede hablar de una serie de discursos que circulan alrededor de los significados construidos desde esta imagen, que es entendida como un ser superior, idealizado y digno de alabar, que protege y ampara a quien cree fielmente. Por otra parte, considerar a la virgen como “bendita entre todas las mujeres”, enfatiza en ese carácter de superioridad y unicidad otorgado por Dios desde la maternidad, esta imagen se convierte en una deidad que ruega por los pecados de la humanidad ante Dios, es una imagen de “auxilio”, protección y compañía.

Cuando se hace referencia a María que baja del cielo para presentarse a unos pastores, se evidencia la importancia de las advocaciones de la virgen en la religión, donde el contacto de lo divino con lo humano, de alguna manera fortalece la fe y sirve de aliciente. De este modo, el 13 de mayo se convierte en un hito en el tiempo para la religión, que cobra sentido en la cotidianidad de las personas desde las prácticas y la conmemoración (mayo es el mes de las madres y de la Virgen). En últimas, todo el tiempo se alude a considerar a la virgen como madre, así representa un símbolo de feminidad y maternidad para la comunidad, que probablemente esté vinculado con lo matriarcal.

Por otra parte, *la comunión* como momento trascendental dentro del ritual de la misa, sugiere un aspecto primordial: la gran influencia de la imagen y la simbología dentro la religión católica. La representación del cuerpo y la sangre de Jesús a través del pan y el vino, respectivamente, aluden a la significación de la vida y la salvación de la humanidad.

La *bendición final* de la misa cumple la función de ratificar, la imagen de Dios como un todopoderoso que permite que las cosas sucedan. En la bendición, que además de servir para dar la conclusión de la celebración, se alude a la invocación de la Trinidad (padre, hijo y espíritu santo). *El evento concluyó de la siguiente manera:*

PADRE: ¡Oremos! Después de recibir los santos misterios, humildemente te pedimos Señor que esta eucaristía celebrada como memorial de tu hijo, nos haga progresar en el amor, por Jesucristo nuestro Señor.

TODAS: Amén.

PADRE: Que el Señor esté con vosotros.

TODAS: Y con tu espíritu.

PADRE: Y la bendición de Dios Padre Todopoderoso: padre, hijo y espíritu Santo, descendan sobre vosotros y los acompañe siempre.

TODAS: Amén.

PADRE: Podemos ir en paz.

TODAS: Demos gracias a Dios. ¡Muchas gracias padre!

A lo largo de toda la celebración, se presenta una imagen de Dios como “Señor del universo”, un todopoderoso, un ser superior que controla el destino de la humanidad; desde su poder, representa una fuerza sobrenatural que protege, capaz de perdonar los pecados de la humanidad, por ello es piadoso, bondadoso, misericordioso y dador de paz. Por todo esto, es digno de “darle gracias”. De esta manera, creer en un Dios incuestionable, es creer en algo externo a lo real que contrala el destino de la comunidad y los sujetos.

• **El Agasajo:**

Luego, la hora de **la comida**, igualmente importante para ellas como la misa que se daba por concluida, sirvió de excusa perfecta para generar el encuentro y el diálogo que surgió a continuación. A medida que se iban sirviendo unos pasabocas donados por una vecina, una torta hecha por Doña Martha, entre otras cosas, se iban armando pequeños grupos de señoras para conversar, saludarse y preguntar por la familia. La comida aparece como dispositivo que posibilita en el encuentro y la integración entre las personas, como una práctica asociada con las mujeres representa el carácter femenino y matriarcal.



Imagen 150: Momento de la comida, Homenaje Señorita Lucila.

Cuando se terminó de precisar que el encuentro era para resaltar la labor de esta modista que transmitió sus conocimientos a tantas mujeres guatemaltecas, la palabra la tomaron ellas. Reflexiones de agradecimiento, afecto, acompañamiento, cargadas un tanto de nostalgia, dispararon las narraciones al recuerdo, a la anécdota y a la huella que dejó la Señorita Lucila en la memoria de cada una, de sus familias y en la de la comunidad. A continuación, algunos de estos relatos:

ALUMNA: “Muchas gracias por haber organizado esta reunión, porque ella fue una persona muy linda ¡o es una persona muy linda! Ella fue muy comprensiva con todas nosotras, ella a veces nos aconsejaba, nos guiaba, y siempre pues tenía una palabra de aliento para cada una, que eso siempre lo debemos recordar. Ella fue muy buena, muy especial con su gente, cuando había que hablar ella nos hablaba, cuando había que corregirnos ella nos corregía, ella siempre fue como una madre para todas nosotras, así como para sus sobrinas, ella nos daba siempre mucho cariño, mucha comprensión, entonces ¡que no la olvidemos!, que siempre un ratito que podamos ¡vengamos! y nos estemos un ratito con ella. Y que muchas gracias al padre Liborio, por haber estado aquí con nosotros, por habernos acompañado, que Dios lo bendiga”.

Debe resaltarse aquí las palabras de la profe Luz Bery (LB), una de las mujeres a las que visito. Detalladamente contó algunas experiencias y anécdotas como clienta, narró cómo, en su niñez, su madre la llevaba para que “Lucilita” le confeccionara sus vestidos, y re-

saltó los trasnochos de aquella modista entregada para poder cumplirle a toda su cliente-la. Como profesora pensionada y con su voz ya temblorosa por el llanto, recordó sus épocas con sus estudiantes cuando llamó a lista a cada una de las alumnas de la Señorita Lucila. En seguida su relato:

LB: “A ver, yo también quiero decir algo. A ver, yo tuve oportunidad de conocer a Lucila desde muy niña. Yo recuerdo cuando mi mamá nos llevaba allá al taller de costura de ella al Pueblo Antiguo para que nos hiciera nuestros trajes, tendría yo por ahí en esa época diez, doce años, o menos, cuando ella empezó a hacernos los vestidos, y prácticamente fue mi modista aproximadamente por unos treinta años. ¡Hubo otras! Pero digamos la preferida, pues de nosotros fue ella por aproximadamente treinta años.

Fui creciendo y dándome cuenta cada vez que íbamos a que nos hiciera algún vestido, de muchas personas que llegaban aquí, y cómo ella de pronto, sin ser madre aconsejaba a muchas madres que tenían de pronto problemas con sus hijos. Sin haber tenido hijos, aconsejaba a muchas niñas, a muchas jovencitas, cómo debían de portarse con sus padres; sin haber tenido esposo, aconsejaba a las señoras que tenían problemas, cómo debían de tratar al esposo, cómo debían de tratar de solucionar sus problemas que de pronto tenían en el matrimonio.

De verdad que ella fue una maestra no sólo en cuestión de modistería, sino que fue una maestra en muchas otras oportunidades, muchos otros casos que se presentaron. De lo cual la familia, entre ellas pues sus hermanas aquí Rotita y la señora Ana Virginia, sus sobrinas, en fin, deben de sentirse orgullosas que mi Dios algún día les hubiera regalado esa gran mujer, que durante tantos años las ha estado acompañando.

Pues son tantas cosas las que uno puede decir de ella, yo también como frecuentaba tanto su taller de costura, tuve oportunidad de ver a muchísimas de sus alumnas, de conocer, de compartir con ella, que yo quisiera que como maestra que como maestra que algún día fui, llamar a lista a esas alumnas de Lucila y que digan ¡presente!”



Imagen 151: Momento de las palabras de la profe Luz Bery.

TODAS: ¡Presente!

LB: Yo recuerdo a Ana Capador, me hace el favor y me contesta que presente (risas).

ANITA: ¡Presente!

LB: A Elvira Delgado que fue alumna.

ELVIRA: ¡Presente!

LB: A Blanca Mora.

BLANCA: ¡Presente!

LB: A Mery Rozo.

MERY: ¡Presente!

LB: A Emmita Luna.

EMMA: ¡Presente!

LB: A Gladys Perito.
 GLADYS: ¡Presente!
 LB: A Gloria López.
 GLORIA: ¡Presente! ¡Fue la más desaplicada! (risas).
 LB: A Leonor Feliciano.
 LEONOR: ¡Presente!
 LB: A Belén, a Belén.
 ELVIRA: A Georgina Ramos.
 LB: A Georgina Ramos.
 GERGINA: ¡Presente!
 LB: ¿Quién más se me escapa en estos momentos de las alumnas que ella tuvo?
 BLANCA: ¡Uy, las que murieron!
 TODAS: ¡Lucila López!
 LB: Lucila López, que está en Bogotá y no pudo venir. Tulia López que ya murió.
 BLANCA: Que fue la mayor de las alumnas, que duró muchísimo tiempo con ella.
 GLORIA: ¡La que más duró fui yo! siete años.

En ese momento todas hablaban al tiempo, contaban sus anécdotas y recordaban en medio de la risa, hasta que la profe Luz Bery volvió a tomar la palabra:

LB: “Me acuerdo mucho de la esposa de un rector, del rector Raúl Perilla, que yo vine aquí una vez, se la traje yo a Lucila para que le hiciera algún vestido y fue tanto lo que le gustó la forma de ser de Lucila, de cómo enseñaba, que resultó siendo alumna de Lucila. Fue Ligia de Perilla, que también aprendió modistería con Lucila. Y para qué contar de la cantidad de clientes que ella tuvo. Clientes que la mandaban hacer que el vestido para la primera comunión de la niña, que el vestido del matrimonio para la señorita, que el vestido para el grado, que es vestido para esto. (...) Y yo nunca oí a Lucila que dijera: ‘no puedo hacerlo, no tengo tiempo’, ¡jamás! Ella se trasnochaba, a veces yo llegaba aquí a esta casa y decía: ‘no estoy en una trasnochada porque hasta las dos de la mañana, hasta las tres de la mañana, porque era que tenía que hacerle el vestido a no sé quién, el vestido a si sé más y todo eso’.
 Mire, las cortinas que ustedes tal vez tuvieron la oportunidad de ver en el monumento de jueves santo. Yo recuerdo cuando llegué yo con la tela, como unos dos o tres días antes de ir a arreglar el monumento, y le dije: ‘Ay Lucilita yo necesito que me haga un favor’, ‘no invente que yo tengo que hacer costuras ahorita que para los días santos’, le dije: ‘Lucilita pero son las costuras para el monumento del jueves santo, ¡hágame ese favor!’, llega y dice: ‘¡bueno, porque son las del jueves santo, a ver!’.
 Me hizo las cortinas que son las amarillas que estuvieron en el monumento del jueves santo anterior, me hizo las cortinas; cuando me las entregó, yo le pregunté: ‘¿y qué le debo?’ dijo: ‘ay no, pero como son las cortinas para el monumento, no, eso no vale, ¡deme lo del hilo, hágame el favor!’; con semejantes cortinas tan pesadas, tan grandes (...), que le diera lo del hilo nada más, para las cortinas para el monumento.
 Entonces en el fondo Lucila tiene un alma que mi Dios se la va a premiar en el momento en que ya mi Dios decida, la va a premiar, nosotros sabemos que sí, porque Lucila es una mujer llena de cualidades, de amor, es esa persona que sabía aconsejar, que bueno, entonces, ¿qué más podemos decir de Lucila?, muchísimas cosas; y Rosita, Doña Ana Virginia, Pilar, todos sus sobrinos, que se sientan orgullosos de esa mujer que los ha rodeado”.
 TODAS: “¡Machas gracias!”

Martha, la hija de Doña Leonor -mujer que hace parte del desarrollo de la práctica artística- también tomó la palabra:

“Yo lo que quiero decir es que, así como dice Luz que tiene muchos recuerdos de ella como costurera, nosotros también tenemos muchos recuerdos porque ella también nos hizo a mi mamá, y a mi hermana, y a nosotros muchas cosas, y también nos dotó de muchos retazos para hacerle ropa a las muñecas en la casa (...). Y a la señorita Lucila muchísimas bendiciones por todo lo que ha hecho por este pueblo, por lo que hizo por todas nosotras que fuimos clientas de pronto de ella”.

Cuando terminaron estas palabras, los aplausos no se hicieron esperar.

En consecuencia, por todo lo anterior se debe mencionar algunas particularidades que llaman la atención, en tanto representan una serie de *discursos y prácticas* que muestran con claridad el carácter matriarcal de la comunidad, que convierten a la Señorita Lucila en un icono y una imagen ejemplar de un deber ser como mujer.

La asociación con una persona comprensiva, entregada, afectuosa, confidente, que guía, corrige... no es más que una creación casi que idealizada del recuerdo de la Señorita Lucila. Cuando se dice que aconsejaba a las madres, a hijas y esposas, se puede notar un deber ser que define el rol social de las mujeres, que además es bien visto y se califica de bueno y correcto.

Por otro lado, la modistería como práctica, todo el tiempo aparece como una labor puramente femenina: la madre que lleva a su hija al taller, dotar de retazos para hacer los vestidos de las muñecas, enseñar la labor a otras mujeres; esta relación entre modista, clientas y alumnas, muestra el acontecer femenino como propio de la modistería.

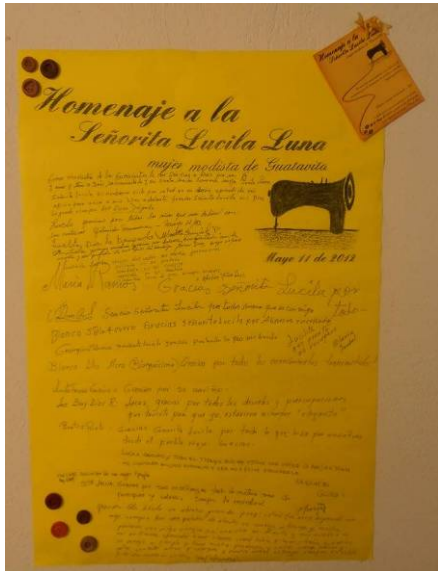
La vinculación entre la práctica femenina de coser y la religión también es clave: confección de vestidos para la primera comunión o el matrimonio, elaboración de las cortinas para el altar del jueves santo. Aquí se identifica la presencia de la religión en la vida cotidiana de la comunidad y de la mujer.

