



Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research

ISSN: 1695-6494

papeles@identidadcolectiva.es

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

García-Mingo, Elisa
Angalia Mzungu (2016), Yolanda Villanueva y Mujeres del Congo (2017), Isabel Muñoz
Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research, núm. 2, 2018, Septiembre, p. 16
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76556984016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



RESEÑA AUDIOVISUAL

Angalia Mzungu (2016), Yolanda Villanueva y Mujeres del Congo (2017), Isabel Muñoz

Elisa García-Mingo*

* Centro Universitario Villanueva
elisagmingo@gmail.com

FICHA TÉCNICA

Título: Imprescindibles: Angalia Mzungu
Género: Documental
Dirección: Yolanda Villaluenga
Nacionalidad: Española
Productora: RTVE
Duración: 59 minutos.
Año: 2016

FICHA TÉCNICA

Título: Mujeres del Congo, camino a la esperanza
Género: Exposición fotográfica
Dirección: Isabel Muñoz y Concha Casajús
Lugar expositivo: Museo Antropológico Nacional
Año: 2017

LA “CRISIS OLVIDADA” DE LA RD CONGO: LA PROLIFERACIÓN DE UN RELATO MEDIÁTICO

A pesar de que se trata de un conflicto armado de largo aliento, que ha trascendido por la magnitud de sus cifras –5.5 millones de víctimas mortales, 4 millones de desplazamientos internos, 500.000 refugiados– y que se considera *una emergencia que no cesa* (MSF, 2014), la guerra en la República Democrática del Congo (RDC) sigue considerándose una



“crisis olvidada” por muchos en España¹. Como consecuencia de la necesidad de “visibilizar” las crisis en la RDC, han proliferado en los últimos años múltiples relatos mediáticos e intervenciones artísticas sobre los crímenes sexuales centrados en denunciar la conexión de los horrores congoleños con el llamado “coltán de Sangre”² (García-Mingo, 2015).

Efectivamente, la RDC se encuentra sumida desde hace décadas en un conflicto por el control, la extracción y la distribución de recursos naturales como el coltán, los diamantes o el petróleo. También es cierto que la explotación ilegal de valiosas materias primas por todos los actores armados ha contribuido a financiar la guerra y que ha generado muchísimas violaciones de derechos humanos (Global Witness, 2009). Sin embargo, se ha demostrado que la relación causa-efecto entre la explotación de minerales y la violencia sexual no es indefectible (Autesserre, 2011, 2012) y que los crímenes sexuales son una de las consecuencias de la violencia, pero también hay otras, tales como las matanzas, el trabajo forzoso, el reclutamiento de menores soldados y la tortura no sexual (Autesserre, 2012: 4).

Sin embargo, la “maldición de los recursos” se ha convertido en el principal relato para explicar las guerras en la RDC (Autesserre, 2012), y los miles de crímenes sexuales cometidos contra mujeres y niñas, durante mucho tiempo silenciados, se han erigido como la principal consecuencia de las guerras, cristalizada en lugares comunes como: *Congo, la capital mundial de la violación o Congo, el peor lugar del Mundo para ser mujer*. Este es el caso del especial de *En tierra hostil* (2015) o del programa sobre *#eVictims* del *Salvados* dirigido por Jordi Évole (2016): “Hay un hilo invisible entre el móvil que llevamos en el bolsillo, los ordenadores, con lo que pasa aquí”³. Esta narrativa también aparece en los textos que ocupan esta reseña crítica audiovisual: en la colección de fotografías “*Mujeres del Congo*” (Isabel Muñoz, 2015) y el documental sobre ella, *Angalia Mzungu* (Yolanda Villaluenga TVE, 2016).