Enseñar la modistería en el taller ocurre en dos niveles: transmitir un conocimiento entorno a un oficio femenino, y lo más importante: la enseñanza de un deber ser como mujer (madre, hija, esposa...). Por ello, la relevancia de la modistería está en servir de medio para la transmisión de la estructura matriarcal de la comunidad, donde lo generacional y lo tradicional desempeña un papel importantísimo. Así, este carácter matriarcal de la educación en el pueblo, se puede precisar cuando una de las docentes pensionadas de la comunidad hace un paralelo desde sus palabras entre modista-docente.

Para el caso de las mujeres solteras de la comunidad, como el caso de la Señorita Lucila, siempre se alude a una correspondencia para la maternidad (a sus hermanas, sus sobrinas, sus alumnas o sus clientas) donde ser madre supera el hecho de dar a luz. En definitiva, la señorita Lucila se vuelve una imagen a seguir, pues representa una ejemplificación de un deber ser como mujer desde su hacer como modista, como madre, como concejera... Representa también un “ideal de lo femenino” muy importante para el funcionamiento de la comunidad y casi que un hito en la memoria del pueblo, lo cual conduce a hablar de ella

como “una matrona”. Esta necesidad de recordar o de mantener a las personas a través del recuerdo y el reconocimiento, tiene que ver con tratar de evidenciar lo ausente para comprender lo que ocurre en la actualidad.

Paralelo a las palabras dichas en homenaje a la Señorita Lucila, y que también dan cuenta de las discursos que se presentaron anteriormente, en la pared estaba puesto algo así como un mural, donde cada mujer escribía un mensaje que al día siguiente la enfermera pacientemente leyó a la Señorita Lucila, resaltándole también cada uno de los regalos que le llevaron: flores, frutas, un rosario hecho en botones. Debe hacerse énfasis en que Fanny, sobrina de ella y otra de las mujeres que hace parte del proceso de la práctica artística, motivó a que antes de salir casa señora escribiera el mensaje. Posteriormente los textos transcritos de dicho mural:



“Como ministra de la eucaristía le doy gracias a Dios por su fe y amor que tiene a Jesús sacramentado y su santa madre, hermosa mujer, Lucila”.

“Señorita Lucila: si no hubiera sido por usted yo no habría aprendido mi oficio para sacar a mis hijos adelante, gracias señorita Lucila, mi Dios la guarde siempre. Att. Elvira”.

“Lucila, gracias por todos los años que nos dedicó con las costuras. Yolanda M. Mayo 11/12”.

“Lucilita, Dios la bendiga. Martha G.”.

“Lucila Forero Garzón. Gracias por su cariño”.

Imagen 152, 153 y 154: Mural con mensajes para la Señorita Lucila escritos por sus alumnas y clientas.

“Srta. Lucila gracias, muchas gracias por haberme confeccionado con la moda y ser puntada de oro. Dios la bendiga, Leonor D. Mayo 11/2012”.

“Señorita Lucila:
Mujer del vestir a muchas generaciones,
delicada con su puntada,
acertada en su concejo,
impecable en su costura
y sobre todo llena de Dios siempre, siempre.
Martha F.”.

“María – Gracias señorita Lucila por todo”.

“Gracias señorita Lucila por todos... buena que es conmigo”.

“Blanca Estela Forero. Gracias señorita Lucila por habernos enseñado”.

“Georgina Ramos. Señorita Lucila, gracias por todo lo que me brindó”.

“Lucilita, que pronto se recupere. Blanca Isabel”.

“Blanca Lilia Mora (Blanquísima). Gracias por todos los conocimientos transmitidos”.

“Luz Bery Díaz R.: Lucas, gracias por todos los desvelos y preocupaciones que tuviste para que yo, estuviera siempre ‘elegante’”.

“Beatriz Prieto. Gracias señorita Lucila por todo lo que hizo por nosotros desde el Pueblo Viejo. Gracias”.

“Lucila, gracias por todo el tiempo que estuve con usted (7 años) en donde me contaba muchas historias y era muy feliz escuchándola. La quiero Gloria L.”

“Tía Lucas. Gracias por ser una mujer ejemplar. Ana Gladys”.

“Srta. Lucila: gracias por sus enseñanzas tanto de costura como de principios y valores. Siempre la recordaré. Mery R.”.



Imagen 155, 156 y 157: Espacio recreado con los objetos cotidianos de la Señorita Lucila.



Cada dispositivo que se usó: las tarjetas de invitación, la ubicación en círculo, la misa, la comida, la decoración, etc. no fueron gratuitos. Los colores, la idea del compartir, el calor de hogar, el recordar con nostalgia pero con admiración, respeto y afecto, fueron pensados en los detalles que hacían parte del ambiente que se generó en la casa, que normalmente permanecía algo triste y sombría desde la enfermedad de la Señorita Lucila.

En el pasillo se creó una especie de “altar” para ella, sus objetos cotidianos: su fotografía en un portarretrato, su máquina de coser, sus tizas, su metro, sus escuadras, sus botones, su cuaderno de las medidas, el costurero de la madrina Romelia (mujer que le enseñó a coser), las tijeras, el espejo, etc. evocaba su presencia en la celebración y servía como dispositivo para el recuerdo dentro del grupo de alumnas y clientas. Dentro del costurero, se hallaban unos recordatorios que se entregan a cada asistente al homenaje, los acules fueron elaborados conjuntamente con Pilar, la sobrina y con la enfermera.

*Este tipo de prácticas se evidencian algunos lugares comunes, pero representando una serie de acciones que hablaban de lo femenino, el hogar, lo cotidiano, lo popular, etc. La casa como escenario y la presencia de objetos cotidianos para evocar recuerdos, está asociado con la forma como se le da estabilidad y materialidad a la memoria desde lo tangible, donde la efectividad de la imagen y la representación también puede ser medida en el uso de estos **dispositivos**.*

Este tipo de prácticas se evidencian algunos lugares comunes, pero representando una serie de acciones que hablaban de lo femenino, el hogar, lo cotidiano, lo popular, etc. La casa como escenario y la presencia de objetos cotidianos para evocar recuerdos, está asociado con la forma como se le da estabilidad y materialidad a la memoria desde lo tangible, donde la efectividad de la imagen y la representación también puede ser medida en el uso de estos **dispositivos**.

Entierro de la Señorita Lucila

• La Mortaja y el Velorio:

La Señorita Lucila, al igual que su familia, creía ciegamente en que al morir llegaría al cielo a encontrarse con Nuestro Señor Jesucristo, la Virgen María, con todos los Santos y Santas, y sobre todo, con sus seres queridos ya difuntos. Cada una de las oraciones que hizo en vida a las Benditas Almas del Purgatorio debió servirle para algo al momento de su muerte. Según el dictamen médico su fallecimiento fue el pasado lunes 14 de mayo de 2012 a las 11:47 a.m.; sólo habían pasado dos días después de su homenaje cuando “decidió dejar este mundo”.

Debe aclararse que desde este hecho, se intenta hacer una comprensión en torno al significado de la muerte a través de una serie de prácticas que la comunidad adopta ante la imposibilidad de saber qué hay después de morir, donde la religión católica marca radicalmente los discursos que circulan alrededor de ello.

*El caso es que su familia ya sabía todo lo que tenía que hacer: preparar su cadáver con **la mortaja** que ella misma había dejado lista hace un tiempo, una sábana blanca que envolvía todo su cuerpo, dejando ver únicamente su cara pálida dentro del ataúd. También debían colocarle en su cuello una de las camándulas traídas de Roma y que algún un día un cura amigo le regaló. Su última voluntad era hacerla sentir acompañada por todos sus sobrinos, vecinos y amigos el día de su velorio, sin llantos y con mucha resignación por su ausencia; cada uno de estos detalles se cumplió. Fanny, una de sus sobrinas, escogió su ataúd, la enfermera y alguien de la funeraria, guardaron el cadáver después de preparar con dedicación el cuerpo que descansaba en la cama.*

Esta preparación del cuerpo para ser puesto dentro del ataúd, marca el inicio del ritual católico en torno a la muerte. El hecho de emplear una sábana blanca para envolver el cadáver, puede entenderse como una especie de “culto al cuerpo” que alojó el alma de quien muere. La camándula, asociado con el rosario, representa la presencia y el fervor a la Virgen María.

*Ya en la sala, lugar en que se realizó su velación, fueron llegando una a una sus familiares, vecinas, amigas, alumnas, clientas... que rezaban sin descanso rosario tras rosario, ave maría tras ave maría. **El velorio** duró dos noches, pues se debía esperar a Sara Consuelo, una de las sobrinas que llegaba de Chile para el entierro. A su retorno, esa misma noche hizo algo a lo que ella llamó una oración; no fue más que narrar anécdotas de la*

“Tía Lucas” -como le decían- para recordarla, agradecerle y despedirla. Todos los asistentes, pero en especial sus sobrinos, contaron cómo la Señorita Lucila cuidaba de su jardín, cocinaba y rezaba; cómo recibía a sus alumnas en su casa para enseñar la modistería y recibir consejos y buenos ejemplos; cómo demostraba su fervorosa fe a Regina Once, a las operaciones de José Gregorio Hernández, a sus remedios caseros con hierbas, leche o brandy; y cómo visitaba a cualquier médico homeópata, rezandero, médium o yerbatero que le pudiera ayudar con la salud y el bienestar de sus sobrinos. Entre risas, algunas lágrimas y sobre todo mucho afecto, el encuentro se convirtió en una excusa para recordar.

De este modo, la compañía de la comunidad comprueba el carácter colectivo de la práctica del velorio. Como parte del ritual, la casa como escenario para la velación, hace pensar en la importancia de lo familiar, el hogar, etc. en la vida de quien fallece. Rezar el rosario, tiene la función de enfatizar en la importancia de la reiteración dentro del ritual, además de evidenciar la presencia de la Virgen María. En el hecho de contar anécdotas dentro del velorio, se puede ver la necesidad que aparece en la muerte de mantener a las personas en el presente a través del recuerdo, evidenciando lo ausente para comprender lo que ocurre en la actualidad.

Rememorar algunas prácticas que la señorita Lucila hizo en vida, se puede entender de la siguiente manera: cuidar el jardín, cocinar y rezar, como actividades propias de la mujer, lo femenino y lo matriarcal; la enseñanza de la modistería para transmitir su labor y un deber ser de mujer basado en la moral y el buen ejemplo; creer en Regina Once, José Gregorio Hernández, médicos homeópatas, los remedio caseros, etc. evidencia la devoción a las creencias populares y tradicionales en función del bienestar de los sobrinos: aquí se hace una traducción de lo maternal para las mujeres que no tienen hijos. En las creencias también se muestra una necesidad de admitir una “fuerza superior” que explica lo incomprendible de la realidad; esto estructura parte de los compartimientos y prácticas en la cotidianidad.

Según la Señorita Lucila, su muerte era a los sesenta años, según se lo diagnóstico un médico. Lo cierto es que casi trece años después, la Señorita Lucila murió recordada, reconocida y querida por toda su familia, algunas de sus alumnas y algunas mujeres que volvieron su mirada a ella antes de irse. El féretro estuvo en la sala de la casa el lunes en la noche y todo el día martes.

• **La Misa:**

Finalmente, el miércoles 16 a las once de la mañana, cuando sus sobrinos, Fernando, José Gregorio, Jorge, Carlos Andrés y el hijo, trasladaron el ataúd hasta la iglesia del pueblo para hacer la misa, después de que las campanas sonaran tres veces, como es acostumbrado en todos los entierros: a las 10:30, a las 10:45 y a las 11:00 a.m. De entrada se puede ver que cargar el ataúd es una práctica propia de los hombres de la familia de la persona fallecida. Lo otro que debe evidenciarse es el uso de las campanas para anunciar la ceremonia del entierro, esto se puede entender como un gesto que apunta al carácter colectivo de la práctica. “El culto al cuerpo” se puede comprobar en el empleo del ataúd como contenedor especial y del agua para bendecir.

La misa inició con un canto que interpretó un coro que las sobrinas de la señorita Lucila contrataron, mientras todas las personas seguían el cadáver hasta frente al altar mayor y el cura echaba agua bendita sobre el cadáver. Todas personas también cantaban:

*“Quien cree en ti señor no morirá para siempre,
quien cree en ti señor no morirá para siempre.
Un momento en el mundo y con el pecado la muerte.
Quien cree en ti señor no morirá para siempre,
quien cree en ti señor no morirá para siempre”.*

*La misa transcurrió de la misma manera que en la casa de la señorita Lucila: se hizo una primera lectura de la biblia, correspondiente a la segunda carta del apóstol San Pablo a los Corintios; el salmo responsorial lo hizo Sara, la sobrina. El cura hizo la lectura del Santo Evangelio según San Mateo; y las mismas oraciones de todas las misas. La misa como ritual, se divide en diferentes partes: las lecturas, el sermón, la comunión, la bendición... donde una serie de dispositivos (contestar, las oraciones, los cantos, ponerse de pie o arrodillarse) tienen la función de enfatizar en lo ceremonioso y lo solemne, en esto la importancia de la reiteración es fundamental. *El sermón del sacerdote fue el siguiente:**

“Quiero empezar la sagrada homilía, recordando las palabras que compartí en la casa de Doña Carmen Lucila el viernes pasado en una reunión con algunas de sus alumnas de modistería y algunos de sus seres queridos, la misa de su despedida de este mundo y le impusimos los santos óleos... Allí decía ‘qué bueno tener una celebración como esta... en la cual recordemos con agrado y le agradezcamos todos los bienes de los que Dios nos dio a Doña Carmen Lucila, y que ella supo compartir, especialmente con agrado, con mucho agrado... enseñando esa destreza tan necesaria para nuestro municipio desde el tiempo de su juventud. Haciendo también, teniendo o haciendo el bien a muchas personas de este municipio; allí también yo decía: ‘que hermoso que de aquí a mañana, cuando nosotros faltemos, se nos recuerde a nosotros como a ella hoy’... con la generosidad y la bondad, la humanidad, y también en estos tres años que hace que la conozco cuando llegué a esta parroquia, su amor a Dios, su amor a la fe, su amor a la iglesia, y como lo decía también la primera lectura, ella sabía, era muy consiente que si esta morada terrenal se destruye, Dios está preparando una morada en el cielo; ella se sentía segura de Dios, de su misericordia, según me lo manifestó en varias oportunidades que hablamos, porque casi no hablaba; pero ella se sentía segura y hasta prefería, decía ‘dejar este cuerpo mundano para estar en la presencia de Dios’; hoy el Señor le dice “venid bendita de mi Padre, venid a mí al hogar que te tengo preparado, porque hiciste de lo más pequeño, de lo más pequeño, lo mejor, lo que más pudiste, por lo cual la recordamos, y eso que hiciste, esa fuente de trabajo que inspiraste para muchas hijas, para muchas hermanas; esos consejos maravillosos que dabas aun sin tener esposo, sin tener hijos a las mujeres y a los hombres que le pedían consejos; esa fe que profesaste y en la que caminaste, y en la que empleaste tu vida, y esa misma fe que compartiste con las personas, especialmente en los detalles generosos, bondadosos, eso que hiciste por mí”; por eso el Señor le dice hoy: ‘venid frente a mi faro, porque practicaste el amor, la misericordia y la caridad... como seguramente nosotros perfectamente practicamos... pero sí apartado de... apartado de la crueldad, apartado de la corrupción’.

Hoy por eso, el día de sus exequias celebramos, con fe y esperanza, y con fortaleza en esta santísima eucaristía, la acción de gracias por su sacrificio y su entrega, y la acción de gracias a Dios por su vida bonita, su vida bella, su vida... que tuvimos y pudimos compartir y que especialmente sus hermanas, Doña Rosa y Doña Ana Virginia, y especialmente sus sobrinas, especialmente las más cercanas, pudieran compartir. Por eso hoy, en este día, damos gracias a Dios por su existencia, por su vida y por todo lo que de ella recibió la comunidad...

Y el segundo caso, como decía el evangelio comprometiéndonos a apartarnos de todo lo que sea maldad, corrupción, envidias, rencillas, rencores, amarguras, tristezas, opresión, depresión, para poder estar a la derecha de Dios Padre Todopoderoso”.

Así, se puede decir que la necesidad de recordar la memoria de la persona muerta es calve para tratar de mantener lo ausente en lo presente y de alguna manera, reconfortar a la familia. Por otra parte, decir que la Señorita Lucila “hizo el bien” desde su labor, sus consejos, o desde profesar su fe, para practicar el amor, la misericordia, la caridad, la generosidad, la bondad... la convierte en un ejemplo a seguir, apareciendo un distinción entre lo bueno y lo malo, lo correcto e incorrecto, validado por la iglesia desde el discurso. En este sentido, la biblia refuerza la idea anterior, pues más allá de ser entendida como el libro donde se consigna la palabra de Dios, representa una serie de leyes y mandatos para la humanidad, donde el cura es a quien le corresponde profesarlas y transmitir las a los fieles, en este caso, contrastándolo con la “buena y ejemplar” vida de la Señorita Lucila.

Después, se hicieron algunas peticiones por la iglesia, por los gobernantes, por lo necesitados (pobres, huérfanos, vidas...), y por el eterno descanso de la señorita Lucila, a las que las personas respondían: “¡Oh señor escucha y ten piedad!”. Siguió un canto que an-

tecedió la segunda parte de la misa (luego de las lecturas, viene la eucaristía: bendición el pan y el vino):

*“Entre tus manos está mi vida Señor.
entre tus manos pongo mi existir.
¡Hay que morir, hay que morir, para vivir, para vivir!
Entre tus manos confío mi ser.
¡Hay que morir, hay que morir, para vivir, para vivir!
Entre tus manos confío mi ser”.*

Justo cuando sonó una campana, se hizo la indicación para que todas las personas se arrodillaron o se pusieran de pie para el momento de la elevación: convertir simbólicamente el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Luego de que todos los asistentes rezaran el padre nuestro, el cura hizo el aviso para hacer el saludo de la paz y poder darse la mano con las personas más cercanas en la silla, en ese momento el coro inicia a cantar:

*“Cordero de Dios que quitas el pecado,
cordero de Dios que quitas el pecado,
ten piedad de nosotros, ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado,
cordero de Dios que quitas el pecado,
ten piedad de nosotros, ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado,
cordero de Dios que quitas el pecado,
danos la paz, danos la paz”.*

La comunión dentro del ritual de la misa, sugiere un aspecto primordial: la gran influencia de la imagen y la simbología dentro la religión católica. Así, la representación del cuerpo y la sangre de Jesús aluden a la significación creada entorno al pan y el vino. El sacerdote se aproxima frente al altar para empezar a dar la comunión a todas las personas que lo deseen, todos se acercan organizadamente, el cura dice a cada uno: “Cuerpo de Cristo”, mientras el coro vuelve a decir:

*“Yo soy el pan de vida, el que viene a invitarme,
el que viene, amigo, a ver nacer...
ha venido a mí, así mi padre lo concede.
Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final.
Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final.
El pan que yo os daré
es mi cuerpo de vida para el mundo,
el que siempre coma de mi carne
vivirá en mí como yo vivo en mi padre.*

*Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final.
Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final.
Sí Señor yo creo
que haz venido al mundo a redimarnos
que tú eres el hijo de Dios
y que están aquí arreglando nuestra vida.
Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final.
Yo te resucitaré, yo te resucitaré,
te resucitaré en el día final”.*

Luego de pedir nuevamente por el eterno descanso del alma de la señorita Lucila, el coro interpretó el Ave María en italiano para cerrar con la ceremonia. El cura rezó un réquiem:

*PADRE: Dale Señor el descanso eterno
TODOS: Brille para ella la luz perpetua.
PADRE: Descanse en paz.
TODOS: Así sea.*

Se dio la bendición final, el sacerdote invitó a la gente a acompañar al cadáver y a la familia al cementerio rezando el santo rosario, se cantó una última plegaria:

*“Nos hallamos aquí en este mundo
este mundo que tu amor nos dio,
más la meta no está en esta tierra
es un cielo que está más allá.
Somos los peregrinos que vamos hacía el cielo
la fe nos ilumina, nuestro destino no se halla aquí;
la meta está en lo eterno, nuestra patria es el cielo,
la esperanza nos guía y el amor nos lo entreabre ya”.*

A lo largo de toda la celebración, se presenta una imagen de Dios como “Señor del universo”, un todopoderoso, un ser superior que controla el destino de la humanidad. Igualmente, el catolicismo se estructura desde la muerte del hijo de Dios, donde este sacrificio tiene su compensación en la resurrección, toda la misa se estructura desde la relación entre la muerte y la creencia con una vida eterna. En la fe en Dios y la resurrección, se pone en tensión lo terrenal con lo divino (el cielo), el cuerpo mundano con la presencia de Dios, y la vida con la muerte. En este orden de ideas, es la creencia en un alma que resucita a la vida eterna después de la muerte del cuerpo, lo que le sirve de eje estructural a todo el misticismo que encierra el ritual entorno a la muerte.

• **Recorrido al cementerio y el sepelio:**

Tranquilamente el recorrido hacia el cementerio por las calles del pueblo inició: por la plaza cívica, la plazoleta de los buses, la calle frente a la plaza de toros y finalmente al cementerio. La mayoría de los asistentes al funeral eran mujeres que caminaban detrás del cuerpo sin vida de la Señorita Lucila para “acompañarla a su última morada” en medio de más rosarios, más aves marías y más réquiems, los misterios para ese día eran los gozosos. Nuevamente era el grupo de sobrinos el que cargaba el féretro.

Este recorrido evidencia el carácter público y colectivo del entierro: la pérdida le compete a toda la comunidad, es clara la relación con el espacio y algunos puntos referenciales del pueblo. Cargar el ataúd es una práctica propia de los hombres de la familia de la persona fallecida; acompañar el cadáver rezando por parte de las mujeres es muestra de lo femeni-

no y lo matriarcal. Esta separación por género, tiene que ver con una serie de roles establecidos para hombres y mujeres que se pueden catalogar como los adecuados y debidos.

Ya en el cementerio, casi nadie la lloró. Sólo el cura terminó de rezar el rosario, se hicieron una cuantas oraciones más, varios réquiems, el mismo coro cantaba canciones de iglesia y la familia esperaba con resignación que el sepulturero colocara ladrillo a ladrillo para sellar la bóveda en que quedó contenido el cajón, el cuerpo y el símbolo de la “vida terrenal” y memorable de de la Señorita Lucila. Las plegarias que se cantaron fueron las siguientes:

*“Eres mi pastor ¡oh Señor!, nada me faltará si me llevas tú.
En tus verdes campiñas me hiciste reposar
y en tus límpidas aguas mi sed puedo calmar.
Eres mi pastor ¡oh Señor!, nada me faltará si me llevas tú”.*

*“Padre nuestro tú que estás
en los que aman la verdad
haz el reino que por ti señor
llegue pronto a nuestro corazón.
El amor que tu hijo nos dejó
el amor, este ya con nosotros,
en el pan de la unidad
Cristo danos tú la paz.
Y olvídate de nuestro mal
si olvidamos el de los demás,
no permitas que caigamos en tentación
¡oh Señor! Y ten piedad del mundo”.*

*“Brillaba en tus ojos el amor,
brillaba también tu sonrisa
no había nada para mi vivir
y solo con hablarme yo fui tan feliz.
Brillaba en tus ojos el amor,
yo vi el amor sobre la tierra
me abrazaste a la luz del sol,
había un paraíso y yo no sabía.
Yo estaba solo, yo estaba triste
lloraba mucho antes de amar
en nuestro encuentro yo sueño
así en mi vida todo cambió.
Brillaba en tus ojos el amor
también brillaba en tu sonrisa
no había nada para mí
y solo con hablarte yo fui tan feliz.
Sentí el amor brillar en todo el mundo
solo porque en tus ojos el amor bri-*

*“Allá donde tu estás ya no hay dolor,
allá, donde tú estás no hay sufrimiento,
allá, donde tú estás solo hay silencio
y la presencia de Dios.
En este bello lugar es que queda el cielo,
en donde todos los buenos descansan ya,
este lugar no es de hielo,
es tibieza, armonía y bondad.
Allá, donde tú estas está la Virgen,
también está Jesús y los demás,
allá, donde tú estás están los santos
sonando te dejarán.
En este bello lugar es que queda el cielo,
en donde todos los buenos se hallan con Dios,
ese lugar no es sombras,
es de luz, estrellas y sol”.*

Poco a poco, las personas fueron saliendo del cementerio. Mientras tanto, los asistentes se despedían de la familia: de los sobrinos y de Doña Ana Virginia y Doña Rosa -sus dos hermanas-.

Se puede decir que la muerte para la comunidad, se explica desde la religión católica, donde el ritual aparece fundamental cuando el alma deja el cuerpo; entorno a este último, aparece el culto que concluye cuando es dejado en la tumba. Una serie de dispositivos

complementan la práctica: las oraciones, el rosario, los réquiems, los cantos, los cuales se basan en la reiteración y en enfatizar en lo ceremonioso y lo solemne. Como práctica de carácter colectivo, en los entierros se deja ver la relevancia que tiene para el pueblo acompañar a la familia y al cadáver en el ritual.

Por otra parte, la importancia de la tumba como símbolo de la memoria y la presencia del que ya no está, radica en contener el cadáver, esto también como parte del culto que se le rinde al cuerpo.

Paralelo a esta representación de Dios como un todopoderoso que controla el destino de la humanidad, la creencia en “el más allá” como un mejor lugar, lleno de paz, de claridad, donde no hay dolor, etc. configura una imagen del “cielo”, donde la resurrección y la salvación del alma para encontrarse con Dios, la Virgen, Jesús, o los santos, estructuran la concepción y la explicación que se da a la muerte. Por esta razón, durante la vida terrenal hay que ser “bueno” para alcanzar esto.

El Día V de Novenario y la conmemoración en la misa de nueve noches

El día quinto del novenario de la señorita Lucila empezó a las 4:30 p.m. en la capilla de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, una pequeña ermita que está ubicada en un segundo piso, sobre los confesionarios y que se comunica con la nave principal de la iglesia desde un balcón, que por lo general está lleno de las imágenes que se usan para las procesiones de semana santa. En el uso de esta capilla, además de permitir crear una atmósfera de solemnidad para la práctica del novenario, representa un lugar de encuentro colectivo para la comunidad.

Después de saludarse cordialmente en la entrada y encender las luces, se subió por las pequeñas escaleras que conducen de la casa cural a la capilla, las señoras más jóvenes ayudaban a subir a las más ancianas. Todas las asistentes eran mujeres, la mayoría eran vecinas, amigas y conocidas de la Señorita Lucila, ese día no asistió ninguna de sus sobrinas, pero sí estaban Doña Rosa y Doña Ana Virginia, sus hermanas. Aproximadamente veinticinco mujeres se hacían presentes y Tulita, como todo el mundo la conoce en el pueblo, fue quien ofreció el rosario, normalmente, ella es la que hace la mayoría de los novenarios de las personas que mueren, es invitada por los familiares. Aquí se puede observar que el novenario representa una práctica de carácter colectivo, que posiblemente sea para acompañar a los familiares y “al alma” como tal, es un acto puramente femenino donde el rosario no es otra cosa que la representación de la presencia de la Virgen María.