Por otro lado, no podemos obviar que esta forma de representar a la RDC y sus crímenes tiene una cierta potencia histórica. Precisamente en 2015, el año en comenzaba el proyecto fotográfico de Isabel Muñoz en la RDC, se exhibían en el Museo Internacional de la Esclavitud de Liverpool bajo el nombre de *#BrutalExposure* las fotografías víctimas de mutilación que Alice Seeley Harris tomó en el Congo Belga en la *era del Caucho* (1904-1905). Este conjunto de imágenes fueron utilizadas a principios del siglo XX por la Congo Reform Association para movilizar a la opinión pública internacional y han sido

¹ <https://www.caritasvitoria.org/2017/08/solidaridad-de-caritas-espanola-con-la-crisis-olvidada-del-sur-kivu-en-la-republica-democratica-del-congo/>

² Columbita Tantalita

³ Tuit de *Salvados* de promoción del programa: <https://twitter.com/salvadostv/status/796090691973562369>



consideradas como antecedentes de la fotografía humanitaria y ejemplo paradigmático de lo que se ha denominado la “experiencia estética de los derechos humanos” (Sliwinsky, 2006; 2011).

MUJERES DEL CONGO, A VUELTAS CON LAS VÍCTIMAS DEL CONGO Y SU ESTETIZACIÓN

Isabel Muñoz, nacida en Barcelona en 1951, es una fotógrafa muy reconocida por su trabajo. Ha sido galardonada en dos ocasiones con el World Press Photo (2000, 2005) y en España ha recibido la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes (2009) y el Premio Nacional de Fotografía (2016). Después de viajar a la RDC para elaborar su serie sobre gorilas, *Álbum de familia* (2015), Muñoz comenzó a trabajar en su nueva serie, *Mujeres Congoleñas. Camino a la esperanza*. En ellas, la fotógrafa retrató a mujeres víctimas de los crímenes sexuales, a participantes en un programa de microcréditos, a las niñas de Kavumu (menores secuestradas y violadas) y a las niñas-brujas.

Con esta serie, Isabel Muñoz pretendía *visibilizar la situación de estas mujeres, así como las violencias que sufren*⁴, sin embargo, el resultado de la misma fue bastante ambivalente. A pesar de que todas las fotografías iban acompañadas con un pie de foto en el que se incluía el nombre y una etiqueta que especificaba la adscripción de la persona representada a una categoría (mujer víctima, niña-bruja...), no se puede decir que visibilicen las violencias que sufren las mujeres retratadas ni del denso contexto sociocultural en el que se producen tales violencias.

Como aseveran Scheper-Hugues y Bourgois, la violencia no es fácil de explicar, ni de entender, es un *fenómeno escurridizo* (2004: 1) y la estetización de la misma favorece un consumo aporreado de las imágenes de la violencia, que, en muchas ocasiones, nos impiden comprender la densidad de los hechos que rodean los hechos y *dificultan la tarea de desentrañar las causas reales y las consecuencias sutiles de la misma* (García-Mingo, 2015: 163). Dicen los documentos curatoriales, de la exposición que su trabajo *nos invita a reflexionar sobre la forma en la que estas mujeres se enfrentan a dicho sufrimiento, rechazando en muchos casos la condición de víctimas y tratando de sobrevivir con dignidad*. Sin embargo, en reiteradas ocasiones se las nombra como víctimas. Esta contradicción entre la pretensión de la muestra y el efecto estetizante de la misma puede deberse a que las fotografías de “las Mujeres del Congo” pertenecen a un género fotográfico con entidad propia: los retratos de víctimas de guerra. No podemos olvidar que ya Sontag advirtió de que *las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan* (2003:13).



⁴ Documentos curatoriales de la exposición.



Imagen 1. Fotografía de la serie. Fuente: Casa África

Imagen 2. Reproducción de la fotografía en la fachada del MNA. Fuente: MNA

Las imágenes de la exposición *Mujeres del Congo* guardan un razonable “parecido de familia” con las fotografías coloniales, no sólo por su estética —blanco y negro, primeros planos, bustos descontextualizados— sino porque también construyen a un “otro”: las “mujeres del Congo”. De nuevo, como en las imágenes de Seeley Harris, acaba construyéndose “las mujeres del Congo” como un otro homogéneo y que representa de forma metonímica la experiencia de violencia de miles de mujeres: mujeres locas, niñas-bruja, mujeres víctimas.