Luego de dar inicio con la bendición, lo siguiente fue esta oración:

“Jesús, mi Señor y redentor, yo me arrepiento de todos los pecados que he cometido hasta hoy, me pesa de todo corazón porque con ellos he ofendido a un Dios tan bueno, propongo firmemente no volver a pecar y confío que por tu infinita misericordia me haz de conceder el perdón de mis culpas y me haz de llevar a la vida eterna. Amén”.

En esta oración, se presenta una imagen de Jesús como medio para lograr el perdón y el arrepentimiento del pecado, aquí se evidencia que la iglesia define lo correcto e incorrecto para los fieles. Así, Dios aparece como una figura capaz de perdonar los pecados de la humanidad; este perdón se convierte en una promesa de la vida eterna, donde cumplir con “lo debido y lo aprobado” es el eje estructural.

Después de un réquiem se dijo: “Los misterios que vamos a contemplar en esta parte del rosario son los gozosos”. El primer misterio que se rezó fue “el anuncio del Arcángel San Gabriel”, se rezó el padrenuestro: una parte la dijo Tulita y lo demás el resto de señoras; seguido de diez avemarías que Tulita contabilizaba en su camándula, de la misma manera ella rezaba una parte y la otra las demás señoras.

Después de un “gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo”, al cual todas contestaban “como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos, amén”; vino otro réquiem y la siguiente oración:

“¡Oh Jesús mío! Perdona nuestras culpas, líbranos del fuego del infierno y llevad al cielo a todas las almas, especialmente a las más necesitadas de vuestra infinita misericordia. ¡Protégenos oh María! Jesús y María yo os amo, salvad a todo el mundo”.

Tulita leyó lo siguiente: “Envía tu luz y tu verdad, que ellas me guíen y me conduzcan hacia tu morada santa, hasta tu morada”. El segundo misterio fue “la visita de la Virgen María a su prima Santa Isabel”, esta vez el padrenuestro y las diez avemarías las iniciaban las señoras, Tulita les respondía. Después del Gloria, el réquiem y la oración de “¡Oh Jesús mío!”, la pequeña lectura del libro de oraciones de Tulita esta vez fue: “Me acercaré al altar de Dios para que mi alegría te dé gracia, ¡oh Dios mío, Dios mío!”.

“El nacimiento del Niño Jesús en el portal de Belén”, fue el tercer misterio gozoso, en el que Tulita rezaba y luego le contestaban un padrenuestro y diez avemarías, como ocurrió en el primer misterio. Igualmente: un Gloria, un réquiem, la oración de “¡Oh Jesús mío!” y una lectura: “¿Por qué te acongojas alma mía?, ¿por qué estas afligida? Espera en Dios que volverás a alabarlo, salud de mi rostro Dios mío”. El cuarto: “La presentación del Niño Jesús en el templo y la purificación de su santísima madre”; como en el segundo misterio: el padrenuestro y diez avemarías que inician rezando todas y que responde Tulita, un Gloria, un réquiem y la oración de “¡Oh Jesús mío!”; esta vez no hubo lectura.

“La pérdida y hallazgo del Niño Jesús en el templo en medio de los doctores de la ley”, fue el quinto y último misterio gozoso; un padrenuestro y diez avemarías iniciados por Tulita y continuados por todas las señoras. Esta vez fue un Gloria al Padre y doce

réquiems que terminaron así: “Por la misericordia de Dios descanse en paz”, TODAS: “¡Así sea!”.

Los misterios del rosario, las oraciones, los réquiems, los cantos, las lecturas, hacen parte fundamental del ritual, donde esta serie de dispositivos complementan la práctica del novenario, los cuales se basan en la reiteración y en enfatizar en lo ceremonioso y lo solemne. Por otra parte, los misterios del rosario, además de pensarse como la presencia y la adoración a la Virgen María, intentan recrear la vida de Jesús.

En una de las oraciones se alude a la relación infierno-cielo, es decir, a una relación bueno-malo, donde “lo bueno” se premia y “lo malo” se castiga, así se puede observar que la iglesia define radialmente lo que se cataloga como correcto y debido. La creencia en un alma que llega a la vida eterna, se estructura desde pedir perdón ante un Dios por aquello que es considerado como “malo”. La creencia en “el más allá” configura una imagen del “cielo”, donde la resurrección, la salvación del alma y el descanso eterno, estructuran la concepción y la explicación que se da a la muerte.



Imagen 158 y 159:
Tarjeta de invitación
para la misa de nove-
nario de la Señorita
Lucila.

El sábado 26 de mayo de esa misma semana se llevó a cabo la misa que dio por terminado el novenario. Como es costumbre, y luego de hacer sonar las campanas del cementerio que anuncia el evento, por lo general esta conmemoración es una “misa colectiva” por el “eterno descanso del alma de varios difuntos”. Al final se realiza una visita a las diferentes tumbas de estas personas para hacer una bendición, echar agua bendita y encender incienso. La tumba de la señorita Lucila no fue la excepción.

La muerte entendida como un hito que conlleva a la conmemoración y a su vez, conduce a una práctica, se evidencia en la misa de novenario como parte del ritual entorno a la muerte desde la religión católica. El uso de las campanas para anunciar y convocar a la ceremonia o el calificativo de “colectivo” de la misa, se puede entender como un gesto que apunta al carácter participativo y comunitario de esta práctica. Acciones como visitar la tumba, el agua bendita o el incienso, evidencian una continuación del culto al cuerpo, donde y la relación muerte-vida se hace presente en la idea de santificar o purificar para

alcanzar la vida eterna. La resurrección y la salvación del alma, nuevamente circulan en toda la práctica.

f). “Lo pasado en lo presente” y “La añoranza por el pasado”

Un primer lugar que aquí debe identificarse, es la necesidad de contener *el pasado en el presente* para contrastar y comparar lo ocurrido con la actualidad. Esto ocurre desde la enunciación de la transformación de los objetos, los espacios, las prácticas, etc. a través del tiempo.

Así por ejemplo, para darle estabilidad a alguna determinada práctica que caracteriza la memoria, se hace referencia a la *transformación de los objetos* característicos de estas acciones; de este modo se busca volver tangible el paso del tiempo desde esta comparación. Doña Yolanda “*en el patio había una alberca pequeña, esa alberca mi mamá la tenía únicamente para recolectar agua para comer. Eso era todo en piedra, era todo en piedra, no era como ahora en cemento, ni nada de eso, era en piedra. En esa época todavía yo creo que no existirían, o al menos aquí en Guatavita, lavadoras ni nada de eso*”.



Conservar objetos para “momificar” acontecimientos, recuerdos, personas, etc. también configura esta relación con los objetos, donde lo material es usado como evidencia del pasado. Un clara ejemplo de ello es cuando Doña Martha hace esta referencia:

*Imagen 160: “El Héctor en la cuna, esta cuna la tengo allí, tiene cuarenta y dos años”.
Doña Martha.*

Igualmente, esto deja ver que los álbumes fotográficos se vinculan con la necesidad de usar dispositivos para recordar a partir de la materialidad de las fotos (como objetos) que logran “congelan” personas, lugar, prácticas, etc.; aquí también se muestra la importancia de la imagen y la representación en la memoria.

Por otra parte, la manera como se encontraban los espacios en otra época en contraste con un ahora, evidencian la relación espacio-temporal en la que se sitúa la memoria; la necesidad de evidenciar colectivamente el paso del tiempo en su materialidad aparece desde las *transformaciones espaciales*. Esto cobra mucha más fuerza si se observa desde la comparación del Pueblo Viejo con el Nuevo luego del trasladado. Así por ejemplo, Fanny dice que en que en Guatavita la Antigua, “*allá si se veía gente, es que aquí en Guatavita Nuevo*

no se ve gente, (...) aquí es un pueblo que uno a veces en la semana no ve a nadie, si no viene un turista no, no ve a nadie, o por lo menos en el sitio que yo estoy, porque por las avenidas, para arriba, por la salida del pueblo tal vez se ve, pero aquí en este sitio, en este momento, en la Plaza Cívica, si no llegan buses al parqueadero, no, uno no ve a nadie”.



Ahora, en las **transformaciones que sufren las personas** en el transcurrir del tiempo de la comunidad, ya sea por edad, ocupación, lugar de residencia, parentesco, parecidos físicos entre las generaciones, etc., está un punto de referencia para entender lo pasado con lo presente. A veces también se alude a las transformaciones personales para crear otro tipo de comparación con el presente desde la autoreferenciación, lo cual ocurre cuando se menciona la edad o los cambios físicos. Una referencia muy sencilla es la que hace desde una fotografía Doña Leonor:

Imagen 161: “Este es Ricardo. Ricardo, cómo ha cambiado ese chino, cómo cambió”. Doña Leonor.

Otra de las tensiones que aparece en la relación pasado-presente es el contraste que se hace entre **la vida y la muerte**, lo cual sirve para situar temporalmente a las personas y su lugar en la memoria de la comunidad; el fallecimiento de las personas se articula con los marcos temporales en la familia para organizar los recuerdos. “Yo estudié con Amalia Rodríguez, Mercedes Mancera, Ana Virginia Luna, Ignacita Mora, ¿quiénes más? Otras ya no están aquí, se murieron también ya. Amalita Hoyos, Elvirita Hoyos. Ya familias que se han ido, se han muerto”, dice Doña Lolita al respecto. Desde este mismo relato se puede ejemplificar otro tipo de contraste con el presente, y es la **relación con Bogotá** donde las personas, los objetos y las prácticas se distinguen de las demás por tener un actual vínculo con lo urbano, por lo general es la partida para Bogotá lo que se tiene en cuenta.

La manera como se nombran algunos aspectos de la vida de la comunidad se transforma en el tiempo, lo cual genera una relación de contraste entre lo actual y lo pasado. Antes “escuela superior”, ahora “bachillerato”; antes “forastero” ahora “turista”; antes “asistencia” ahora “restaurante”, son sólo algunas de estas **formas de nombrar** que se modifican.

Hacer alusión a los **años de casada** puede entenderse como una manera de comprender el paso del tiempo, además sirve para evidenciar un estado actual y que el matrimonio se mantiene a pesar de las dificultades y adversidades; Doña Yolanda asegura: “*pues uno tiene sus cosas en el matrimonio, uno tiene sus disgustos, sus peleas y todo, pero ya llevamos cuarenta y nueve años de casados*”.

A continuación que quiere hacer referencia a un segundo gran elemento a resaltar: *la añoranza por el pasado*. Como se ha visto a lo largo de todo el presente “relato de relatos”, se percibe algo así como un “halo de nostalgia” que circula en los recuerdos cuando se reconstruye el pasado: algo que fue y ya no es o que se ha transformado en lo actual; este proceso ocurre en la reconstrucción de todas las distintas etapas de la vida en la memoria individual, creando un “ideal de felicidad” que se halla en un ayer que se extraña. De este modo, toda una serie de juicios de valor y discursos para evaluar el presente y comprender la actualidad circulan constantemente en la memoria.

Ya se ha hablado de *lo sano* (ver el apartado “Discursos que soportan la existencia de la familia”) como una forma de evaluar de una serie de prácticas y compartimientos que son entendidos como correctos y bien vistos y que sirve para contrastar dos temporalidades diferentes. Sin embargo, a este tipo de juicios de valor se suman otros giran en torno *la buena educación, los valores familiares, las diferencias con la niñez o los noviazgos en la actualidad*, entre otros aspectos de la vida familiar y colectiva; todo esto muestra la manera correcta y apropiada como deberían ser los aspectos de la vida, reflejando este halo de añoranza por lo que fue.

A continuación algunos relatos de Doña Martha y la profe Beatriz que sustentan este elemento: “*pero en ese entonces, ahí sí enseñaban educación, ahí sí. Ahí sí era la educación buena, todo el mundo callado en silencio, ¡ahora qué caso!*”; “*de mis papás, qué digo yo de ellos. Pues que nos cuidaban mucho, porque eso sí eran personas que nos cuidaban, nos dieron mucho ejemplo, porque en ese tiempo si los padres eran con valores que no los hay hoy día, los valores que ellos tenían era algo que uno ahora se acuerda y yo les cuento aquí a los chinos, les digo, que a mi papá, mi mamá, personas tan decentes, nunca se les oía una mala palabra, le exigían a uno, así como pudieron, ellos nos dieron todo, porque eso sí nos daban todo, el estudio y todo, así se tuvieran que sacrificar, como fuera, pero nos daban todo*”; comparando los noviazgos Doña Lolita dice: “*no como ahorita que más bien las muchachas se le declaran a los muchachos. No, en esa época no, eso eran muy respetuosos los muchachos con uno*”.

En la *transformación de las prácticas* (familiares, económicas o religiosas) ocurre una confluencia de los dos elementos descritos anteriormente, *lo pasado en lo presente y la añoranza por el pasado*. Sin embargo es en la ausencia, la modificación o la continuidad de algunas prácticas religiosas donde estos elementos se hacen más presentes, sobre todo cuando se hace contraposición de los dos pueblos. Algunas de las señoras dicen que: “*las Semanas Santas del Pueblo Viejo eran muy bonitas. Las procesiones, todo mundo en si-*

lencio y ahora no ve que fuman, comen chicle, va hablando todo mundo, y allá si eran muy en silencio todas las procesiones, todo era muy bonito”, asegura Doña Martha; refiriéndose a las procesiones de los santo, Doña Lolita asegura: “pero eso era muy bonito, porque la gente iba con mucho recogimiento, no como ahora que eso va uno es como por mirar los santos, y eso a ver qué muchacho o qué muchacha hay por ahí, no más; no, allá había mucho recogimiento”; con relación a las procesiones de las primeras comuniones la profe Luz Bery contrasta esta práctica del Pueblo Viejo con el Pueblo Nuevo así: “No, también muy parecido pero más solemne (...), que la procesión con los niños de la primera comunión, la misa, que se celebraban las primeras comuniones (...), bueno, igual que ahora, yo no sé por qué ahora no se nota la cantidad de niños que hacen la primera comunión, en esa época si se veía mucho niño, niña, haciendo su primera comunión”.

Todos los relatos están cargados de un sentimiento de añoranza por algo que ya no está, o que se mantiene pero no en su totalidad. En todos los casos, estos juicios de valor se usan para evaluar el presente desde alguna óptica: la integración familiar, la integración de la comunidad, la “pérdida de la fe”, el control de comportamientos que son inadecuados y perjudiciales, etc. Es probable que estos “contrastes” de dos espacio-tiempos diferentes, sean para evidenciar lo que se mantiene o no en la memoria y comprender la continuidad de la comunidad, ya sea por ausencia o por presencia. La semana santa, ir a misa y rezar, las fiestas de los santos, los altares del Corpus Cristi, las presentaciones en el teatro para las veladas, las primeras comuniones, dan cuenta de esta relación entre presencia-ausencia. Para el caso de las primeras comuniones, la notable reiteración, hace pensar en la importancia de la celebración para la comunidad, independientemente de aquello que permanece o no en el tiempo.

g). Encuentros con la memoria de quien investiga

Para dar cuenta de lo hallado en torno a aquellos ***encuentros con la memoria de quien investiga***, a continuación se presenta un texto en primera persona que intenta evidenciar la experiencia personal del investigador-artista en función de localizar su lugar dentro del proceso creativo e investigativo del presente estudio.

Ser natal de Guatavita, vivir actualmente en el pueblo y, en definitiva, también hacer parte de su cotidianidad y de su rutina diaria, es la primera aclaración que debo hacer. Durante todo el desarrollo de la obra y de la recolección de la información, mi condición como guatava impregnó de mi subjetividad el proceso, “contaminando”, “condicionan-

do” y “estructurando” los recuerdos y relatos de las diez mujeres que escuché por varios meses en la comodidad de su sala o de su comedor.

Mi memoria y mi lugar como joven, como hombre y como miembro de la comunidad, marcó radicalmente mi lectura sobre el contexto para re-crear la comprensión de la realidad que aquí he venido presentado. Antes de reconocer mi condición de artista, educador e investigador, todo el tiempo sobrepuse mi condición de ser guatava.

Debo confesar que, en últimas, lo encontrado en esta investigación, si bien no es una “verdad” revelada, me llevó a tener otra mirada sobre mi pueblo, sobre mi familia y sobre mí mismo. La influencia de la religión en mi vida (aunque no la comparta), la presencia femenina de mi casa, el significado de ser hombre o mujer, la importancia del relato para el desarrollo de mi obra como artista, mis desplazamientos a Bogotá para estudiar, etc. son sólo algunos ejemplos de esto.

Ahora bien, es claro que si este estudio fuese hecho por alguien externo al pueblo, sin que su memoria se conectara tan directamente como la mía con Guatavita, resultaría una construcción totalmente diferente en torno a la memoria, el imaginario, y sobre todo, a la producción artística.

*Como guatava, vi la necesidad de crear una “subcategoría” más dentro del proceso investigativo y creativo que diera cuenta de mi relación con la memoria del pueblo y con la memoria individual de cada señora visitada. Estos “**encuentros con mi memoria**”, no son otra cosa que, por un lado, “encontrarme con mi memoria” y, por otro “encontrar los cruces de memoria” de las señoras y el pueblo con la mía. En esta medida, a continuación presento algunos de estos vínculos que tomo desde los relatos mismos de cada una de las mujeres, filtrada por mi experiencia y mi subjetividad.*

Un primer encuentro: Relación con mi mamá

Reiteradas veces Doña Leonor cuando se refería a su abuelo, al traslado, al colegio de las monjas, etc. dentro de su relato, me preguntaba “¿yo no sé si su mamá se acordará de eso?, ¿no le ha contado su mamá?, ¿su mamá no le cuenta?”. Esto me mostró que mi mamá, por compartir las mismas características de las señoras seleccionadas para el trabajo (mujer, madre, mayor de 50 años, que hubiera vivido el traslado del pueblo, etc.), posee un fragmento más de la memoria colectiva de Guatavita.

Desde los relatos de ellas, iba encontrando esos cruces entre la memoria desde la asociación trayendo a colación las vivencias de mi mamá respecto a los lugares, prácticas, familiares, conocidos, etc. que se mencionaban, pues tuvo experiencias similares. Este hecho fue tan importante para la práctica artística que mi mamá terminó involucrándose en la segunda parte de la obra y asistiendo a los encuentros colectivos para hablar y compartir la historia de su vida con las demás.

Desde su oficio de la modistería aprendido de la Señorita Lucila, también representa parte de los significados construidos por la comunidad alrededor de la feminidad y la condición de ser mujer. Mi mamá como contadora de historia de la familia, como madre entregada a su hogar y a sus hijos, y como centro del funcionamiento de mi casa, también encarna el carácter matriarcal de Guatavita, influenciado por la imagen de la Virgen María.

Segundo Encuentro: Relación con mi familia

Cuando armaba los árboles genealógicos con cada una de ellas, hallé que parte de mi ascendencia se relacionaba en algún punto con cada señora; el hecho de compartir parientes (bisabuelos, tatarabuelos, primos lejanos, etc.), revela esta conexión con el contexto y la memoria colectiva desde la consanguinidad. Aquí debo colocar parte de la conversación que sostuve con la profe Luz Bery (LB) cuando me enumeraba los hijos de una de sus tías:

LB: De mi tía Anita son Ligia, Marina, Arturo y José

Yo: ¿Y el apellido?

LB: Velandia. Ellos, su apellido, ¿cuál es el segundo apellido de su papá?

Yo: Rodríguez.

LB: Porque ellos son como familiares de esos Ramos, el papá de ellos es familiar de todos esos Ramos de ustedes.

Yo: ¿Si? ¿Cómo se llama?

LB: Ciro, Ciro Velandia.

Yo: ¿Ciro Velandia?

LB: Si. En todo caso por allá cuando murió Don Gabriel, ellos vinieron al entierro y eso.

Yo: ¿Si?

LB: Si, ellos por allá yo no sé como primos, como qué serán, pero son de la familia de los Ramos.

Yo: ¿Y ellos son Velandia qué?

LB: Él es Velandia Félix. Es que yo no sé en qué grado serán por allá de la familia, pero ellos son de esa familia, por allá algo les toca, en todo caso vinieron cuando murió Don Gabriel ¿y para qué otra muerte que hubo por ahí? Por ahí les toca un rasguño con su papá.

Yo: Debe ser por lo Ramos, porque mi abuela si no es de aquí.

LB: ¿No? ¿De dónde es ella?

Yo: Mi abuela Tedolinda, ella es de Sutatausa.

LB: ¡Ah! Si, no ve que ellos son de Corales, esos Velandias son de Corales, ¿y su papá y ellos de dónde son?

Yo: Es de Guandita, pero los ancestros de ellos vienen de Corales.

LB: De Corales... los papás de ellos, el papá de Ciro, de ellos son de Corales.

Yo: Si porque mi tatarabuelo era el que era de Corales, y ahí fue cuando mi bisabuelo se vino a vivir a Guandita, cuando se casó.

LB: No ve que Cecilia Ramos e Irma, cuando estaban en el colegio de las monjas, ellas como que no se amañaron internas, y las llevaron a vivir a la casa de mi abuela, porque es que ahí vivía mi tía y Ciro, ellos vivían, y mi abuela, y ellas fueron a vivir a esa casa, y ahí estudiaban en el colegio de Guatavita pero vivían en la casa de mi abuela, y ahí estaban Ciro y mi tía viviendo ahí.

Yo: ¿De la abuela Galiciana o de Dolores?

LB: Dolores, de la abuela, ahí vivieron ellas, vivieron ahí cuando estudiaron con las monjas.

Yo: ¿Mis tías?

LB: Si, Irma y Cecilia, yo me acuerdo, no ve que nosotros íbamos a jugar allá con ellas y eso.

Yo: ¿Si?

LB: ¡Jm! ¡Si, si, eso íbamos hartos! Porque ellas vivían ahí con mi abuela, y con Ciro, y con mi tía Anita.

En este mismo tipo de relaciones con mi familia, la mamá de Doña Leonor y su hermana Omaira, junto con la mamá de la profe Beatriz, fueron primas hermanas de mi abuela materna; por su parte, el abuelo de Doña Martha era hermano de mi bisabuela, también materna. De este modo, reiteradas veces ellas y yo resaltábamos que nuestros ascendientes todos eran González y que vivían en la vereda de Tominé antes del traslado; mi mamá también lo afirmaba. Mi tatarabuelo Eleuterio y la tía Chucha (una hermana de mi bisabuelo que aún vive), muchas veces hicieron parte de las conversaciones.

Tercer Encuentro: Relación con conocidos

Durante todas las vistas, pero en especial cuando cada señora me mostró su álbum familiar, me preguntaban si conocía a las personas que aparecían en las imágenes. Concluí que este ejercicio les ayudaba a situar mi memoria dentro de su relato y dentro de lo colectivo para reconocerse como miembro de la comunidad desde el contraste con la presencia o ausencia de personas.

Parecía crear esta conexión, aludían al parentesco con mis conocidos en el presente para poder ubicar a los muertos. También citaban a personas que no alcancé a conocer, porque se fueron de Guatavita cuando yo estaba muy pequeño, o porque ya habían muerto antes de mi nacimiento. Así, indicaban a personas del pueblo por parentesco, por ocupa-

ción, por el lugar en la memoria de la comunidad, la muerte, etc.; relacionando un pasado lejano con uno más próximo para interpelar mi memoria y mis recuerdos. Otro tipo de asociación que se creaba desde mis vecinos, apareciendo una relación con el espacio.

Mi presencia se daba entonces, para crear un contraste de dos temporalidades diferentes en el ahora; de esta manera, la reiteración de la pregunta “¿usted se acuerda de...?”, era la constante. A continuación coloco dos conversaciones tenidas con Doña Yolanda (YS) y

Fanny (FM) alrededor de algunas fotografías de sus álbumes familiares:



Imagen 162:

YS: ¿A quién se le hace parecida?

Yo: ¡Jmmmm! ¡Ni idea!

YS: Hermana de Jimmy, es la misma cara de Luisa, de Luisa...

D: ¿De Luisa Castillo?

YS: ... Castillo, es que Luisa es hija de Jaime.

D: Si se parece, en lo crespitos.

YS: ¡Si, así era ella!



Imagen 163:

FM: Estas son las fotos de la primera comunión de Raquel.

Yo: ¿También en Pueblo Viejo?

FM: En Pueblo Viejo; estos dos niños, este es el Mono González ¿se acuerda del Mono González? ¿El que murió? ¿Qué vivía al frente de su casa?

Yo: Sí.

FM: Ella es la Hermana, Clara Inés y Mono, ¡alma bendita!

Cuarto Encuentro: Relación con mis prácticas

Debo empezar mencionando el relato de la profe Luz Beatriz: “a mí me internaron pero en Bogotá, en el Pedagógico, en la Universidad Pedagógica, donde sumercé creo que estudia ¿no?”. Esta asociación con el desarrollo una de mis prácticas, estudiar en Bogotá y en el mismo lugar que la profe Beatriz hace unos años, también representa otro de cruces entre mi memoria y la de las mujeres visitadas.

De este modo, mi desplazamiento a la ciudad, también lo asocio con parte de la historia de vida de Omaira, quien dejó Guatavita para estudiar. Desde entonces, ella sigue viniendo al pueblo cada ocho días a atender el almacén de artesanías para ayudarle a Doña Estefanía, su mamá. La relación con lo urbano para hacer dialogar nuestra experiencia con elementos externos al pueblo, hace parte de nuestra memoria individual.

Último Encuentro: Relación con los espacios

Una última forma de traer el pasado al presente, a través de mi memoria, yace en mencionar las transformaciones espaciales y reconocer esos lugares en la actualidad; el hecho de no haber conocido Pueblo Viejo o vivido el traslado, ayuda a este proceso. Muchas veces Doña Leonor me preguntaba: ¿usted conoce la finca de Don Pablito Fore-ro?; ¿usted sabe dónde vive Doña Evidalia?; ¿usted conoce Flores?''.

Debo enfatizar en la relación que desde el relato, algunas de ellas, creaban con mi casa actual para reconocer personas, cambios espaciales en el transcurso del tiempo, etc. Abajo, parte de una charla con Doña Clara (CG):



Imagen 164: Doña Ramona y su hija en el frente de mi casa actual.

CG: (...) Me llevaron a trabajar donde Daña Julita de González, yo no sé si usted se acuerda, la que tenía un bracito así.

Yo: No.

CG: ¡Ay! La que vivía al pie de su casa, ahí, la de ahí, aquí es su casa y aquí.

D: ¡Ah! ¿En la casa de la empresa de energía, ahora?

CG: Ahí.

También para ejemplificar lo anterior, quiero contar una anécdota alrededor de una imagen que Fanny me mostró de su abuela. Doña Ramona falleció hace muchos años; luego del traslado vivió en la casa donde actualmente vivo y cuando murió, sus herederos vendieron la vivienda a mi abuelo. En la fotografía aparece Doña Ramona parada con su hija Bertha justo al frente de la entrada.

¿Cuál es mi lugar?

*En fin, ante la pregunta y para tratar de dejar claro ¿cuál es mi lugar dentro de lo construido en la experiencia con las señoras que visité?, puedo concluir diciendo que yo represento lo actual, lo reciente y lo más cercano a una temporalidad distinta de donde cada una extrae sus recuerdos por medio del relato. **Mi lugar es ser el presente**, para ayudar a anclar la memoria en el hoy, para servir de contraste en el tiempo e incorporar a una generación más próxima en el proceso de re-construcción del pasado; así mismo también represento un dispositivo que les ayudó a recordar y a encaminar las narraciones de cada una de estas mujeres.*

4.2.2. El imaginario que circula en la memoria: determinación de la existencia de Guatavita.

Luego de presentar una caracterización de la memoria colectiva de Guatavita desde la óptica de las historias de vida de diez mujeres para identificar algunos hitos relevantes en esa re-construcción del pasado, articuladas en un “relato de relatos”, ya se ha podido entrever cuáles son esas estructuras que permanecen implícitas y definen la existencia de la comunidad.

En este sentido, crear una aproximación a una comprensión y reflexión de los imaginarios que circulan en el proceso de re-construcción de la memoria colectiva de los guatavas, es el principal propósito de este apartado.

Antes que nada, debe retomarse el concepto de imaginario para decir que estas construcciones resultan de lo social y representan una serie de trasfondos que construyen la realidad para el grupo humano que los adopta, definiendo lo cotidiano, las prácticas y discursos que circulan, las maneras de pensar, actuar, juzgar, etc., normatizando el mundo colectivo para dar sentido a lo que es correcto e incorrecto, posible e imposible, lo bueno y lo malo, todo fijado desde las instituciones (Baeza, 2011; Taylor, 2006; Castoriadis, 2007).

En esta medida, se puede decir que el imaginario que define la existencia de Guatavita provienen de la iglesia católica como institución, donde una serie de elementos secundarios lo fortalecen (lo matriarcal y lo tradicional, la idea del progreso, la relación entre prácticas y espacios, la función de la representación y la concepción lineal del tiempo).

A continuación se quiere abordar cada uno de estos elementos, esbozando también la manera como esos imaginarios se instauran en lo social desde una serie de procesos de aprendizaje y su validez en la formación de los sujetos, hasta el punto de ser “automatizados” individual y colectivamente. Si bien, aquí no se quiere profundizar del todo en ello, lo se espera es más bien generar una aproximación que a futuro podría dar lugar a otros estudios con relación a *cómo es que se enseñan y se aprenden los imaginarios*.

a). La religión como eje del imaginario

En tanto la institucionalidad de la iglesia católica define cada una de las prácticas y los discursos que circulan alrededor de la cotidianidad familiar y social de Guatavita, se pue-

de afirmar que la religión define la existencia de la comunidad, pues muestra con claridad lo correcto e incorrecto, lo bueno y lo malo, lo permitido o lo prohibido, bajo la construcción de un “deber ser” en todos los roles sociales (como madre, como hijo, como familia, como cristiano, como alumno, etc.). Esta concepción de fondo que permanece implícita hace posible los actos y las prácticas sociales de las personas en un *Orden Moral* del pueblo, es decir, una serie de normas cargadas de sentido que indican la manera correcta de vivir en sociedad (Taylor, 2006).

La religión entonces, se impone sobre las demás instituciones que configuran la realidad del pueblo, es decir sobre la escuela, la familia y la vida económica, donde el control, la vigilancia y el castigo demuestran la presencia del catolicismo. Así mismo, la separación por género, la sexualidad como un tabú y la constitución estricta de parejas heterosexuales en torno a la familia, también aparecen como consecuencia de las prohibiciones impartidas de la institucionalidad religiosa que se impone.

Con relación a la vida colectiva, la fuerte presencia de las prácticas religiosas como lugar para convocar y lograr el encuentro familiar y social, está vinculada con la forma como lo religioso hace parte de lo cotidiano.

La imagen de un Dios como un ser Todopoderoso que define el destino de la comunidad y de los sujetos, hace parte fundamental del imaginario; allí se delimita aquello que se considera como “el pecado”, que no es otra cosa que la distinción entre lo debido e indebido. Esta idea se fortalece con la representación de un sacerdote que encarna la presencia de esa fuerza superior sobre la tierra, y quien es el encargado de juzgar aquellos comportamientos inadecuados para Dios. La figura de autoridad que se le atribuye al sacerdote, lo convierte en “la conciencia del pueblo”.

La concepción que se tiene sobre la muerte, también se desprende de la imagen de este Dios, pues es quien “premia” lo bueno y correcto en una promesa de salvación y de vida eterna. El cielo y el infierno son otras significaciones que contribuyen a esta idea, donde la resurrección de Jesucristo es el hito fundacional para la iglesia y para esta promesa de salvación.

• *¿Cómo se aprende?*

Como dispositivo que tiene gran efectividad en los aprendizajes que la iglesia promueve en cada uno de los imaginarios que representa, el castigo y la prohibición que, como ya se dijo, se basan en la vigilancia y en control, buscan incidir en la conducta para reproducir esas construcciones en torno a la imagen de Dios, la muerte, el deber ser, etc.

De este modo, es en la reiteración y repetición (la oración, por ejemplo) donde se busca persuadir a los sujetos y lograr definir gran parte de sus compartimientos. La memorización y la recordación de aquello fijado como aprendizaje, hace que la efectividad de la transmisión de esos imaginarios se lleve a cabo.

Desde “infundir miedo” o “hacer sentir culpa” es otro mecanismo que hace parte de esos dispositivos usados en el aprendizaje. La imagen del cura como aquel que usa el discurso para persuadir y juzgar, lo convierte aquel que encarna esa imagen del miedo. Enlazado con esto, lo consignado en la biblia asumido como leyes o mandatos de Dios también es usado en este sentido.

b). Lo matriarcal como deber ser y su esencia en lo tradicional

Construido también a partir de la institucionalidad ejercida por la religión católica, la estructura matriarcal propia de Guatavita, se enlaza con la representación de la Virgen María que crea un deber ser como madre, como mujer, como hija, como esposa, etc. basado en la crianza y la educación, no necesariamente de los hijos. La idealización de la feminidad, la maternidad y la fecundidad hace parte de este proceso.

Debe mencionarse también la presencia de la Virgen de los Dolores en Guatavita, imagen que la comunidad adopta como “su patrona”. Fortaleciendo aún más la estructura matriarcal, materializa parte de este deber ser, donde una “buena madre” es aquella que hace propios los dolores de su hijos, desde su entrega, su constancia, su apoyo, etc.

Por otra parte, la importancia de la comida como parte esencial de la existencia familiar y colectiva, se muestra como una práctica exclusivamente femenina como evidencia de este elemento matriarcal. A su vez, “comer” se relaciona con lo tradicional y la ascendencia campesina propia de la comunidad.

• *¿Cómo se aprende?*

La configuración del “deber ser” como madre, hija, esposa y todo lo que tiene que ver con los roles femeninos considerados como adecuados dentro de la comunidad, se transmiten en el interior del hogar, a través de la oralidad y en el encuentro generacional de madres a hijas.

Algunos dispositivos y prácticas como jugar a las muñecas, aprender a cocinar, aceptar que los oficios de la casa corresponden a la mujer, etc. evidencian este aprendizaje que ocurre cotidianamente al interior de la casa.

Se puede decir entonces que este proceso de aprendizaje emerge en la crianza de los hijos, donde el rasgo machista de la familia es transmitido por parte de las mujeres dentro del hogar como parte de su función en la educación a sus descendientes.

c). La función de la representación

En todos los aspectos de la vida colectiva, la función de la representación para “momificar el tiempo” (Bazin, 1945) desde los acontecimientos, las personas, los recuerdos, los lugares, las cosas, a Dios, a la virgen, etc. ratifica la influencia de la imagen, que se manifiesta a través del altar, las imágenes de los santos, las fotografías de los álbumes familiares o en los lugares y objetos entendidos como evocaciones para la materialización de la memoria.

En este sentido, la religión se estructura desde la creación de simbolizaciones para evocar una serie de fuerzas superiores que dan explicación a los aspectos “inexplicables” de la humanidad, donde los ídolos representados en imágenes aparecen como fundamentales para las creencias.

No hay que olvidar tampoco que este elemento de la representación es básico en la producción de los dispositivos empleados en la práctica artística comunitaria.

• *¿Cómo se aprende?*

Tomando en cuenta que la imagen es capaz de convencer, persuadir y, en últimas, educar y enseñar, no sólo porque transmite una serie de mensajes, sino también porque logra incidir en las prácticas y en los discursos que circulan lo real, se puede decir que los imaginarios también se aprenden en la imagen.

Ejemplo de ello es la manera como la iglesia emplea intencionadamente cada una de las imágenes que usa (representaciones de santos, procesiones, altares, simbolización del cuerpo y la sangre de Cristo, etc.), haciendo de esto un proceso de aprendizaje. Así, debe enfatizarse en que el catolicismo es plenamente consciente del “poder” de la imagen en la persuasión en los sujetos, quienes se reconocen como fieles creyentes en aquello que la institución revela como verdades incuestionables.

d). La relación entre los espacios y las prácticas

La complementariedad entre los espacios y las prácticas es fundamental, ya que en esta articulación la configuración del espacio evidencia gran parte del imaginario que circula en la comunidad.

Así por ejemplo, la correspondencia entre iglesia-misa, cocinar-cocina, etc. apuntan a que cada uno de los lugares creados alrededor de la vida colectiva cumple una función determinada con algún aspecto que interesa a la sociedad, sirviendo de escenario, no sólo a la memoria, sino también a cada una de las prácticas y discursos que definen la realidad y se muestran como parte constitutiva del imaginario.

e). El progreso

Reiteradas veces se pudo observar la idea de lo avanzado, asociado con la evolución y el adelanto, que muestran una serie de tensiones y oposiciones entre lo tradicional y lo actual, lo atrasado y lo adelantado, lo antiguo y lo nuevo, lo rural y lo urbano, etc. ejemplo de ello es el discurso de “lo moderno” que circula en la comunidad constantemente para dar cuenta del traslado del pueblo.

En esta medida, la idea “del progreso”, propio del discurso capitalista, se muestra como característica fundamental de la vida colectiva, donde la relación con lo urbano marca radicalmente el transcurrir del pueblo.

• ¿Cómo se aprende?

Debe decirse que, en gran medida, el imaginario asociado con el progreso, puede estar vinculado a los medios de comunicación, quienes también “enseñan” desde la imagen. El ideal de la vida de ciudad construido en la radio o la televisión, donde lo campesino debe “evolucionar” a lo urbano, también se aprende y es transmitido en el hogar en la formación del deber ser como hijos desde los padres (“hay que salir adelante, a los hijos hay que darles lo mejor”).

Un ejemplo de ello, es la necesidad de cada una las mujeres participantes en esta indagación de salir a estudiar fuera del pueblo como internas, con la intención de buscar otras posibilidades que la comunidad no ofrece. Esto es inculcado y llevado a cabo por los padres, donde las hijas lo aceptan y cumplen cabalmente.

f). La concepción lineal del tiempo

Si se entiende que es el traslado de la población lo que define el espacio-tiempo concreto que estructura las particularidades del contexto de Guatavita, se puede ver que desde allí es donde se “ancla” la existencia colectiva e individual. Como un punto referencial para la memoria, el traslado representa un hito fundacional del pueblo que comprueba la concepción lineal del tiempo que se posee.

Este carácter lineal del transcurrir, enlazado también con la idea del progreso descrita anteriormente, se basa en un “ir hacia adelante-ir hacia arriba”, proceso que involucra la relevancia de una serie de hitos en el tiempo que sirven como puntos referenciales para estructurar la memoria y el recuerdo.

La emergencia de un constante diálogo entre hito-conmemoración-práctica, también aluden a lo anterior; una práctica concreta (el matrimonio, por ejemplo) conlleva a la conmemoración en el tiempo, dejando ver que se convirtió en un hito que marca un antes y un después en el transcurrir; este proceso puede ocurrir a la inversa: el hito (nacimiento) conlleva a la conmemoración (cumpleaños) y luego a la práctica (el pastel). Esta idea del marco temporal (Halbwachs, 2004, b), es indispensable en el proceso de reinterpretación del pasado en el presente.

Si bien la re-construcción de memoria no es lineal en el relato, pues se “salta” en el tiempo, el hito permite una comprensión de los acontecimientos que se organizan cronológicamente: “antes de...” o “después de...”. En este proceso, estos hitos dialogan y se superponen unos con otros, por ejemplo: “mi matrimonio fue después del traslado”, “mis hijos nacieron dos años después de casada”, etc.

Esta concepción lineal del tiempo también deja ver la necesidad de reconocer los recuerdos en el presente a partir de la comparación de dos temporalidades distintas. En esta coyuntura entre ayer-hoy, el lugar del investigador, quien por pertenecer a la comunidad y a una generación más reciente, aparece como el presente en el relato de los actores.

Finalmente, en todo el proceso de re-construcción de memoria, se puede ver un halo de añoranza por aquello que fue y ya no es, o que se ha transformado radicalmente. En este sentido, esta nostalgia por el ayer, está estructurada desde una serie de juicios de valor para calificar el presente como “malo o diferente” y donde “lo pasado es mejor”. Esta “añor-

ranza por el pasado” toma mucha fuerza cuando se tiene en cuenta el traslado de la población y la ruptura espacial, económica, social, etc. que en esta coyuntura se dio.

• *¿Cómo se aprende?*

Un primer elemento a destacar aquí es que cada una de las prácticas -la mayoría religiosas- que hacen parte de los hitos que soportan la memoria, son transmitidas de generación en generación, por ejemplo: la primera comunión también la hacen los hijos y luego los nietos. Este tratar de dejar como legado familiar de una serie de creencias, apuntan también a enseñar una necesidad de pertenecer a un grupo desde la religión.

El hecho de llevar a cabo una serie de prácticas y conmemoraciones tanto religiosas como familiares en el transcurrir individual y colectivo, reflejan un tipo de aprendizaje que yace en la acción, basado en lo tradicional y lo generacional.

Se puede concluir diciendo que *se aprende a recordar*, que *se aprende a ver el pasado con nostalgia*, que *se aprende a crear una necesidad por retornar* porque “*recordar es vivir*”. Esto yace de una serie de acuerdos sociales legados de padres a hijos. Sin embargo, la pregunta por saber de qué manera ocurre este proceso es indispensable, esto hace que se abran innumerables posibilidades de estudio en torno a ello.

4.2.3. El lugar de la práctica artística en la re-significación

¿Cuál ha sido el lugar que la práctica artística comunitaria (PAC) ha ocupado durante todo el proceso de investigación y de creación?, ¿cuál es la relevancia para el contexto de cada uno de los dispositivos desarrollados por cada señora durante las visitas y encuentros?, ¿cómo no caer en la instrumentalización del arte?

Pues bien, sin la intención de resolver completamente estas preguntas, lo que aquí se intenta elaborar es una aproximación a la pertinencia para el contexto y para la comunidad de la PAC “*Una Mirada al Ayer*” en su posibilidad de re-significación de memoria para los actores. Las reflexiones que vienen a continuación se presentan como una “insinuación” para el apartado siguiente relacionado con las conclusiones generales de este estudio.

Así, un primer elemento a destacar es la *mirada sensible* del entorno que desde la labor del artista-mediador, todo el tiempo se hizo presente. Esta inserción en el contexto de la obra, del artista y de los actores-creadores, fue el punto de partida para poder establecer

conexiones entre la realidad particular de las diez señoras de Guatavita y el desarrollo de la PAC.

En esta medida, la *confluencia entre el arte y la pedagogía*, fue evidente: la realización de una serie de acciones intencionadas, con sentido y pertinentes desde cada uno de los “dispositivos contenedores de memoria” que se propusieron (la maleta, los escritos, los encuentros, etc.), fue otro de los ejes transversales de la experiencia.

Ahora, si se toma en cuenta que la finalidad última de la educación artística es permitir al ser humano un conocimiento del mundo, haciendo conciencia de su vida y re-significando su existencia, pues el sujeto es reafirmado desde el arte (Eisner, 1998), pero siempre en diálogo con otros y su realidad inmediata, se puede ver que esta pertinencia de la PAC cobra mucho más sentido en esta justificación.

El carácter intersubjetivo de la PAC, en este caso supera la reafirmación puramente individual. Articulándose con el carácter social desde el cual se está comprendiendo la memoria, la *reafirmación* como grupo humano, como mujeres y como guatavas, pone en evidencia el *diálogo individual-colectivo* que también le compete a la experiencia del arte.

Por ello, hablar del proceso de *re-significación de la memoria* por parte de todas y cada una de las señoras es vital, en tanto la experiencia artística y estética permiten ver lo cotidiano desde otra óptica, aquí yace el significado de la obra que trasciende lo material. Para cada una de las diez mujeres, tomar distancia de su propia memoria y hablar de ellas mismas, escuchar a la otra, encontrarse con las vecinas y hallar puntos en común de sus historias de vida, fueron algunas de las estrategias que contribuyeron a este proceso.

Pero, ¿qué es lo que en realidad se aprende en una PAC? No es concretamente una técnica artística ni a cómo hacer un “buen arte” que se materializa en una evidencia del proceso (en este caso la maleta). Las PAC son una serie de redes complejas de relaciones que apuntan a la *reafirmación de la subjetividad de los actores*, los cuales toman como material artístico sus vidas, lo cotidiano, lo sencillo, lo inmediato, su memoria. Esto constituye la esencia real de la obra y los aprendizajes que se construyen allí, que no es otra cosa más que la *re-significación de la existencia humana*.

La *pregunta por el otro* como sujeto, que va más allá de simplemente concebirlo como un “informante” del cual se extrae una serie de datos para dar respuesta a una pregunta de investigación, es la manera como las PAC se articulan con un sentido pedagógico capaz

de involucrar directamente a los actores desde sus particulares para que la investigación y la creación también se vuelvan significativas para su vida.

Todo lo anterior conlleva a pensar en que la posibilidad de *articular acciones como investigar-crear-educar*, es posible. En la medida en que se logre una confluencia de cada una de estas formas de comprender el mundo, las posibilidades de estas “maneras de hacer” en la realidad dialogan sin que se fragmenten, ratificando su pertinencia en la resignificación.

En últimas, esta relación entre la educación, el arte y la investigación, ubican el lugar del investigador más allá de su capacidad creadora. En tanto se convierte en un actor más que hace parte de la comunidad -no sólo porque es natal de Guatavita-, su subjetividad encamina el proceso de mediación para resolver “artística y sensiblemente” el transcurso de la obra, dar respuesta creativamente a una pregunta, y, sobre todo, pensar en cada uno de los actores para que la experiencia se vuelva trascendental, significativa y educativa para la subjetividad de estos.

5. CONCLUSIONES

Con relación a la comprensión que se hizo de la memoria colectiva de Guatavita desde la construcción de un metarelato, se puede decir que efectivamente la tensión entre lo individual-colectivo siempre está circulando, para anclarse en un espacio-tiempo concreto que define el contexto. Esta versión subjetiva de la memoria, pues es contada desde los mismos actores, se convierte en parte constitutiva de la historia que objetiva los significados sociales construidos en este entorno.

Un elemento más que se une a esta característica subjetiva de la memoria, es el hecho de relacionar el pasado con el presente, no sólo para contrastar dos temporalidades, sino también para entender la realidad actual de la comunidad y empezar a crear una mirada hacia el futuro. Este proceso está cargado de una añoranza por aquello que fue y ya no es.

Por otra parte, en la reconstrucción de memoria colectiva es fundamental que los actores cuenten su memoria desde sus propias voces, lejos de los discursos oficiales y generalizadores de la historia o de las instituciones (el estado, la iglesia, etc.), para comprenderse como sujetos y como protagonistas de un contexto social concreto. Esto conlleva a una “reconciliación” colectiva e individual con el pasado.

En este sentido, la memoria colectiva de Guatavita -y la memoria en general-, se basa en la construcción de versiones que pueden ser contadas desde innumerables ópticas y perspectivas, pues el proceso de reinterpretación del pasado está mediado por una serie de factores que lo relativizan. ¿Quién cuenta la memoria?, ¿por qué y de qué manera la cuenta?, ¿para quiénes la cuenta?, y sobre todo ¿para qué la cuenta?, son preguntas que definen radicalmente la finalidad de “una versión de la memoria” a través del discurso.

Muy relacionado con lo anterior, la memoria colectiva posee un carácter inacabado, pues la reconstrucción que se hace en cada espacio-tiempo específico es diferente, ya que depende de la manera como se cuente en el presente.

En cuanto al proceso de identificación del imaginario, objetivo central de este estudio, es indispensable precisar en que tanto las prácticas como los discursos, permean mutuamente la realidad social y la cotidianidad de la comunidad sin que se reflexione al respecto, dándose por hecho una gran cantidad de aspectos que igualmente merecen una comprensión por parte de los actores que adoptan estos imaginarios y estructuras implícitas que soportan su realidad.

En este sentido, aparece la necesidad de evidenciar las relaciones de poder que se dan desde la institución que determina el imaginario con mayor influencia, para el caso de Guatavita, la iglesia católica, la cual se impone sobre la escuela y la familia. Es en el proceso de reflexión que generen los mismos actores sobre ello, donde puede llegar a aparecer la auto-representación, el pensamiento crítico y autonomía con respecto de la “institución imaginaria de la sociedad” (Castoriadis, 2007). Aquí en donde aparece una gran posibilidad de estudio enmarcado en un tipo de investigación situada desde un paradigma socio-crítico con un enfoque metodológico centrado en una IAP (Investigación Acción Participativa).

Otra discusión que se hace necesaria en torno al imaginario, a propósito de influencia de la iglesia y la estructura matriarcal de la comunidad, es lo relacionado con el género y las tensiones entre hombre-mujer, masculinidad-feminidad, heterosexualidad-homosexualidad, etc. que también merecen la atención para futuros estudios. Se hace urgente también y como potencialidades de trabajo, una comprensión de la memoria colectiva y los imaginarios del género masculino o de las nuevas generaciones para lograr una comprensión mucho más compleja y completa de la realidad social de Guatavita.

Como otra de esas posibilidades que podrían ser estudiadas y que en la presente indagación se plantearon como una aproximación, yace en la pregunta *¿cómo se aprende y cómo se enseña el imaginario?* Si bien, también se relaciona con esas relaciones de poder que circulan en la realidad a partir de la institucionalidad, resolver esta inquietud representa un gran aporte para campo de la educación, además de ser otra forma de comprensión y acercamiento a los imaginarios y su vinculación con la memoria.

Al mismo tiempo, debe decirse que con lo que respecta a la Práctica Artística Comunitaria (PAC) desarrollada con el grupo de actores de la comunidad, el proceso de creación siempre estuvo mediado e impregnado por el imaginario que circula, en tanto toda una serie de prácticas y discursos permitían que la experiencia emergiera de aquello que es “permitido y adecuado” para el contexto. Así, la religión, lo matriarcal, la concepción lineal del tiempo, etc. definen el producto y el proceso artístico como tal. A su vez, la relación entre la representación y la memoria que está determinada por el uso de la imagen, también hace parte fundamental de la PAC.

Con lo que respecta a la metodología empleada en el presente estudio: método biográfico-narrativo, vale la pena enfatizar en que la articulación lograda con el desarrollo de una PAC, pone de manifiesto los diálogos entre los procesos de investigación y de creación. Estos puntos de encuentro se hallan perfectamente en el uso del relato como dispositivo para detonar memoria, en el hecho de construir y reflexionar sobre la realidad, en el proceso que ocurre a la par entre la recolección de datos y el material plástico para la obra, entre otros aspectos.

Sin embargo, en esta articulación, más allá de una simple recolección de información, la PAC permite que el proceso investigativo se vuelva mucho más significativo para actores, en tanto en ella yace la posibilidad de la re-significación de la vida, de lo cotidiano, y en este caso de la memoria. Es en la pregunta por el otro, donde las PAC van más allá de lo etnográfico y meramente descriptivo que, por lo general, ofrecen los estudios de carácter cualitativo de las ciencias sociales.

Por lo anterior es indispensable generar reflexiones, discusiones y nuevas construcciones para repensar la investigación dentro de la Licenciatura en Arte Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Si bien el “híbrido metodológico” que aquí se propuso desde el desarrollo de una PAC y la investigación narrativa es sólo un pequeño avance a para abrir este camino que replantee los estudios cualitativos desde las artes, se hace necesario y urgente tener en cuenta este tipo de “metodologías experimentales” para consolidar mucho más el campo emergente de la educación artística y sus posibilidades de acción en contextos concretos.

En apartados anteriores se ha insistido constantemente en que la pertinencia contextual y comunitaria dentro del desarrollo de una práctica artística con las mujeres participantes de Guatavita, radica en la re-significación que los sujetos hacen en torno a su memoria individual y colectiva. Desde este hallazgo, a continuación se presentan algunas reflexiones relacionadas al concepto como tal de “Práctica Artística Comunitaria”, pues se ve la necesidad de aclararlo.

En un primer lugar, la cuestión de saber concretamente ¿qué son las PAC?, resulta problemático, en tanto las aproximaciones teóricas son diversas y sus productos disímiles y heterogéneos; en otras palabras, no hay una noción certera que las acote y defina con claridad. Por esto, se quiere hacer una aproximación al concepto diciendo *qué cosas NO son una PAC*, presentando algunas características que intentan aportar al debate. Como se verá, no se concluye en una definición precisa, pues sólo se quiere hacer mención de varias reflexiones que han surgido al respecto desde el presente estudio.

Así, distinguir una serie de elementos característicos para poder *clasificar las PAC no es posible*, pues en su impresión conceptual aparece la incapacidad para acotarlas; lo cierto es que no todas las experiencias en las que se implica al espectador como hacedor entran a hacer parte de lo “comunitario” del arte.

Otro elemento tiene que ver con lo problemático que resulta *definir la categoría de “comunidad”* dentro del desarrollo de una práctica artística. La comunidad como *categoría social*, la comunidad como *grupo asentado en un lugar y/o comunidad creada para realizar una obra de arte*, en tanto *desaparece o continúa* (Kwon citada por Palacios, 2009), son solo algunas perspectivas que finalmente relativizan el concepto pero no sitúan concretamente el concepto dentro del campo de lo artístico. Ahora bien, cuando se dice “comunidad”, por lo general se asocia a “lo vulnerable”, “lo marginal” y a todos aquellos que necesitan ser “salvados” por pertenecer a la periferia. Pero ¿a caso no es el arte una capacidad creadora de toda la humanidad?, en la actualidad, ¿quién no es “vulnerable” a la complejidad social?, ¿aquellos que no están en la “periferia” no pueden hacer parte del desarrollo de una PAC?

Muchas veces este tipo de prácticas se asocian al desarrollo de un tipo de obras que permiten las relaciones sociales y el contexto, ya sea dentro del museo (arte relacional) o fuera de él (arte contextual), algo así como un “artefacto” que desde la interacción busca servir de pretexto, banalizando el arte y sirviendo de pretexto. En esta medida, ¿qué obra de arte no permite el encuentro con el otro y el mundo?; así, se puede decir que una PAC *no es la mera construcción de un dispositivo para permitir encuentros entre las personas*, por el contrario, son construcciones colectivas que dan cuenta de la complejidad social en la que circula y se produce, donde el contexto en particular y lo intersubjetivo son elementos desde los cuales se estructura el proceso artístico.

En otra instancia, se cree que en la razón de ser del arte público o del arte comunitario yace un elemento transformador de la realidad en la que se inserta la obra, o en un discurso de mejora social para el grupo que participa en la experiencia (Lippard, 2001; Palacios, 2011). Normalmente este argumento se usa para justificar la pertenencia social de las artes, pero que termina en la instrumentalización de lo estético y lo educativo. Contrario a ello, *las PAC no necesitan de una promesa de cambio o de salvación* para la gente; simplemente generan una serie de reflexiones o de re-significaciones conforme a la construcción de un conocimiento que surge al interior de la experiencia, donde la reafirmación de lo subjetivo y lo colectivo es lo esencial. Si llegara el caso en que sí se lograra una transformación, esto ocurre fuera de la obra y es un “valor agregado” que se consigue a un largo plazo y por la iniciativa de los sujetos del grupo humano, incluyendo al artista.

El siguiente aspecto se vincula con el lugar del artista dentro del proceso creativo. Si bien, en la figura de mediador dentro del proceso se adopta una aproximación sensible, respetuosa e intencionada desde la reflexión pedagógica, y si se pretende generar comprensiones más profundas de lo que acontece en una comunidad, entonces es recomendable que *el artista sea parte de la comunidad o se vuelva parte e ella*. Es decir, lograr una vinculación con el grupo humano en el cual actúa, puede llegar a facilitar los desarrollos artísticos, pues hacer parte del espacio-tiempo en el que se sitúa además de fortalecer esos lugares en común entre su subjetividad y el medio, ayudan a que la obra sea mucho más pertinente para los actores.

En síntesis, las reflexiones anteriores, además de estar en construcción para el autor, intentan generar puntos de discusión en torno a la configuración las PAC, discurso muy pertinente para la formación de un licenciado en artes visuales de la Universidad Pedagógica. En este sentido, la pregunta por lo social, por la complejidad de los contextos, por los sujetos que actúan allí y por el hacer propio del artista-educador, deben ser pensados desde este lugar, aspectos transversales de las PAC y de un docente en artes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaldía Municipal de Guatavita. (s.f.). *Cultura, Turismo, Recreación y Deportes*. Recuperado el 18 de Agosto de 2011, de <http://www.guatavita-cundinamarca.gov.co/sitio.shtml?apc=B-xx1-&x=1992892>
- Alcaldía Municipal de Guatavita. (2008). *Plan de Desarrollo Municipio de Guatavita 2008-2011: "Unidos por Guatavita"*. Guatavita.
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de participación*. (F. Mullier, Trad.) Murcia, España: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Bachelard, G. (1957). *La Poética del Espacio*. (d. C. Ernestina, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baeza, M. A. (2011). Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales. En J. Coca, J. Valero, F. Randazzo, & J. L. Pintos, *Nuevas posibilidades de los Imaginarios Sociales* (págs. 31-42). Badajoz, España: Tremn-Ceasga.
- Bazin, A. (1945). Ontología de la Imagen Fotográfica. En A. Bazin. *Problèmes de la Peinture* (págs. 5-8). Paris.
- Beriain, J. (2003). El Imaginario Social Moderno: politeísmo y modernidades múltiples. *Anthropos* (198), 54-78.
- Bertaux, D. (1980). La perspectiva biográfica: Validez metodológica y potencialidades. *Cahiers Interantionaux de Sociologie, LXIX*, 197-225.
- Blanco, P. (2001). Explorando el terreno. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 23-50). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bolivar, A., & Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, VII* (4), 112 párrafos.
- Bourriaud, N. (2006). *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castoriadis, C. (2005). *Figuras de lo Pensable*. (J. Algasi, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (2007). *La Institución Imaginaria de la Sociedad* (Primera edición ed.). (A. Vicens, & M. A. Galmarini, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.
- Colacrai, P. (2010). Releyendo a Maurice Halbwachs, Una revisión del concepto de memoria colectiva. *La Trama de la comunicación, XIV*, 63-73.
- Cristancho, R. (2002). *Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, Proyecto Colectivo de Creación Plástica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- DANE. (s.f.). *Boletín, Censo General 2005 Perfil Guatavita Cundinamarca*. Recuperado el 15 de Agosto de 2012, de DANE: <http://www.dane.gov.co/files/censo2005/perfiles/cundinamarca/guatavita.pdf>
- Eisner, E. (1998) Capítulo 1 ¿Por qué enseñar arte?, En *Educación la Visión Artística*. Barcelona, España: Paidós.

- Feixa, C. (2006). La Imaginación Biográfica. *Periféria: Revista de recerca i formació en antropologia* (5), 1-44.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 73-93). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garzón, A. (1993). Marcos sociales de la memoria. Un enfoque Ecológico. *Psicothema*, V, 103-122.
- Gómez, F. (5 de Marzo de 2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *On the w@terfront*, 36-49.
- Gutiérrez Castañeda, D. (2007). Arte e Intereses Sociales: Aproximaciones a una Sociología Política del Arte. *Dialéctica: Revista de Investigación* (21), 22-28.
- Gutiérrez Castañeda, D. (2008). Lo Épico y los Intereses Sociales en Colombia. *Dialéctica: Revista de Investigación* (23), 140-148.
- Halbwachs, M. (2002). Fragmentos de La Memoria Colectiva. *Athenea Digital* (2), 1-11.
- Halbwachs, M. (2004) a. *La Memoria Colectiva*. (I. Sancho-Arroyo, Trad.) Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004) b. *Los Marcos Sociales de la Memoria*. (M. A. Baeza, & M. Mujica, Trads.) Barcelona, España: Anthropos.
- Hoyos Agudelo, M. (2001). *La Piel de la Memoria Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*. Medellín: Corporación Región.
- Jiménez, J. F. (2012). Reflexiones sobre metodología biográfica en perspectiva sociológica. *Interacción y Perspectiva: Revista de Trabajo Social*, II (1), 27-45.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 51-71). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mella, O. (1998). *Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas en la investigación cualitativa*.
- Mendoza, J. (2005). La forma narrativa de la memoria colectiva. *Polis: Investigación y análisis socioplítico y psicosocial*, I (1), 9-30.
- Municipio de Medellín y Comfenalco Antioquia. (2010). *Ex Situ / In Situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Tragaluz Editores S.A.
- Namer, G. (2004). Postfacio. En M. Halbwachs, *Los Marcos Sociales de la Memoria* (págs. 345-428). Barcelona, España: Anthropos.
- Ocampo, J. (1991). *Mitos Colombianos*. Bogotá, Colombia: El Ácora Editores.
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, IV, 197-211.
- Pérez, G. (1990). Modelos o paradigmas de análisis de la realidad. En G. Pérez, *Investigación Cualitativa, retos e interrogantes* (págs. 15-42). Madrid, España: La Muralla.
- Pineau, G. (2008). Las historias de vida como artes formadoras de existencia. *Cuestiones Pedagógicas* (19), 247-265.
- Riaño Alcalá, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* (021), 91-104.
- Romero, A., & Giménez, M. (2005). Gestiones Artísticas: una Alternativa al Consumismo. *Contratiempo* (31), 11.

- Romero, F. (2009). *América cuenta sus mitos: Historias, fábulas y leyendas del continente*. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Ruiz Silva, A. (2006). Texto, testimonio y metatexto: El análisis de contenido en la investigación en educación. En A. Jiménez, & A. Torres, *La práctica investigativa en Ciencias Sociales* (págs. 43-59). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Taylor, C. (2006). *Imaginario Sociales Modernos*. Barcelona, España: Paidós.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia, Un estudio de las Percepciones, Actitudes y Valores sobre el Entorno*. Madrid: Editorial Melusina.
- Vasco, C. E. (1990). *Tres Estilos de Trabajo en las Ciencias Sociales*. Bogotá: CINEP Centro de Investigación y educación popular.
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (2001). *Modos de Hacer: arte critico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Costa, F. (Marzo de 2009). De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional". *Nueva Ramona*, 9-17.
- Gamero, M. (2007). La contemplación del mundo en la sociedad contemporánea en base a la construcción de imaginarios sociales. *Tonos* (14).
- Garb, T., Kuspit, D., Perce, G., & Semin, D. (1997) *Christian Boltanski*. London: Phaidon.
- Grenier, C. (2011). *Boltanski*. Paris: Flammarion Intitut Fañçais.
- Hernández, E. (2005). La Biografía, entre el valor ejemplar y la experiencia vivida. *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, LVII (1), 23-41.
- Jordan, J., & Ruiz, J. (2001). Reclaim the Streets. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de Hacer: arte critico, esfera pública y acción directa* (págs. 357-390). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Manero, R., & Soto, M. (2005). Memoria Colectiva y Procesos Sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, X (1), 171-189.
- Nora, P. (1984). Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares. En P. Nora, *Les Lieux de Mémoire* (págs. 17-49). Paris: La République.
- Palacios, A. (2011). Arte y contextos de acción en el espacio público. *Creatividad y Sociedad* (17), 1-20.
- Putman, J. (2001) *Art and Artifact: The museaum as medium*. New York: Thames & Hudson.
- Quinteros, P. (2010). *Arte Contextual*. Recuperado el 14 de Septiembre de 2012, de Museo Internacional de Chile: <http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2010/06/07/arte-contextual/>
- Serra, M. (2010). Del gesto artístico a la producción de espacio público: creacción y acción en la ciudad vivida. *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura* (2), 46-53.

ANEXO A

CONSENTIMIENTO INFORMADO



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Lolita Delgadillo de Muñoz con C.C. 20649779 de Guatavita; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginos y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: Evangelina D. de Muñoz
C.C. 20649779



GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Hireya Muñoz con C.C. 20651506 de Guatavita e hijo(a) de la señora Lolita de Muñoz; doy mi consentimiento para dejar participar a mi familiar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto la participación es totalmente voluntaria.
3. Que autorizo para que mi familiar brinde la información que se considere oportuna para el proceso, sin que atente contra su dignidad o su persona.
4. Que asumo que se recibirá en su casa periódicamente y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesto(a) a permitir se le haga registro fotográfico y de audio a mi familiar en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se le realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: Hireya Muñoz Delgado
C.C. 20651506



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Blanca Parra Díaz de Elvira con C.C. 41421029 Bgta de _____; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Blanca Parra Díaz de Elvira
C.C. 41421029 Bgta



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Morha-Feliva Díaz con C.C. 20651453 de Guatavita e hijo(a) de la señora Peonou Diaz de Feliva; doy mi consentimiento para dejar participar a mi familiar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto la participación es totalmente voluntaria.
3. Que autorizo para que mi familiar brinde la información que se considere oportuna para el proceso, sin que atente contra su dignidad o su persona.
4. Que asumo que se recibirá en su casa periódicamente y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesto(a) a permitir se le haga registro fotográfico y de audio a mi familiar en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se le realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Morha Simés Feliva
C.C. 20651453 de Guatavita



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Carmen Lucila Luna con C.C. _____ de _____; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginarios y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: _____

Carmen Lucila Luna

C.C.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Formadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo M^o Germán del Pilar Mora con C.C. 20'651.712 de Guatavita e hijo(a) de la señora Carmen Lucila Luna Hernández, doy mi consentimiento para dejar participar a mi familiar en el Proyecto de Grado "Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita", propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto la participación es totalmente voluntaria.
3. Que autorizo para que mi familiar brinde la información que se considere oportuna para el proceso, sin que atente contra su dignidad o su persona.
4. Que asumo que se recibirá en su casa periódicamente y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesto(a) a permitir se le haga registro fotográfico y de audio a mi familiar en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se le realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: M^o Germán del Pilar Mora
C.C. N^o 20'651.712 Guatavita



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Lilia Osma Pizar González con C.C. 20651297 de Guatavita; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Lilia Osma Pizar
C.C. 20651297 Guatavita



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Yolanda Inés Munera de Suarez con C.C. 20300810 de Bogotá; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Yolanda Inés Munera de Suarez
C.C. 20.300.810 Bogotá



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Beatrix Prieto de Mora con C.C. 41325598 de Bogotá; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginarios y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: Beatrix Prieto de Mora
C.C. 41325598 Bogotá



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educación de Educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Martha Tróbal González P. con C.C. 211.2185 113 de Bogotá

; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginario y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Martha Tróbal González P.
C.C. 211.2185 113 Bogotá



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Fanny Helena Mora con C.C. 20651194 de Guatavita; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginarios y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Fanny H. Mora
C.C. 20.651.194



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Blanca A Garcia con C.C. 41.492.831 3.ta de _____; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginaros y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma: Blanca A Garcia
C.C. 41.492.831 3.ta



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

GUATAVITA, ABRIL DE 2012

Yo Luz Bery Díaz Roza con C.C. 41.476.362 de Bogotá; doy mi consentimiento para participar en el Proyecto de Grado “Imaginarios y Memoria Colectiva: una Práctica Artística con la comunidad de Guatavita”, propuesto por el estudiante **David Ramos Delgado** de la **Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional**, bajo las condiciones que expreso a continuación:

1. Que conozco claramente los objetivos y procedimientos de dicho trabajo.
2. Que reconozco el valor cultural, social y artístico del proyecto y que por esto mi participación es totalmente voluntaria.
3. Que brindaré la información que se considere oportuna para el proceso, sin que se atente contra mi dignidad o mi persona.
4. Que recibiré periódicamente en mi casa y bajo un horario establecido mutuamente a dicho estudiante.
5. Que estoy dispuesta a permitir se me haga registro fotográfico y de audio en torno a las entrevistas y encuentros surgidos en las visitas que se me realicen.
6. Que autorizo el empleo del material que surja en el proceso con fines estrictamente académicos, investigativos y/o artísticos, siempre y cuando no exista ningún tipo de beneficio económico de por medio.
7. Que soy consciente que es el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional el que está de por medio en dicha experiencia.

Firma:

Luz Bery Díaz Roza
C.C. 41.476.362 de Bogotá