A pesar de que Isabel Muñoz busca trascender la representación victimizante de las mujeres congoleñas la colección de retratos no logra capturar dicha lucha, ya que el aspecto que más se destaca en la serie de ellas es precisamente el de su condición de víctimas. Se produce en este caso lo que apuntó Sliwinsky para las personas fotografiadas por Alice Seeley Harris: “se convirtieron en personajes que representaban a millones de personas que habían sido ejecutadas o torturadas. Aisladas de su propio testimonio verbal y fuera de contexto, estas figuras quizá solo sirven como *objetos estandarizados* (Sliwinsky, 2006: 353).

A pesar de que en la instalación de la exposición se identifica inequívocamente a las mujeres y se detallan los acontecimientos victimizantes, las fotografías corren el mismo riesgo que las fotografías coloniales de Alice Seeley Harris. De hecho, una rápida pregunta sobre “las mujeres del Congo” en cualquier motor de búsqueda en Internet nos devuelve, como primeros resultados, las fotografías de la serie de Isabel Muñoz; que, a pesar de su corta vida en el acervo audiovisual colectivo, ya circulan descontextualizadas por la red. Constituyen así parte del relato redundante —el de la fotografía humanitaria— en que las protagonistas locales acaban participando sólo en su calidad de víctimas. Sin embargo, las propias mujeres representadas están dispuestas a desafiar el régimen de representación que ha impuesto la fotografía humanitaria.

De hecho, en un interesante trabajo sobre la subjetividad y la concepción que tienen sobre la fotografía los habitantes del este de la RDC, Graham (2016) ha identificado, mediante la estrategia de la fotografía colaborativa, la coexistencia de dos concepciones sobre la



imagen y la representación: la concepción vernácula y la concepción humanitaria. Los habitantes de la región de los Kivus dan cuenta de la existencia de tropos en la fotografía humanitaria que tienden a representar a los sujetos congoleños en tanto que víctimas y en actitudes pasivas (Graham, 2016: 28-29). Sin embargo, cuando la autora les sugiere que decidan cómo quieren ser fotografiados, proponen regímenes alternativos de representación que no tienen nada que ver con el sufrimiento ni con la carencia, sino que evocan al movimiento y a la cotidianeidad.

ANGALIA MZUNGU. LAS “MUJERES DEL CONGO” HABLAN SOBRE LAS FOTOGRAFÍAS

El documental *Angalia Mzungu*⁵ constituye un texto audiovisual excepcional para comprender la relación que se establece entre sujeto fotógrafo y sujeto fotografiado en un contexto posbélico y humanitario, como es la RDC. En el *Imprescindibles* dedicado a Isabel Muñoz, se hace un recorrido por su carrera como fotógrafa y por su vida personal. Entrando en su salón, su estudio y sus recuerdos, Yolanda Villaluenga hace una semblanza de la protagonista, que expone en primera persona sus creencias sobre la fotografía. En la segunda parte del filme, el equipo técnico acompaña a Isabel Muñoz hasta la RDC, donde se reencuentra con algunas de las mujeres que retrató en su serie.

Ya en la RDC, Villaluenga acompaña a la fotógrafa en trabajo diario –hacer devolución de los retratos, inaugurar exposiciones, atender a medios– y, así, se van retratado tres temas: las secuencias en las que Muñoz aparece haciendo su trabajo fotográfico, que son de corte técnico y retratan a la mujer profesional; las secuencias en las que Muñoz aparece interactuando con los actores locales; y, las secuencias intimistas, que suelen ser nocturnas, en las que, en la soledad, la fotógrafa va explicando a la autora sus reflexiones sobre la fotografía, su utilidad y su relación con los sujetos a los que captura en sus imágenes. Precisamente, el nudo gordiano del documental reside en que “las mujeres del Congo”, hasta ahora meros retratos, interpelan a la fotógrafa sobre su trabajo. De esta manera, nos convertimos en espectadores privilegiados de los conflictos que se generan entre la fotógrafa y las personas fotografiadas, que, excepcionalmente, tienen un espacio narrativo en el filme en el que pueden hablar con voz propia.

El primer conflicto surge durante la inauguración de la exposición de *Mujeres del Congo. Camino hacia la esperanza* en Kinshasa en 2015, cuando Isabel Muñoz es entrevistada por una periodista congoleña. En la secuencia, se ve cómo la comunicadora local le pregunta a Muñoz si cree que la violación es el único problema de las mujeres congoleñas y le interpela *¿por qué solo venís al Congo para hacer reportajes sobre las violaciones?*:

⁵ En suajili: *Mira a la blanca*.



Imágenes 3 y 4. Fotogramas de Angalia Mzungu. Isabel Muñoz con una periodista congoleña en la exposición de la serie que se hizo en el Institut Français de Bukavu (RDC). Fuente: TVE

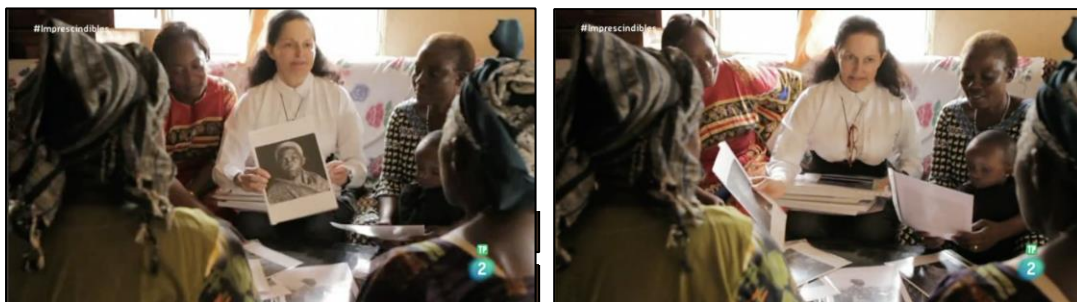
En la siguiente secuencia, Villaluenga entrevista a Muñoz, quien se extraña de que la periodista congoleña no hubiera visto el mensaje de superación en la obra. A la fotógrafa le llama la atención que la serie se haya concebido para dar agencia a las víctimas y que no se reciba así. No se pronuncia sobre la cuestión fundamental que señala la periodista local: los crímenes sexuales de la RDC no son invisibles, sino que la reiterada acción de los periodistas y activistas desde 2002 los ha convertido en crímenes hipervisibles (García-Mingo, 2015). El personaje de la periodista congoleña nos recuerda que el tratamiento reiterativo de “las violaciones en Congo” ha contribuido a generar una suerte de negocio en torno a la victimización de las mujeres congoleñas (Auteserre, 2012; Douma y Hilhorst, 2012).

Durante años, Douma y Hilhorst, investigadoras de Universidad de Wageningen, estudiaron la implicación de organizaciones internacionales y locales en la lucha contra la violencia sexual en el Este de la RDC y concluyeron que en la década de 2002-2012 se había generado *una espiral negativa en la que se ha llegado a una exageración de las cifras y una manipulación de las estadísticas con vistas a lograr respuesta internacional (...) y ha resultado en el aumento de la comercialización de la violencia sexual, considerada un negocio por las agencias y por los individuos* (2012:12) y que, por supuesto, tenía un efecto muy negativo para las víctimas de la violencia sexual. Uno de los efectos de este fenómeno es que, en los últimos años, se ha producido en la RDC “una economía del sufrimiento massmediatizado, en la que la calidad de víctima es reificada y fetichizada” (McLagan, 2006: 194).

El segundo conflicto emerge al final del filme, cuando Isabel Muñoz acude en Bukavu a una casa de acogida de supervivientes en la que viven muchas de las mujeres que ella retrató para su serie, a las que ella denomina “sus heroínas”. La fotógrafa está nerviosa porque les va a mostrar el resultado de su trabajo. Finalmente, se reúne con ellas en el interior de la casa y les entrega las copias de los retratos que les tomó. Hay algo de ambiente festivo en el encuentro, pero, de repente, surge una queja entre algunas de las mujeres que no entendemos, porque la elevan en lengua local. Entonces, la fotógrafa pide que le traduzcan. Se produce una situación muy tensa cuando algunas de las mujeres le dicen que



sus fotografías no han cambiado su situación para nada, ya que continúan viviendo en extrema vulnerabilidad.



Imágenes 7 y 8. Fotograma de Angalia Mzungu. La fotógrafa se encuentra con las “Mujeres del Congo” para regalarles una copia de sus retratos. Fuente: TVE

Después, cuando es entrevistada, la fotógrafa dice a la cámara: *fue como un shock, ¿no?... cuando me dijeron eso. "Muy bien las fotos, muchas gracias", pero... "¿en qué nos revierte eso a nosotras?". Eso ya te hace pensar. "¿Y después? Dijeron: "Las fotografías no se comen, con las fotos no comemos".* Comprende el enfado de las mujeres, pero se indigna porque cree que ha cumplido su parte del acuerdo: *Este proyecto se ha explicado, ya saben que servía precisamente para que esto, de alguna forma, dejara de existir. No haces eso si no crees que va a servir para algo.*

Cuando las mujeres alzan su voz para preguntar, la fotógrafa española se sorprende. Se recoge así la sorpresa de quien retrata mujeres sin voz cuando “las mujeres subalternas dejan de ser mudas” (Spivak, 2003 (1988): 339) y se plantea aquí la cuestión de la naturaleza de la voz de aquellos a quienes se consideran sin voz. El documental de Villaluenga, al contrario que las fotografías mudas sobre las mujeres, representan a las “mujeres del Congo” como mujeres con voz. Las escenas del documental protagonizadas por mujeres congoleñas hacen, por primera vez, una representación de ellas con agencia – no posan descontextualizadas, sino que aparecen en su entorno; hablan su idioma, sin traducción/traición; interactúan en grupo y no aisladas, como en los retratos de la colección que les son entregados—. Inesperadamente, se logra en el documental un relato sobre las mujeres congoleñas que se buscaba lograr en la colección, más allá de “meras víctimas, de receptoras pasivos de múltiples estratos de dominación” (Suárez y Hernández, 2008: 21).

Al final del día, ya entrada la noche, la fotógrafa se retira a su alojamiento para ser entrevistada por la documentalista. Ante la cámara, rememora una pregunta que le ha hecho una mujer: *Me dijeron: "En vuestro país, ¿cómo nos ven?". Y yo me lo sigo preguntando, ¿cómo las vemos?* Quizá es una pregunta relevante para comprender los regímenes de representación sobre los Otros (Otras) que se están produciendo la actualidad.



BIBLIOGRAFÍA

- Autesserre, S. (2012). Dangerous tales: Dominant narratives on the Congo and their unintended consequences. *African Affairs*, 111(443), 202-222.
- Douma, N., y Hilshorst, D. (2012). *Fond de Commerce?: Sexual Violence Assistance in the Democratic Republic of Congo*. *Disaster Studies Vol. 2*. Wageningen: Wageningen University.
- García-Mingo, E. (2015). Cuando los cuerpos hablan. La corporalidad en las narraciones sobre la violencia sexual en las guerras de la República Democrática del Congo. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 70(1), 161-186.
- Global Witness (2009). *Faced with a gun, what can you do? War and the militarisation of mining in Eastern Congo*. Londres: Global Witness.
- Graham, A. P. (2016). Pictures and Politics: Using Co-Creative Portraits to explore the social dynamics of the eastern Democratic Republic of the Congo. *Visual Methodologies*, 4(1), 10-29.
- McLagan, M. (2006). Making Human Rights Claims Public. *American Anthropologist*, 108, 191-195.
- Médicos Sin Fronteras, (2014). *La emergencia que no cesa. Sufrir en silencio en República Democrática del Congo*. Barcelona: Médicos Sin Fronteras.
- Scheper-Hughes, N., y Bourgois, P. (2004). *Violence in War and Peace: An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- Sliwinski, S. (2011). *Human Rights in Camera*. Chicago, University of Chicago Press.
- Sliwinski, S. (2006). The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo. *Journal of Visual Culture*, 5(3), 333 - 363
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Suárez, L., y Hernández, R.A. (2008). *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra.