

**IMAGEN Y CONFLICTO: EL ÁRBOL DE TAMARINDO COMO ESCENARIO DE
MEMORIA Y CULTURA**

Tesis presentada para obtener el título de
Magíster en Estética e Historia del Arte
Universidad Jorge Tadeo Lozano

MAURICIO VARGAS HERRERA
2019

**MAESTRIA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
© 2019**



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

RESUMEN

Durante el período de mayor violencia en la región de Montes de María las comunidades allí presentes fueron víctimas de los más intensos atropellos. Tal es el caso de la vereda Las Brisas quienes en marzo de 2000 fueron tomadas como objetivo militar por las antiguas AUC. El presente trabajo indaga sobre algunas de las imágenes que circularon en la zona luego de la masacre de los doce campesinos buscando a su paso reconstruir las dinámicas culturales que dan sentido a la noción de memoria histórica y en esa medida se alzan como monumentos iconográficos de la comunidad. El énfasis está puesto sobre la imagen del árbol de *tamarindo* lugar donde otrora se reunía la población para compartir y que luego sería utilizado por las AUC como patíbulo. El trabajo, entonces, recaba en las condiciones culturales que ofrece la imagen de cara a los escenarios de guerra y a la reconstrucción de la memoria.

ABSTRACT

During period of greatest violence in the Montes de María region, communities present there were victims of the most intense abuses. Such is the case of Las Brisas village, which in March 2000 was taken as a military objective by the former AUC. Present document explores some images that circulated in the area after massacre of twelve peasants, seeking to reconstruct cultural dynamics that give meaning to notion of historical memory and to that extent they rise as iconographic monuments of the community. Emphasis is placed on image of the *tamarind tree*, where the population once flocked to share and which would later be used by the AUC as a gallows. This document, then, gathers in the cultural conditions offered by image in war scenarios and reconstruction of memory.

PALABRAS CLAVES

Memoria, fotografía, imagen, Las Brisas, conflicto armado, Montes de María, poder, el árbol de tamarindo.

KEYWORDS

Memory, photography, image, Las Brisas, armed conflict, Montes de María, power, tamarind tree.

DEDICATORIA

A Luisa por la paciencia y apoyo en estos años de trabajo académico.

Y por supuesto a María del Mar y Marco por el soplo de vida.

LISTA DE FIGURAS

- Figura No. 1 Mapa Las Brisas. Taller de cartografía y recorrido de la vereda Las Brisas. 2016
- Figura No. 2 (Reconstrucción digital a partir de vídeo) Mapa comunitario en jornadas de trabajo con el director de la Unidad Nacional de Atención y Reparación de Víctimas, Arturo Zea. Vídeo de su página de Facebook. Consultado noviembre 2 de 2018.
- Figura No. 3 Listado de víctimas de la masacre de Las Brisas y propiedad de tierra.
- Figura No. 4 Masacre en los Montes de María. Telar. Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz. 2009. 194 x 121 cm. Tomado de Mampuján entretejido: tejedoras de Mampuján. Catálogo exposición Universidad Externando de Colombia. 2016
- Figura No. 5 Travesía. Telar. Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz. 2009. 144 x 195 cm. Tomado de Mampuján entretejido: tejedoras de Mampuján. Catálogo exposición Universidad Externando de Colombia. 2016
- Figura No. 6 El Testigo vivo de la masacre de Las Brisas (2010). Juan Manuel Echavarría. Fotografía digital en blanco y negro. C-Print 81.5 x 54cm.
- Figura No. 7 Fotograma video: Pacifista presenta: las tejedoras de Mampuján. Vice 2015
- Figura No. 8 Fotograma video: "El Tamarindo" testigo vivo de la masacre de Las Brisas... "Caminos Para La Memoria". CNMH. 2017
- Figura No. 9 "Siguiendo las huellas" – Tortura en el tamarindo (2009-2010). Rafael Posso. Medida 27,5 x 21,5 cm. Lápiz y carboncillo sobre papel
- Figura No. 10 Desplazamiento (2009-2010) Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel. 27,5 x 21,5 cm
- Figura No. 11 Dolor de la familia Posso (2009-2010) Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel. 27,5 x 21,5 cm
- Figura No. 12 Bestias inhumanas (2009-2010) Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel. 27,5 x 21,5 cm
- Figura No. 13 CNMH. 2015 Monumento «El Campesino» a las Víctimas de Las Brisas, San Juan Nepomuceno. Parque Olaya Herrera. Bolívar

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Estructura argumental	8
2. CAPÍTULO 1	10
La guerra en Montes de María y unas comunidades que se la juegan por la vida.....	10
2.1. Haciendo suyo el territorio.....	10
2.2. Los hechos de marzo de 2000	18
2.3. Cultura y memoria	20
3. CAPÍTULO 2.....	26
El árbol de tamarindo como expresión de la memoria comunitaria de los vecinos de la vereda Las Brisas, San Cayetano	26
3.1. El árbol de tamarindo: punto de encuentro de la comunidad de Las Brisas	33
4. CAPÍTULO 3.....	42
La imagen en el contexto de la cultural local	42
5. CONCLUSIONES	53
6. BIBLIOGRAFÍA	57

1. INTRODUCCIÓN

Desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido.

Susan Sontag. (Sontag 2003)

La presente investigación se propone establecer las condiciones de inserción de la imagen en una comunidad en particular, esto es, en la vereda Las Brisas del corregimiento de San Cayetano, municipio San Juan Nepomuceno, Bolívar, comunidad que fue víctima de un hecho sangriento el 11 de marzo de 2000. La investigación pasa por reconocer el papel de la imagen fotográfica, pero también otras formas visuales tales como los mapas, el fotograma y el dibujo en aspectos centrales como la memoria y la construcción cultural. Durante el recorrido, se ponen en cuestión las condiciones específicas que distinguen la fotografía comúnmente llamada documental, de otro tipo de imagen que sin ser considerada del resorte de lo documental, toma en cuenta la dimensión emocional del otro.

La necesidad de dar cuenta del horror de la guerra y las secuelas dejadas en la población producto de conflictos inveterados, hacen cada vez más urgente la tarea de pensar el conflicto y la cultura. En razón de esta necesidad, el presente documento gira en torno a problemas relativos a la historia, la cultura y el arte. Comoquiera que la construcción de un contexto precisa de elementos históricos que establezcan un marco general de referencia, el presente documento busca reconstruir históricamente la región de Las Brisas en Montes de María (Bolívar) en el entendido de que los fenómenos de violencia ocurridos en la zona deben matizarse e

individualizarse en relación con casos similares de otras regiones¹. Así entonces, la investigación recorre los caminos de la selva montañosa de Montes de María de tal suerte que durante el viaje se van desgranando los elementos culturales y sociales que le dan identidad a la región.

No sólo hemos sido testigos del horror sino que nuestros dispositivos materiales han servido como testimonio complementario de tal fractura. En veredas, caseríos, municipios y barrios, la violencia fue aposentándose como una larga estela de sinsentidos y como una forma de exclusión de nosotros mismos. Las posibilidades de construirnos como seres humanos ciertamente se fueron haciendo más difíciles y el clamor por la vida pareció siempre perderse detrás del estertor de las balas. Un recorrido visual por zonas del conflicto colombiano nos hiere el alma al comprobar el abandono de casas, el silencio de escuelas o la destrucción de una parroquia. Todos, sin quererlo, testigos de las tragedias de quienes antes cargaron de sentido sus límites y meandros y en esta vía, hicieron de ellos espacios de intercambio.

Así pues, un escenario como el colombiano es desafío permanente para la reflexión de quienes habitamos este territorio. El trabajo de investigación que estoy presentando toma en cuenta el dolor y la tragedia de millones de colombianos que han (hemos) sido testigos de este proceso y con ello pretendo aportar, si se quiere, un homenaje mínimo a quienes murieron y a quienes sobreviven luego del largo periodo de la violencia en Colombia.

Ante el dolor de los demás, ¿Cuál es el alcance de la participación del artista? ¿Puede la imagen dar cuenta de la situación de desgarramiento social y, en ese sentido, ofrecer vías de interpretación de tal sufrimiento? ¿Cuáles son las dinámicas de inserción de la imagen en la cultura local?

¹ Verbigracia los acontecimientos de El Salado (2000), El Aro (1997) o El Tigre (1999) por citar sólo algunas de las masacres más conocidas perpetradas por las AUC a finales de los noventa.

Presento en este documento los hallazgos de mi investigación sobre la fotografía «El árbol de tamarindo, testigo vivo de la masacre de Las Brisas» de Juan Manuel Echavarría en relación con el fenómeno de la memoria y el rol del artista; adicionalmente pongo en consideración otras formas de expresión visual que fueron gestándose al interior de la comunidad de Las Brisas: por un lado los dibujos de Rafael Gustavo Posso sobre los hechos del 11 de marzo de 2000; y por otro, imágenes construidas al interior de la comunidad que no han tenido mayor movilización allende sus fronteras; al final de la investigación espero haber dejado explicitadas más preguntas que respuestas brindando así elementos de análisis que amplíen heurísticamente las ciencias sociales en hechos que a pesar de lo fuertes, deben seguir siendo objeto de explicación. En especial tratándose de la imagen como testigo del dolor tal como nos lo recuerda Didi-Huberman: «*Arrancarle una imagen a eso [el Holocausto], ¿a pesar de eso? Sí. Costara lo que costase había que darle forma a este inimaginable*» (2004, p. 28)

La reflexión sobre la imagen me permitirá acercarme a la noción de memoria. Abordaré imágenes que en su carga estética evocan el momento, lo trascienden. Intentaré, pues, dar cuenta del potencial expresivo de la imagen como dadora de sentido.

1.1. Estructura argumental

En el primer capítulo reconstruyo los hechos que sucedieron en 2000 (Mampuján y Las Brisas) e indago sobre distintos modos de producción cultural y visual de la región, especialmente lo referido a la importancia de la escogencia del «árbol de tamarindo» como fenómeno social aglutinador para la comunidad investigada, estrechamente vinculado con el aspecto de la memoria. En el segundo capítulo indago por la construcción histórica de la imagen

del árbol de tamarindo en la región de Montes de María pero con énfasis en la región afectada por los hechos de marzo de 2000; además expongo los matices distintos según los cuales el dicho árbol se inserta en la comunidad de Montes de María con énfasis en la vereda Las Brisas bajo la perspectiva monumental de memoria viva; el análisis de las expresiones visuales de Echavarría y Posso permiten remontar la discusión al terreno de la cultura a través de las construcciones simbólicas. Durante el tercer capítulo me pregunto por la imagen en el contexto de la cultural local; creo necesario hacer una reflexión teórica sobre la fotografía, en particular la relación histórica entre fotografía y muerte. A su paso, la argumentación girará en torno al tema más general de la imagen y el poder: un poder que nacido desde la propia imagen se inserta en la filigrana de las relaciones sociales, en tanto se cruzan ideas sobre los fenómenos de la memoria colectiva, el duelo colectivo y las representaciones del dolor.

2. CAPÍTULO 1

La guerra en Montes de María y unas comunidades que se la juegan por la vida

2.1. Haciendo suyo el territorio

La vereda Las Brisas se encuentra ubicada en la zona norte del departamento de Bolívar y hace parte del corregimiento San Cayetano, en el municipio de San Juan Nepomuceno. Juana Ruiz en su libro monográfico sobre los hechos de 10 y 11 de marzo de 2000, menciona que la vereda fue fundada en 1969 por tres familias provenientes de Montelíbano, Córdoba, quienes huyendo de la violencia guerrillera deciden asentarse en tierras baldías de los Montes de María en el territorio actual de las Brisas (Ruiz, 2013). A pesar de la búsqueda realizada en el Igac, en las entidades gubernamentales, en el Sena, en los archivos de la Universidad de Cartagena y en los archivos de prensa, la consecución de un mapa de la zona fue infructuosa. Sin embargo, luego de los acontecimientos sangrientos de 2000, que más adelante se comentarán, la comunidad reconstruyó cartográficamente el territorio como parte de los ejercicios de memoria que se hicieron en la zona. En este punto merece la pena comentar los talleres realizados por el Centro Nacional de Memoria Histórica en 2016² bajo una metodología que podría llamarse «mapeo comunitario». De este ejercicio se realiza, entre otros, el siguiente mapa:

² Taller de cartografía y recorrido vereda Las Brisas dirigido por Celia del Pilar Páez para CNMH, 2016



Figura No. 1 – (Fotograma vídeo) Mapa Las Brisas. Taller de cartografía y recorrido de la vereda Las Brisas. 2016

En este mapa comunitario de 2016 se puede apreciar el territorio desde una perspectiva general; es decir, el territorio de Las Brisas en cuanto tal no muestra el nivel de detalle de los límites de la vereda tal como podría esperarse de un ejercicio cartográfico convencional. Sin embargo, la clave está en las palabras que la propia comunidad tiene para pensar su territorio: «...las comunidades rurales vivíamos bajo la informalidad por los niveles de confianza, el valor de la palabra que tradicionalmente se había construido» (Ruiz, p. 47). Digo pues que la clave puede estar en la forma flexible en que era manejada la tierra en la región. Resulta plausible pensar que el mapeo comunitario (cartografía social podría ser más exacto) opera como una suerte de «agente legalizador» de la informalidad de la zona; aquellos lazos que antes funcionaban merced a la informalidad se truecan en modos convencionalmente aceptados de

limitación del territorio. El mapa, además, «expresa» un elemento clave en la construcción del sentido comunitario de la región: todos estaban particularmente cerca de tal suerte que pensar en Las Brisas o Pelaejo, es pensar en relación con toda la región; el mapa pretende señalar las cercanías entre las veredas de tal suerte que todos dialogan y se conocen entre ellos, en otras palabras, busca proscribir la idea de aislamiento.

A guisa de comparación, podríamos invocar un análisis planteado por la historiadora Lucía Duque relacionado con la formación del Estado/Nación colombiano en la época neogranadina. Menciona Duque Muñoz (2009) «...las geografías y los mapas del país cumplieron el rol de proponer o proyectar cómo debía ser el territorio nacional y cuáles sus límites, *hacer la defensa de un discurso geopolítico*, mas no el de representar un territorio que estaba previamente definido» (p. 133) [itálicas mías] Como reza la cita, el mapa servía a los intereses de un discurso geopolítico más que a un ordenamiento legítimamente territorial; en el caso de Las Brisas el recurso del mapa tenía, por los menos, dos cometidos claramente identificables: de un lado, la necesidad de establecer/legitimar un territorio geopolíticamente; de otro, la manifestación precisa del dominio de la zona; territorio además que estaba imbricado de relaciones culturales, económicas y religiosas de largo aliento. Como complemento podríamos citar las palabras de Boeventaura de Sousa Santos: «La decisión sobre el tipo y el grado de distorsión [de los mapas] a privilegiar está condicionada por factores técnicos, aunque puede basarse también en la ideología del cartógrafo y en el uso específico a que el mapa se destina» (De Sousa Santos, p. 7) Queda expuesto cómo a través de la representación cartográfica se ponen en circulación expresiones ideológicas y políticas que trascienden el marco técnico de lo «puramente cartográfico».

En el siguiente mapa podemos apreciar el intento por definir aquello que antes funcionaba gracias al poder de la palabra:

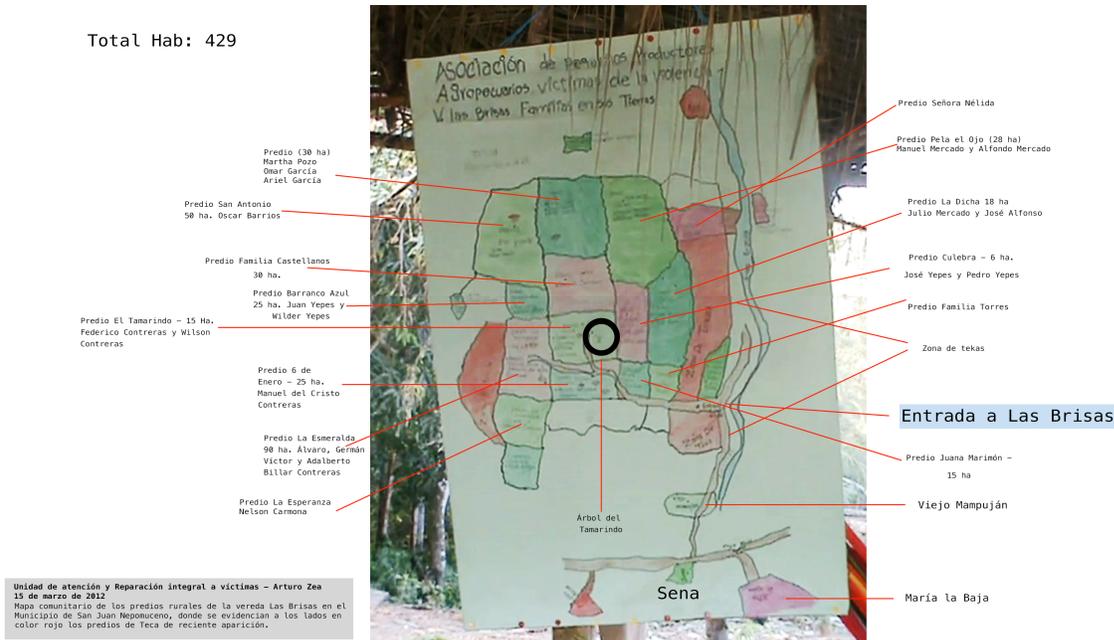


Figura No. 2 – (Reconstrucción digital a partir de vídeo) Mapa comunitario en jornadas de trabajo con el director de la Unidad Nacional de Atención y Reparación de Víctimas, Arturo Zea. Vídeo de su página de Facebook. Consultado noviembre 2 de 2018.

El mapa de la figura 2 permite hacer una reflexión más detallada si lo comparamos contra el mapa de la figura 1. Mientras en la figura 1 el territorio se piensa en relación con toda la zona, en el mapa de la figura 2 se establece un mapeo visual de la región sin atención a los criterios de escala y magnitud. La figura 1, insisto, deja traslucir la informalidad para visualizar la zona; en la figura 2, en cambio, la apropiación de la zona es precisa. Aunque Las Brisas empezaron a re-habitarse a partir de 2005 (cinco años después de cometida la masacre según testimonio de Juana Ruiz, 2013) las acciones de memoria territorial entre las que se consideran la formalización de

mapas y diagramas se hace luego de promulgada la ley de Justicia y Paz³, especialmente durante los años 2007, 2008 y 2009. Pese al esfuerzo de la comunidad por hacer valer sus derechos patrimoniales especialmente los relacionados con el asunto de tierras (Ruiz, 2013; Lefkaditis, 2014; Corte Suprema De Justicia Sala De Casación Penal, 2011), la comunidad no disponía de una representación cartográfica confiable que garantizara institucionalmente la propiedad de la tierra. Es por eso que el mapa de la figura 2 reviste tanta importancia desde el punto de vista de la formalización del territorio toda vez que allí se expresan visualmente las condiciones y tensiones presentes luego del desplazamiento forzado. A modo de reflexión quisiera plantear la configuración territorial que para 2012 se presentó en la vereda las Brisas y su relación con la distribución que para 2000 existía. Insisto que ante la ausencia de material cartográfico confiable debemos suponer que lo que apareció en la Sentencia 34547 de 2011 se correspondía con los hechos.

Según versión de los familiares de los asesinados en marzo 11 de 2000 consignadas en la sentencia 34547, algunas de las víctimas contaban con predios medianamente grandes:

Nombre de la víctima / asesinado	Predio Si/No	Extensión
Dalmiro Rafael Barrios	Si	60 Ha.
Manuel Guillermo Yepes Mercado	No	Sus familiares dijeron tener 60 Ha. pero no pudo comprobarse que fuera él su titular.
Gabriel Mercado García	No	Su padre, Manuel de Jesús Mercado tenía 60 Ha.

³ La Ley de Justicia y Paz surge como resultado de los procesos de negociación con las AUC en 2005. Es la contrapartida que ofrece el gobierno de Alvaro Uribe para la entrega y dejación de armas por parte del grupo armado.

Rafael Enrique Mercado García	No	Su padre, Manuel de Jesús Mercado tenía 60 Ha.
José del Rosario Mercado García	No	N/A
Jorge Eliécer Tovar Pérez	No	N/A
Wilfrido Mercado Tapia	No	N/A
Joaquín Posso	Si	45 Ha.
José Joaquín Posso	No	Su padre, Joaquín Posso tenía 45 Ha.
Alfredo Luis Posso	No	Su padre, Joaquín Posso tenía 45 Ha.
Alexis Rojas Castillo	No	N/A

Figura No. 3 — Listado de víctimas de la masacre de Las Brisas y propiedad de tierra

El cuadro anterior sólo muestra la situación expresada en la sentencia y en ese sentido el señor Pedro Castellanos, asesinado en la misma masacre, no fue incluida en la Sentencia 34547 como víctima de la masacre, hecho que notoriamente indignó a la comunidad e incluso al día de hoy sigue sin aparecer como víctima de la masacre de las Brisas. Por este motivo la sentencia no señala si era o no tenedor de tierras.

Con base en la figura podemos concluir que sólo dos personas cabezas de grupo familiar disponían de tierras para la fecha de la masacre. Si comparamos esta información con los resultados del mapa de la Figura No. 2 encontramos que:

- a. Las extensiones de tierra que decían pertenecer a cada propietario en 2000 no coinciden con las mencionadas por ellos en 2012. La familia Barrios decía poseer 60 ha. y para 2012 dice tener 50 ha. La familia Posso decía tener 45 Ha. pero para 2012 sólo reporta 30 Ha.

- b. Si bien en la zona habitaban poco más de 10 familias extensas, la masacre estuvo centrada especialmente en tres de ellas. No sugiero que eran ellos los presuntos «colaboradores de la guerrilla» según argumentaron las AUC para la incursión armada, pero sí es significativo de cara a la comprensión del hecho victimizante toda vez que la comunidad se desplazó totalmente.
- c. De hecho, y en atención al punto anterior, los móviles de la masacre no tuvieron como objetivo central ahuyentar a los mayores tenedores de tierra de la zona como mecanismo «ejemplarizante» del terror paramilitar; si ese hubiera sido el móvil la familia Contreras hubiera sido la más afectada (conjuntamente tienen 130 Ha.) Lo que ciertamente se colige del accionar delictivo de este grupo es la manera indiscriminada y alevosa con la que ponían en circulación el mecanismo del miedo para afectar no sólo a la comunidad de Las Brisas sino también a las veredas aledañas⁴.

Hasta este punto he querido señalar la importancia de la imagen cartográfica en ausencia de una institucionalidad fuerte para efectos del control territorial. Lo que he mencionado es que las fuentes documentales con las que se cuentan, dan poca información confiable desde el punto de vista del derecho formal. Sin embargo, me interesa indicar la importancia de la imagen en relación con los mecanismos internos de poder que se dejan traslucir a partir de ella. Cuando pensamos en las escalas de los predios expresados en la figura No. 2 nos damos cuenta que predios de magnitud relativamente pequeña aparecen en el mapa más grandes que otros de mayor tamaño en hectáreas. Es el caso del predio de los Posso (30Ha.), los Mercado (28Ha. y 18 Ha.), los Barrio (50 Ha.) y los Castellano (30 Ha.); ellos se ven «más grandes» que predios como el de

⁴ Según el mapa de las Brisas de la figura No. 2 obtenido a partir del video realizado por el director de la Unidad de Reparación y Restitución de Bolívar Arturo Zea, la zona tiene una extensión mínima de 392 Ha. sin tomar en cuenta los predios de Nelson Carmona, la señora Nélide [sin apellido en el mapa] y la familia Torres.

los Contreras que tiene 90 Ha. Las familias mencionadas coinciden con aquellas que estuvieron directamente relacionadas por las acciones armadas del grupo paramilitar. La imagen deja entrever la importancia que para 2012 tienen las familias que pagaron su cuota de sangre en el conflicto de Montes de María.

Lo que resulta abiertamente inquietante es la relación subrepticia entre imagen y poder: los espectadores y creadores de imágenes van dejando trazas sobre las relaciones sociales y su conexión con la representación visual. La cartografía es clara muestra de este poder. En sintonía con este argumento W. J. Thomas Mitchell (2017) defiende la idea de que las imágenes tienen un potencial que trasciende la esfera de la hermenéutica y que pasa por temas centrales como la ciencia y la política. Entender el potencial transformador de las imágenes es entender que ellas se expresan física y materialmente en el mundo: propician formas de estar, pero también, y quizá más importante, formas de ser. Son, con todo, mecanismos de formación ideológica que históricamente se han insertado en los procesos complejos del pensamiento y acción humanos. Así entonces iconología e ideología son dos elementos que se imbrican necesariamente. Pensar en las imágenes pasa por reconocer la presencia del otro y las posibles dependencias, interdependencias y subalternidades que ello impone. La imagen responde a las necesidades contextuales en las que surge, como también es preciso anotar que la imagen insta un modo específico del ver social; por este camino la imagen se nos presenta como un 'otro' que nos ayuda a explicarnos y a situarnos. La imagen y sus prácticas son «constituyentes» de una realidad social.

2.2. Los hechos de marzo de 2000

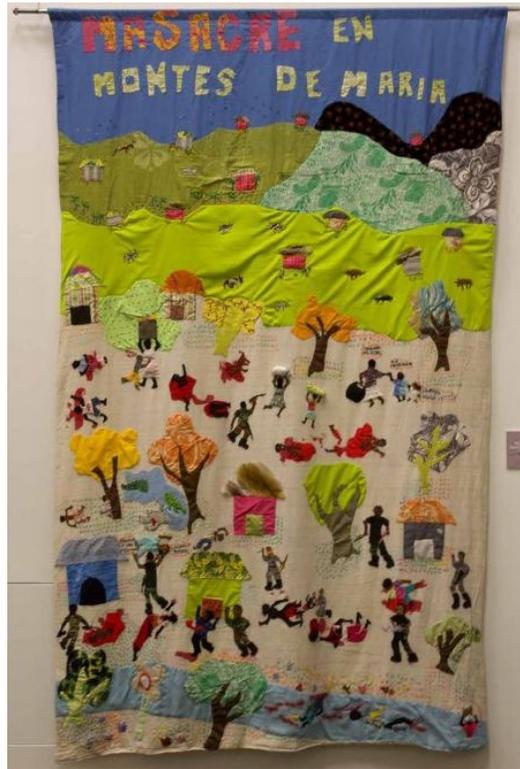


Figura No. 4 - *Masacre en los Montes de María*. Telar. Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz. 2009. 194 x 121 cm. Tomado de Mampuján entretejido: tejedoras de Mampuján. Catálogo exposición Universidad Externado de Colombia. 2016⁵

La masacre de los doce campesinos de Las Brisas en manos del bloque «Héroes de los Montes de María» (marzo 11 de 2000) marcó profundamente la historia de este olvidado y alejado pueblo caribeño. La historia comienza días antes cuando la columna liderada por Edwar Cobos («Diego Vecino») y Uber Bánquez («Juancho Dique») arriban a la cercana vereda de Mampuján y prometen que si no se abandona el pueblo antes de 24 horas les pasaría lo mismo

⁵ En este telar se plasma la masacre de Las Brisas el 11 de marzo de 2000. La representación de los acontecimientos es respetuosa de los hechos que efectivamente sucedieron. Se muestran las 12 víctimas fatales, el árbol de tamarindo, las casas y el río de la vereda.

que a los habitantes de El Salado a quienes un mes antes las mismas AUC comandadas por «El Tigre» y «Juancho Dique» decapitaron, desollaron, violaron, torturaron y asesinaron a más de 100 personas en un cruento episodio que duró seis extensos días, sin que hiciera presencia el Estado a través de algunas de sus fuerzas.

Así pues, el 10 de marzo de 2000 arribaron más de 250 hombres a Mampuján y luego de secuestrar a siete campesinos les obligaron a que les indicasen el camino hasta el sector de El Tamarindo en Las Brisas bajo el pretendido argumento de encontrar allí un campamento de la guerrilla (cfr. Sentencia 34547 del Tribunal Superior de Bogotá, p. 30). No encontrando a ningún hombre alzado en armas soltaron a los mampujanos y procedieron, en su lugar, a capturar, interrogar, torturar, descuartizar y asesinar a 12 campesinos, víctimas ellas de lo que se conoce como la masacre de Las Brisas. En este punto es importante resaltar el sector conocido como El Tamarindo pues es allí donde ocurre la mayor parte de los asesinatos. En palabras de la comunidad este lugar «era el eje central de la vereda» (Ruiz 2013, p. 29)

La masacre provocó el desplazamiento general de los habitantes del pueblo, el señalamiento como desplazados (causa común de re-victimización), la desintegración familiar y la extrema pobreza. Luego del proceso de negociación con las AUC, el gobierno, a través de la Fiscalía General de la Nación, sancionó y condenó a los perpetradores de la masacre de Las Brisas en sentencia No. 34547 de la Sala de Justicia y Paz del Tribunal Superior de Bogotá de abril 27 de 2011, instándolos a realizar la reparación material y moral para las víctimas y condenándolos a penas cercanas a los 38 años de prisión intra-mural para cada uno de los cabecillas. La realidad de esta sentencia fue que en virtud de la Ley de Justicia y Paz, «Diego Vecino» purgó cárcel por 10 años, (desde octubre de 2015 está fuera de prisión) y, por su parte, «Juancho Dique» salió de prisión desde septiembre de 2015 luego de pagar una pena de 8 años.

2.3. Cultura y memoria

El problema de la memoria, especialmente en el caso de la violencia en Colombia, se ha visto desde la perspectiva de la reparación simbólica⁶. Sin embargo, por el lado de las comunidades la apuesta por la memoria aspira a que se le considere como algo integral que consulte la reparación pero que también dialogue con el pasado, con las tradiciones, con el saber que se pierde en medio del conflicto. Este aserto se entiende mejor si se revisan los testimonios de los hechos de violencia en muchas regiones colombianas y especialmente si se observan las consideraciones que supervivientes como los de Las Brisas o Mampuján mencionan frecuentemente al respecto. Para ambientar este punto quisiera resaltar algunos de los aspectos centrales de una entrevista que tuve con Angélica Rodríguez⁷ quien lidera el proyecto «Expedición Sensorial» del Ministerio de Cultura de Colombia. Nacido desde 2016 el proyecto busca el rescate de las tradiciones culturales de zonas en conflicto y su piloto arrancó en Montes de María; la metodología que emplean se orienta por lo que ellos llaman *laboratorios comunitarios* que básicamente se definen como talleres de experimentación a partir de los saberes locales. Entre los muchos logros que ha propiciado el proyecto se encuentra la identificación de las variedades culturales o los saberes locales que se mantienen fundamentalmente alejados unos de otros independientemente de su distancia territorial; así entonces, a pesar de que se trata de una región en apariencia unificada (en razón de sus proximidades territoriales y la migración de expresiones culturales como la música), comunidades raizales pueden mantener ritmos, bailes o

⁶ Ley 975, art.8: «Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas»

⁷ Angélica Rodríguez (líder del proyecto *Expedición Sensorial* del Ministerio de Cultura de Colombia), entrevistada por Mauricio Vargas el 20 de septiembre de 2018.

gastronomías que no se salen de los límites de sus espacios. Uno de los aspectos encontrados durante más de dos años de operación de la *Expedición sensorial* tiene que ver con la pervivencia de la identidad de raza como elemento unificador: los afro descendientes se reclaman distintos de los zenúes, o éstos de los campesinos. Regiones como San Jacinto, a guisa de ejemplo, mantienen tradiciones claras y distintas de regiones mulatas como las de San Cayetano. En este punto se destaca el hecho de que no hablamos de un núcleo homogéneo como cuando decimos «la cultura caribeña» o más vulgarmente, «los costeños». De lo que hablamos aquí es de raigambres culturales que fueron aposentándose en el tiempo; hablamos de comunidades que si bien comparten aspectos como la lengua, el clima o la montaña, van formando identidades que las diferencian unas de otras.

Y a pesar de todo, y muy a nuestro pesar, lo que ocurrió en las fatídicas décadas del 90 y el 2000 en Montes de María, fue la unificación, por la fuerza de los acontecimientos, de todos como «desplazados» o «víctimas»; términos que superan la connotación gramatical para convertirse en adjetivos peyorativos y re-victimizantes. Dice Juana Ruiz: «Cuando comenzó a pasar el tiempo [luego del desplazamiento de Mampuján], los demás colegios daban sus clases normales y el San Luis [albergue transitorio] no podía dar clase; los padres de familia que habían tenido paciencia se comenzaron a disgustar, y aparecieron expresiones como: ‘desplazados váyanse’; en la casa de la cultura se pusieron carteles burlones donde se decía que ahora los desplazados eran los artistas, que ya nadie no podía trabajar en sus espacios» (Ruiz, p. 21)

Así pues, el escenario del intercambio cultural debemos pensarlo en relación con las formas especiales de cada comunidad: claramente el sector de Mampuján, a pesar de su cercanía inmediata con Las Brisas, es una comunidad que se reclama sabedora de tradiciones culturales

que se remontan al África. De esta forma se entienden expresiones visuales como el tapiz realizado por el colectivo *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz* (Sierra 2016, p.40):



Figura No. 5 - Travesía. Telar. Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz. 2009. 144 x 195 cm. Tomado de Mampuján entretejido: tejedoras de Mampuján. Catálogo exposición Universidad Externando de Colombia. 2016

A través de este tapiz las mujeres de Mampuján se están reclamando así mismas pertenecientes a raíces africanas, con lazos culturales vinculados al desplazamiento ancestral y a la lucha por la tradiciones vernáculas. La propia Juana Ruiz en entrevista para el canal #holasoydanny de Daniel Samper Ospina en Youtube, hace mención explícita a la tradición gastronómica nigeriana que ellas mismas están volviendo a cocinar. No es extraño entonces que

alimentos como el ñame se hayan aposentado en la cultura de la región de manera fuerte: basta recordar que desde finales de los ochentas se lleva a cabo el Festival del ñame.⁸

Lo que hemos visto hasta aquí relacionado con la cultura de la región es la miríada de expresiones culturales que perviven en una región que a pesar de su aparente gran extensión es cercana en términos de movilidad. La población de la vereda Las Brisas aunque se encuentra a pocos kilómetros del corregimiento de Mampuján, ha estado integrada por personas que si bien no pertenecen a la comunidad afro o a la indígena, están inmersas en una zona de transición y de encuentro de varias tradiciones; el lector notará que en este escrito se hizo mención acerca de que la comunidad de Las Brisas fue poblada por campesinos colonos que huyeron de la región de Córdoba; de esa región se pueden apreciar elementos de lo indígena pero también de lo antioqueño y lo mulato. Tal perspectiva me lleva a pensar que los lazos culturales con los cuales está formada la vereda están dados por la oferta que se encuentra en las veredas y corregimientos vecinos; especialmente la conexión con Mampuján y con la gente de San Juan Nepomuceno (Ruiz 2013, p. 27).

En vista de que la vereda sólo contaba con escuela primaria⁹, las personas de Las Brisas en razón de sus estrechos vínculos comerciales con San Juan Nepomuceno, San Cayetano y María la Baja, mandaban sus hijos a la escuela secundaria de esos lugares e incluso, cuando las cosechas eran buenas, a la propia universidad. A guisa de ejemplo sobre las condiciones culturales de la zona, me gustaría compartir un poema que extraje de un cuaderno de apuntes de uno de sus habitantes. El texto aparece con ocasión del ejercicio de memoria y literatura que hicieron Liliana Moreno y Gustavo Santa en el taller *Impreso en la memoria* que posteriormente

⁸ Dalmiro Barrios, víctima fatal de la masacre de marzo de 2000, fue durante siete años el rey del ñame.

⁹ El maestro de la escuela de Las Brisas para marzo de 2000 era José Mercado, una de las víctimas mortales de la masacre.

dio origen al libro *Del ñame espino al calabazo: objetos que despiertan memorias* (2015). Dice el poema (se conserva la ortografía y la métrica del poema):

*«no bale la pena yorar no
bale la pena
Sufrir Sufrir tambien
es bibir yorar cantar
y reir doy sonrisa
para el mundo que hay
dejo de mira por las
callespolvorientas de mi
vecindad. Soy una flor
marchita que vino de
lejanas tierras, sin
saber para donde, [...]»¹⁰*

El poema nos recuerda el dolor y el sufrimiento pero también nos habla de la migración; invita a pensar en lo recorridos de los campesinos que llegaron de Córdoba huyendo de la violencia y la encontraron de nuevo en lo que para muchos de ellos era su «paraíso».

Hasta aquí espero haber mostrado satisfactoriamente algunas de las características generales de la cultura de la región de Montes de María, especialmente la vereda Las Brisas y el corregimiento de Mampuján. En el próximo capítulo desarrollo la imagen del árbol de tamarindo

¹⁰ CNMH, *Del ñame espino al calabazo*. 2015. Vídeo producto de los talleres impartidos por Liliana Moreno y Gustavo Santa. *Memoria latente*. 2016. 13:21

de Juan Manuel Echavarría y tomo en cuenta la producción artística de Rafael Posso y su serie «Siguiendo las huellas».

3. CAPÍTULO 2

El árbol de tamarindo como expresión de la memoria comunitaria de los vecinos de la vereda Las Brisas, San Cayetano

Domingo Cañates le canta a su región. Nacido en San Cayetano, este cantador afro descendiente ha dedicado su vida a mantener viva la tradición del son de negro. Actualmente, y con más de 75 años, el maestro Cañates conserva la tradición viva del son de negro en el corregimiento de San Cayetano. Hay un son que circula en la región y que encuentro particularmente pertinente para esta investigación; se titula *La rama del tamarindo*:

«Ae, ae, la rama del tamarindo

Del tamarindo la rama

La rama del tamarindo

Ae, ae, la rama del tamarindo.

Vámonos pa' el barrio abajo

Que hay bastante que comer

Ae, ae, la rama del tamarindo

Plátano maduro y yuca

Y aguardiente pa' bebe

Ae, ae, la rama del tamarindo»

(Pérez Herrera 1999)

En rigor, hay que decir que *La rama del tamarindo* funciona como 'obertura' o pieza llamadora de una verbena; en tanto en cuanto la canción ha podido circular por buena parte de la

región caribe, la letra va cambiando según quien la interpreta, sólo que el ritmo y el coro «Ae, ae, la rama del tamarindo» se mantiene en todas sus versiones. En el caso del maestro Cañates, por ejemplo, la letra dice «debajo del cascabel/ en la ruta del perreo/ ae, ae, la rama del tamarindo», etc. Pese al impulso dado durante los últimos años al son de negro, la zona donde más ha destacado este ritmo es la región de Santa Lucía en Atlántico, distante 60 kilómetros de San Cayetano. Es, pues, este ritmo una expresión cultural que transita por la región y se asienta especialmente en aquellas zonas en donde la presencia afro es más fuerte¹¹.

Ahora bien, no es azaroso pensar que la imagen del tamarindo presente en la pieza musical y elemento determinante de la presente investigación, determine un punto clave en cuanto a su valor cultural. La semilla del tamarindo tuvo su mayor arraigo en las zonas costeras colombianas especialmente aquellas similares al clima africano (Cfr. U.S. National Plant Germplasm System –USNPGS). Como muchas otras expresiones culturales y dietarias, fueron traídas a tierras americanas durante la migración europea de los siglos XVI y XVII. En cuanto tal, el tamarindo, como especie arbórea de la familia de las leguminosas, no es nativa de la región (según fuentes de la USNPGS, la planta es originaria de África y luego migró al Asia menor); el propio Celestino Mutis no hizo registro de ella en su Expedición Botánica. La especie fue reseñada por Juan Cuellar en la expedición que él encabezó a la región de Filipinas entre 1785 y 1795 (Real Jardín Botánico, 2016) y de ello quedan registros visuales hechos por sus dibujantes.

¹¹ Manuel Pérez (2006) menciona cómo la música de son de negro viajó por las distintas zonas cercanas al Canal del Dique. Dice Pérez: «Se encuentran ubicados allí los municipios de Campo de la Cruz, Suan, Repelón, Candelaria, Manatí, Santa Lucía y Luruaco. Ahí se formaban los embalses del Canal del Dique que sumergen las ciénagas del Limón, Sanaguare, Boquita, Loro, Caimán, Sabanagrande, Guajaro, la ciénaga de Repelón y la Laguna de Luruaco, empalmando con los ramales vecinos que hoy forman parte del departamento de Bolívar (tales como la ciénaga de Palenque, en aproximaciones a Mahates, donde según la historia social de la Provincia de Cartagena se hizo el primer corte del Canal del Dique, influenciada por las ciénagas de Jobo, Vijaguá, Sabana, Tupe (Gambote), el Capote, María la Baja, etc., entre otras). Estas comunidades han hecho grandes aportes a la evolución de esta tradición oral recreada y desarrollada por pescadores y agricultores abanderados de un folclor donde confluye la música y la danza Son de Negro» (p. 110)

De esta leguminosa las comunidades hacen usos medicinales, culinarios y ornamentales (USNPGS).

Lo que nos ocupa en este trabajo es la forma en que el tamarindo se insertó en las dinámicas culturales de la región de Montes de María. Hasta el momento sabemos que su procedencia es africana y que migró a América a través de los procesos de colonización española. Sabemos además que se inserta en la cultura americana a través de los nativos esclavizados; estos elementos dan pie para pensar en la manera según la cual los elementos naturales entran a hacer parte del repertorio objetual de la memoria; memoria ésta entroncada con las tradiciones culturales de las tierras africanas vinculadas particularmente a la cocina y a la medicina natural. Ahora bien, por una suerte de aprovechamiento cultural el repertorio de los objetos de la naturaleza así como el de las creaciones humanas propiamente dichas pasan de ser objetos de uso material para entrar en el circuito de las simbologías, esto es, de la cultura. Un tema que ampliamente ha estudiado Baudrillard y que podríamos indicarlo con la siguiente cita:

«[...] el hombre, a través de la imposición de una forma que es cultura, se convierte en transustanciador de la naturaleza: es la afiliación de la sustancia, de edad en edad, de forma en forma la que instituye el esquema original de creatividad: creación ab utero, con todo el simbolismo poético y metafórico que lo acompaña» (Baudrillard 1969, 28)

Baudrillard entiende que la formación objetual está inserta en los mecanismos de tecnificación de la sociedad de tal suerte que el *sistema de los objetos* transita desde la función operativa a una suerte de función simbólica; sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿qué tienen que ver los objetos materiales fabricados por el hombre con los de la naturaleza? O más propiamente ¿cómo conmutar el significado del árbol —de tamarindo en este caso— con las cosas fabricadas por el hombre? Quizá la respuesta empieza a aflorar cuando pensamos el objeto-

árbol con las funcionalidades propias de la simbología comunitaria, especialmente cuando llevamos la figura del árbol de tamarindo a asuntos relacionados con la **memoria**¹², en particular cuando consideramos *transustantaciones* —al decir de Baudrillard— como lo es el árbol de tamarindo de la vereda Las Brisas.

Quizá no sea gratuito que en un sentido primigenio la noción de memoria tenga que ver con el intercambio de bienes. El arquitecto mexicano Sergio Beltrán nos recuerda que en la etimología de la palabra monumento se esconde la idea del recordar ligado a bienes, como también del advertir. «*La palabra monumento se deriva del latín monumentum, que se forma por el sufijo instrumental -mentum, y su raíz men-/mon- que se encuentra en palabras como monere (recordar o advertir), mens (mente) y moneda*» (2013, p. 19). De esta manera el autor construye el argumento según el cual el monumento es una construcción que se presenta como ‘medio’ (milieux) de la memoria en una suerte de presencia que nos recuerda el pasado pero que se actualiza y se proyecta al futuro. El advertir del medio de la memoria («su prótesis»), tal como podríamos pensar el monumento, es instrumento ligado a la cotidianidad de una comunidad pues se presenta como un modo del advertir acerca de algo, pero también una forma de interpelación

¹² Varios intelectuales, entre ellos Jay Winter —The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom” in Contemporary Historical Studies, 2001 — han recalado en la tendencia actual de las ciencias sociales relacionadas con la exacerbación del tópico **memoria**. En este ensayo, el autor reconoce la importancia de los hechos históricos, especialmente aquellos de onda trascendencia como la Segunda Guerra Mundial y la necesidad de las víctimas por hacer valer sus derechos, pero a su vez interpela la mirada ingenia y oportunista desde el punto de vista comercial, de historiadores jóvenes que encuentran en la “memoria” (ciertamente puede llamarse “memoria colectiva” o “memoria local”, e incluso cabe “historia cultural”) la oportunidad de explotar comercialmente el tema. A fuerza de entender que la historia no es ajena a las modas comerciales, Winter reclama pensar críticamente esta tendencia historiográfica y preguntarse, de nueva cuenta, por la revisitación de los conceptos: “*One of the challenges of the next decade or so is to try to draw together some of these disparate strands of interest and enthusiasm through a more rigorous and tightly-argued set of propositions about what exactly memory is, and what it has been in the past. The only fixed point at this moment is the near ubiquity of the term. No one should delude herself into thinking we all use it the same way. But just as we use words like love and hate without ever knowing their full or shared significance, so we are bound to go on using the term “memory,” the historical signature of our own generation.*” (p. 66)

de aspectos de la mente encarnados en los objetos, i.e., monedas, imágenes, lenguaje. Y aquí resulta especialmente útil relacionar el monumento como medio de la memoria al desarrollo del lenguaje, pues si entendemos que el monumento no es meramente una cosa vinculada al lugar (topos), sino también vinculada al tiempo (cronos), el lenguaje es por antonomasia un medio monumentalizado de la memoria. Es en el proceso de la memoria comunitaria como se actualizan los espacios y tiempos pasados pero, de cara a las producciones objetuales (monedas, esculturas, pinturas, por ejemplo) y simbólicas (el lenguaje), es precisamente la parte fenoménica del monumento lo que debemos considerar como algo en continua latencia, como algo vivo. La memoria así pensada es monumento viviente. Ahora bien, remitir la *monumentalización* a la mera expresión plástica (reificación) constriñe la potencialidad que comporta una visión ampliada de lo monumental. La tensión que surge en este proceso tiene que pensarse como tensión entre lo vivo y lo cosificado. Proceso en el que Pierre Nora nos puede ofrecer un espacio de reflexión fructífero.

Dice Nora: «*La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado*» (2008, p. 20).

Aquí entonces nos enfrentamos a la dialéctica que establece una noción del pasado como jirones de vitalidad (la memoria), con formas de reificación y racionalización que no es más que otra forma de nombrar la historia. Los lugares de memoria se caracterizan por contener, al mismo

tiempo, lo **material**, lo **simbólico** y lo **funcional**. Para que el lugar de memoria se configure es preciso que haya un objeto que a su vez adquiriera un contenido simbólico y que sirva como mecanismo de vinculación con la memoria. La imbricación de los tres elementos posibilita el desarrollo del lugar de la memoria para la recuperación de la historia local, regional o nacional. O siguiendo a Nora: *«Pues, si bien es cierto que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para -el oro es la única memoria del dinero- encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos, está claro, y es lo que los vuelve apasionantes, que los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones»* (p. 34) El lugar de la memoria le huye al flujo de la sedimentación, al lugar de la ‘naturalización’. De esta suerte un lugar de memoria es, por definición, el lugar de lo mutable, de lo híbrido. La institucionalización por este camino es la sentencia de muerte de los lugares éstos. Así entonces aquello material de base simbólica y con un propósito se constituye en un lugar de memoria; sin embargo, nos asalta la duda de si por esta vía no se cae en una des-definición del mismo concepto ya que ¿acaso no son todos los objetos creados por el hombre objetos susceptibles de contener una carga simbólica (en mayor o menor medida) y con un propósito específico? Baudrillard nos diría que en la sociedad de consumo todos los objetos adquieren su fuerza simbolizadora. Nora se adelanta a esta suspicacia y nos comenta que para que se configure un lugar de memoria es preciso que exista una *«voluntad de memoria»*, esto es, se requiere que haya una intención precisa de generación de memoria que los historiadores, dice Nora, han repetidamente llamado *«fuentes directas»*. Y por fuentes directas el autor quiere significar las que son pensadas con fines reproductivos (leyes, obras de arte, edificios, etc.). Toda vez que media

una intención memorial los objetos así constituidos se transforman en lugares de memoria, que, de nueva cuenta, debemos entender en la perspectiva de Beltrán antes mencionada — como milieux insertos en las coordenadas de tiempo y espacio. Los lugares de memoria transitan, por su misma naturaleza, lo temporal y lo espacial desde la perspectiva de grupo o comunidad pero también como expresión individual (el diario, pongamos por caso).

3.1. El árbol de tamarindo: punto de encuentro de la comunidad de Las Brisas



Figura No. 6: El Testigo vivo de la masacre de Las Brisas (2010). Juan Manuel Echavarría.
Fotografía digital en blanco y negro. C-Print 81.5 x 54cm.

La primera vez que tuve noticia de la fotografía de Juan Manuel Echavarría «El testigo vivo de la masacre de las Brisas» (figura No. 6) ocurrió en el marco del «*Coloquio interuniversitario arte, conflicto y reparación simbólica*» organizado por la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano el 21 de abril de 2017 en la sala de música Ernesto Martín (Uniandes). El evento estuvo liderado por María Clara Bernal en representación de la Universidad de los Andes y por María Margarita Malagón y Elkin Rubiano por parte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Dando cuenta de la reflexión sobre el papel del arte en la coyuntura del conflicto y teniendo como telón de fondo los diálogos entre las FARC y el

gobierno nacional, el coloquio presentó distintas reflexiones artísticas, políticas y jurídicas en lo relativo a reparación simbólica y posconflicto. La intervención de Juan Manuel Echavarría estuvo centrada en presentar el caso de la masacre de Las Brisas y los procesos de recuperación de la memoria y reparación simbólica que una comunidad como aquella había transitado en la búsqueda de la recuperación de su pasado y procesos paralelos para la reconstrucción del tejido social.

La perspectiva de análisis que se me abrió al escuchar la historia de Las Brisas en boca de Juan Manuel Echavarría me llevó a pensar en el tema como parte de la investigación sobre la imagen y la sociedad. Desde allí empecé a recabar información sobre la comunidad que dio como resultado el presente texto. Durante el proceso me encontré con otras perspectivas de representación del conflicto, especialmente las imágenes creadas por Rafael Posso García, víctima sobreviviente de la masacre. Además está decir que por el camino fueron apareciendo otras representaciones que iban completando el cuadro viviente que es la situación de la vereda durante y después de los hechos de marzo de 2000. En particular me interesó reflexionar sobre la representación del árbol de tamarindo, pieza visual fundamental en muchas producciones visuales realizadas desde la comunidad, desde los artistas, desde la prensa¹³. Casi todas ellas confluyentes en la idea de que el árbol de tamarindo es la presencia viva y perenne de la memoria de las víctimas. Memoria que se compadece con la idea de Nora acerca de los lugares de memoria.

Así entonces, pensar en el objeto-árbol como «monumento de la memoria» no es descabellado. A cada tanto la comunidad de Las Brisas ha recalado en el hecho de que el lugar

¹³ Al respecto pueden verse: -Las Brisas "camino para la memoria", Promesas Estado y Conmemoración, Monumento a las Víctimas "LAS BRISAS" San Juan Nepomuceno Bolívar, Las Brisas y La Pelona "lugares de memoria", "El Tamarindo" TESTIGO VIVO de la Masacre de las Brisas... ", Pacifista presenta: Las tejedoras de Mampuján.

del árbol era el punto de encuentro de la vereda para hacer sus reuniones, departir con otras veredas o simplemente pasar un rato de esparcimiento (CNMH 2014, Ruiz 2013, Posso 2012). Pensar plausiblemente en el objeto-árbol como una suerte de memoria viva monumentalizada es una de las hipótesis que abriga la investigación. El árbol de tamarindo fue durante muchos años el lugar de encuentro de la comunidad según puede comprobarse en entrevistas dadas por las propias víctimas para distintos medios. El propio Juan Manuel Echavarría así lo confirma: *«Yo siempre sentí que el tamarindo era el lugar donde se reunía la gente de Las Brisas, donde jugaban fútbol, donde se encontraban. Un sitio de mucho tejido social»*. (Promesas, Estado y Conmemoración) El lugar servía como punto de encuentro para que sus habitantes jugaran a la pelota, se sentaran a tomar un descanso, compartieran momentos familiares e incluso, como lugar de celebración religiosa. Fue ese el lugar escogido por el frente «Héroes de los Montes de María» para torturar, desollar y asesinar a doce de sus habitantes. La excusa: auxiliadores de la guerrilla. El éxodo provocado por la masacre trajo desolación y abandono al pueblo. Se requirió que el gobierno oficializara los diálogos de desmovilización y desarme con las AUC en 2005 para que los habitantes empezaran a regresar a sus tierras e intentaran reconstruir el tejido de una comunidad sumida en la tristeza, el abandono y el señalamiento.

Es precisamente este el escenario que escogió Juan Manuel Echavarría para ofrecerle a la comunidad una obra que diera cuenta de la tradición del pueblo, que recogiera algunos de sus vestigios simbólicos y, sobretodo, que sirviera como elemento vinculante del pasado con el presente. El aporte de Echavarría consistió en dejar un documento visual (la fotografía) como una prenda conmemorativa que las víctimas pudieran reconocer como elemento de reconciliación con su pasado. Un elemento que no sólo mantuviera latente la presencia del pasado comunitario, sino

también la memoria viva de quienes fueron asesinados cruelmente. La fotografía del árbol de tamarindo como presencia simbólica de toda la comunidad.

La imagen presenta en primer plano el tronco del árbol de tamarindo en cuyas grietas y pliegues se deja entrever el paso del tiempo. Las copas del árbol y un poco de la vegetación vecina se logran apreciar en el marco de la fotografía. Al parecer, al artista le interesaba presentar una imagen del árbol que mostrara parte de su copa para lo cual hizo una toma en contrapicado que asegurara la aparición de los elementos en el cuadro. La luz suave que presenta el árbol permite suponer que la hora de la toma fue muy de mañana o al caer la tarde. Es patente en la fotografía la ausencia de individuos. Aunque la locación es un paisaje natural, la fotografía de Echavarría no está pensada como un paisaje en términos clásicos en los que se hace explícita alusión a la riqueza topográfica o hídrica¹⁴. La fotografía se ejecutó en 2010, justo diez años después de la masacre de Las Brisas. Para la época, si nos atenemos a la sugerencia hecha por varios pobladores de la vereda, el árbol parece haber cobrado vida nuevamente. A pesar del plano cerrado, la fotografía presenta algunas de las características del objeto: el tronco aparece como un bloque nervudo con desgarraduras en sus intersecciones; su centro pareciera haberse estrechado producto de alguna plaga; la piel exterior del tronco probablemente se cayó en el curso de un tiempo prolongado aunque en su parte superior parece gozar de vitalidad.

La fotografía fue tomada en ángulo contrapicado apareciendo el árbol como un objeto más grande de lo que en realidad es. Sin embargo, este encuadre permite apreciar los detalles cavernosos del tronco y deja vislumbrar algo de su copa. Producto del encuadre, el motivo parece cercenar buena parte de sus características más importantes tal como podemos observarlo en

¹⁴ En este punto puede ser útil pensar en las imágenes de paisaje de autores clásicos como Ansel Adams (*These We Inherit: The Parklands of America*, 1962) o más recientemente Sebastião Salgado (*Génesis*, 2013).

fotogramas como los del video de Vice (figura No. 7) o el del CNMH (figura No. 8) en donde la relación follaje/tronco es cuantitativamente mayor en el primer elemento.



Figura No. 7. Fotograma video: PACIFISTA PRESENTA: LAS TEJEDORAS DE MAMPUJÁN. Vice 2015



Figura No. 8. Fotograma video: «El Tamarindo» TESTIGO VIVO de la masacre de las Brisas... «CAMINOS PARA LA MEMORIA». CNMH. 2017

La fotografía tiene una medida (impresa) de 81,5 cm. x 54 cm. y está montada sobre retablo de madera. La verticalidad de la toma enfatiza la verticalidad del tronco y establece una línea divisoria más o menos central que divide la imagen en izquierda y derecha. La luz estuvo bastante controlada para recuperar cada detalle del árbol y por su enfoque selectivo y el uso abierto del diafragma, el fondo aparece fuera de foco en una clara intención de aislar la figura del fondo. Aunque la vegetación es rica en matices cromáticos, el artista prefirió presentar la imagen en blanco negro con una gama de grises de bajo contraste y unos niveles de luminancia contenidos.

Decíamos previamente que la imagen no responde a los criterios clásicos de paisaje pues allí donde históricamente la naturaleza deviene extensa y profunda, aparece en este árbol contenida y frontal. Si comparamos esta imagen con las imágenes previas de los vídeos de Vice y CNMH la mirada de Echavarría resulta más íntima, más introspectiva. El testigo mudo de la masacre parece dialogar con el espectador a través de sus líneas, pliegues y oquedades. Transmite un silencio que termina aturdiendo al espectador en su mutismo. Desde un punto de vista formal,

la imagen *fue hecha* (construida) para ser reconocida como parte de un sitio en específico. No se trata de la fotografía de un ‘tamarindo’ cualquiera sino, antes bien, de un objeto que fue *testigo* de un hecho particular. La imagen fotográfica de Echavarría está pensada *ex profeso* para ser entendida como un homenaje a las víctimas y en ese sentido la disposición formal de los elementos dentro del cuadro busca interpelar al espectador: uno directo, las víctimas sobrevivientes, otro indirecto, los circuitos en los cuales se movilizará la imagen. Esto lo podemos corroborar en una comparación rápida entre la obra de Juan Manuel Echavarría y el dibujo hecho por Rafael Posso (figura No. 9) en donde se aprecia claramente el árbol de tamarindo junto a un perpetrador y su víctima desollada (José del Rosario Mercado). Las dos imágenes comparten planos similares aunque la presencia humana en el dibujo de Posso aporta elementos semánticos de una mayor complejidad.

La imagen de Posso, familiar de tres de las personas asesinadas ese día, a diferencia de la fotografía de Echavarría es explícita en mostrar el momento exacto de la ejecución del que podría ser el cuerpo de José del Rosario Mercado según consta en el expediente de la sentencia 34547 del Tribunal Superior de Bogotá (p. 34). El gesto de Posso y el de Juan Manuel Echavarría, en sentido estricto, es diferente. Uno, buscando el reconocimiento objetivo de los hechos a partir de la técnica del dibujo; otro, en cambio, valiéndose de la fotografía para «evocar» el simbolismo de la tradición comunitaria y el sentido de pertenencia al interior del territorio. En el dibujo a lápiz de Rafael Posso el árbol es mostrado en diálogo con la víctima. Tanto la víctima que está siendo desollada como el tronco del árbol ‘transitan’ caminos paralelos en su verticalidad. El paralelo entre víctima y árbol termina emparentando las dos figuras toda vez que, desde un punto de vista formal, el cuerpo humano y el cuerpo vegetal parecieran estar hechos de las mismas sustancias. Los pliegues y la piel del tronco del árbol «dialogan» visualmente con los pliegues de los jirones

de tela y la piel de la víctima. Uno y otro intercambian factores comunes que terminan por unificarlos. En este sentido, el artista estaba interesado en presentar una imagen que, distinta formalmente a la de Echavarría, hablara del árbol no en términos simbólicos, sino en términos de explícitos de aquello que ocurrió pues de esta manera el dolor podría sobrellevarse. El propio autor en diálogo con el CNMH dice: «Nos dimos cuenta sin saberlo la salvación que ellos [los dibujos] traían, porque en un taller se dibujó el primer dibujo y empezaron a llorar y a llorar y a llorar, pero en la tarde ya se podía ver el dibujo y no se lloraba» (Las Brisas, caminos para la memoria, 2014)

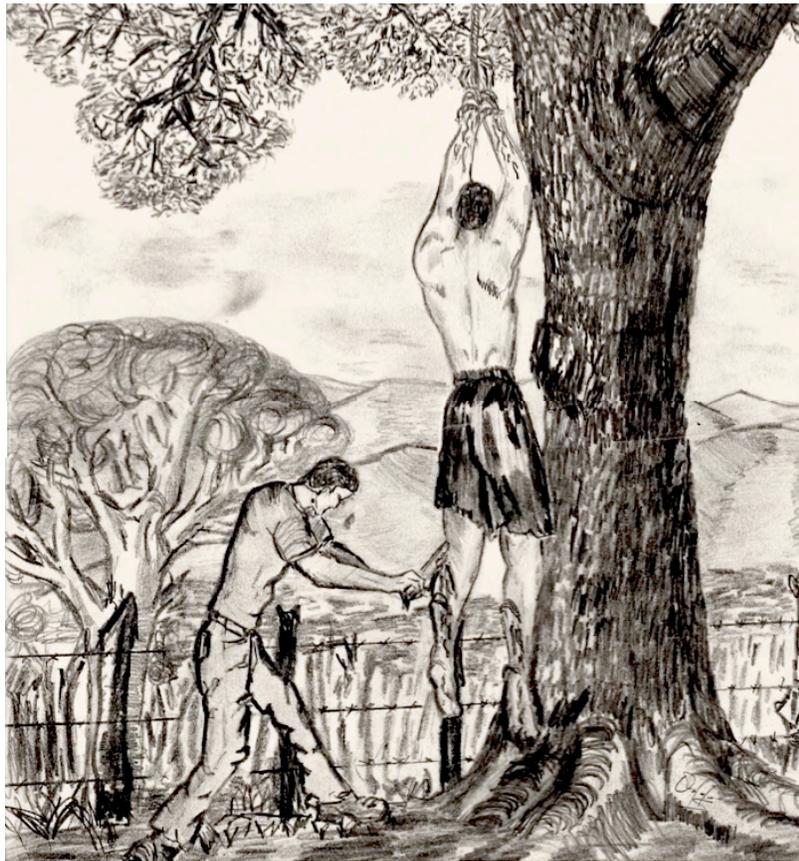


Figura No. 9 – «Siguiendo las huellas» – Tortura en el tamarindo (2009-2012). Rafael Posso. Medida 27,5 x 21,5 cm. Lápiz y carboncillo sobre papel

Es ciertamente paradójico que sea el dibujo y no la fotografía la que tenga «el peso de la prueba» del hecho homicida. Si miramos retrospectivamente, desde sus propios orígenes, fue la fotografía la encargada de aportar documentos visuales que dieran cuenta de lo que existe: la fotografía, como registro mecánico de la realidad, no podía escaparse de sus limitaciones como «traductora» fiel de lo que es, y en ese sentido, la pintura y el dibujo pudieron desprenderse de la pulsión de realidad que imperaba antes de la invención de la fotografía para la pintura ilusionista o realista¹⁵. Sólo que en el caso que nos ocupa, la orientación acontece de manera distinta: es el dibujo el encargado de dar cuenta del hecho real, dejándole a la fotografía el espacio de realización de su «autonomía estética», para utilizar la expresión de Bazin (2008).

El árbol de tamarindo, tal como lo hemos podido ver hasta el momento, se conecta con la visión que previamente habíamos comentado sobre el monumento como expresión colectiva y viva de una comunidad. El lugar de la memoria en que se convierten tanto la imagen de Juan Manuel Echavarría como la de Posso ganan en significado toda vez que la figura del árbol (elemento objetivo) se conecta con hechos trágicos de una comunidad, lo que a la vez carga de simbolismo el objeto visual. La imagen del árbol condensa con la menor cantidad de elementos la mayor amplitud de sentidos tanto para las víctimas como para los que accedan a estos trágicos episodios. No vemos de manera impune el árbol: este se nos presenta cargado de recuerdos y a su vez cargado de futuros. En la imagen de Posso intuimos el pasado a pesar de la fragilidad «fáctica» del soporte dibujo (tal como lo harían en otro tiempo y para otra realidad los dibujos de David Olère sobre las cámaras de gas en Auschwitz), mientras en la imagen de Echavarría el

¹⁵ André Bazin en el texto "Ontología de la imagen fotográfica" (2008) hace un plausible análisis de este proceso. Dice Bazin: "La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica" (p. 28). Y remata: "Siendo a la vez una liberación y una culminación, [la fotografía] ha permitido a la pintura occidental librarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética."(p. 30)

mismo objeto abre un camino de reconciliación y esperanza futura: fue realizado para la conmemoración y la recuperación de la memoria de la comunidad de Las Brisas. Puestos a reflexionar sobre estas imágenes, debemos pensarlas como formas monumentalizadas de la memoria y como huellas artísticas que, en la perspectiva de Huyssen, hacen un aporte histórico y político sobre lo que no debería haber pasado nunca. Cada una, desde sus propias limitaciones, es «voluntad de memoria».

4. CAPÍTULO 3

La imagen en el contexto de la cultura local

Andreas Huyssen en el prólogo al texto «El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente» (Huyssen, 2009) claramente enuncia la relación entre imagen y memoria: «*Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total*» (p. 15) Las imágenes, pues, son imperativos históricos de memoria si seguimos la lógica del argumento de Huyssen; pareciera que de esta manera las imágenes no fueran entonces simples plataformas visuales (artísticas, sociales, documentales) sino que respondieran a supuestos éticos que no sólo amarran los contenidos estéticos y referenciales de la imagen, sino que además están estrechamente vinculados a imperativos de acción de los individuos. El punto de la discusión gira entonces en torno al papel político y, si se quiere, ético de la imagen referida a un hecho traumático. Huyssen reclama, como un eco en eterno loop, que la imagen debe vincularse a la memoria como presupuesto necesario.

La imagen que en su capa exterior se nos presenta como sustrato material (foto, dibujo, pintura, etc.) cuando está referida a momentos traumáticos, desde lo formal y referencial, pareciera tener establecido un programa que la conduce pues debe dar cuenta de la denuncia en aras de la recuperación de la memoria de una comunidad. Este imperativo parece venido desde fuera, desde los sujetos, más que desde la imagen misma. La imagen *en su mismidad* pareciera pretender eso o cualquier cosa, aún si su contenido no diera explícita cuenta del suceso traumático, o incluso de manera aún más paradójica, si palmariamente tuviera que ver con los sucesos como el caso de las fotografías documentales.

En este sentido la reflexión que inaugura W.J.T. Mitchell acerca de lo que quieren las imágenes centra el debate: en el uso cotidiano de la imagen tendemos a darle mayor poder a la imagen como si esta siguiera embestida del aura totémica o fetichista que pudo haber tenido en tiempos pretéritos. Se entienden bajo esta lógica las imágenes fotográficas producidas, por ejemplo, en el siglo XIX en donde la representación objetiva de un acontecimiento era considerada como acontecimiento objetivo sin lugar a apelaciones. No exento de plausibilidad se encuentra el análisis de Mia Fineman (2012) quien acuciosamente expone la evolución de la fotografía y especialmente aquellos genésicos tiempos de Niépse y Daguerre en donde las más de las veces la fotografía fue interpretada como ‘la mano de la naturaleza’ (Talbot y Daguerre). De hecho, las dos décadas siguientes a la invención de la fotografía (1829) fueron testigos del afianzamiento general del medio en cuanto a la consolidación de la idea de que *«la fotografía fue repetidamente caracterizada como eficiente, factual e impecablemente verdadera. El fotograma fue considerado como una transcripción indudable de la realidad, o, como el escritor Oliver Wendell Holmes famosamente describió del degarrotipo, ‘un espejo con memoria’»* (Fineman, p. 21) La fotografía introduce elementos de altísima eficiencia para una industria capitalista en ciernes, pero se acompaña de una transformación social y cultural inusitada. De hecho, asuntos y temas de la ciencia desconocidos, «ven la luz» por primera vez a través del crisol de la cámara. Y resulta paradójico enunciarlo, pero el dispositivo de la cámara y la perdurabilidad de la imagen que al comienzo fueron asuntos casi «mágicos», con el paso del tiempo terminan siendo su opuesto: develadores de misterios. Razón tiene Walter Benjamin al señalar que «la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica» (1989, p. 66) Las imágenes en movimiento de Marey y Muybridge, los hallazgos microscópicos en las ciencias de la salud y la botánica, por mencionar algunos de ellos, son argumentos en favor de éste movimiento

«develador» que introdujo la fotografía. Es, en suma, el ‘ça eté’ barthesiano en su mayor esplendor. Jennifer Knookin en su texto *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy* así lo afirma cuando dice:

«En la década de 1850 y antes, la evidencia legal generalmente consistía en testimonios hablados, declaraciones escritas, contratos, escrituras, etc. Esas pocas imágenes presentes en el tribunal a menudo eran las que habían recibido una sanción legal explícita, como mapas y encuestas aprobados por el condado en casos de disputas de tierras, o dibujos y diagramas en casos de patentes. Cuando se usaban dibujos no oficiales, no se pensaba que fueran evidencia. Solo con el advenimiento de la fotografía se conceptualizaron estos tipos más amplios de representaciones visuales como evidencia, su valor probatorio se consideró lo suficientemente significativo como para ser combatido, su inclusión o exclusión impropias se consideraron motivos dignos de apelación» (1998, p.5)

Así entonces, la aparición de la fotografía marcó un hito en la problemática relación entre verdad y testimonio.

La transformación social y cultural que trajo aparejada la aparición de la fotografía tuvo, además de lo citado anteriormente, un componente de inclusión social interesante. Si bien la fotografía no era un arte accesible para clases sociales de bajos recursos, fotógrafos como David Octavius Hill mostrando personas en cementerios, plazas y callejuelas ponen en evidencia (‘hacen visibles’) otros sectores sociales. Lewis Carroll por ejemplo, al retratar a hijas de empleadas domésticas, de alguna manera las emancipa del anonimato, y en cierto sentido las reivindica. Esta exaltación visual por lo marginal es uno de los efectos colaterales de la fotografía. Y que como dice Benjamin, al tener que estar un tiempo delante de la cámara, se termina ‘habitando’ la imagen. Toda una revolución desde un punto de vista estético-social. El de Carroll es un caso similar a otro que se presenta en las antípodas tierras americanas: Benjamín de

la Calle. Con *De la Calle* se inaugura en Colombia un periodo de visibilización del ‘otro’: prostitutas, campesinos, travestis, guerrilleros, locos, que parecieran haber quedado por fuera de la representación fotográfica toda vez que la fotografía colombiana pareciera haber estado sumida en el letargo de los gabinetes fotográficos pensados, *ex profeso*, para las clases dominantes¹⁶.

Si bien es plausible la pregunta por la fotografía y su cota de poder, el acento debemos ponerlo en el tema más general de la imagen en tanto en cuanto las formas de circulación social de la imagen van más allá de las dinámicas propias de la fotografía. La pregunta no debería centrarse sobre lo que las imágenes hacen; el acento debería estar puesto en otro centro de gravedad, en una dimensión distinta que, partiendo de la imagen, pudiera presentar su extensión en el terreno de lo visual pero de referencia social: «qué quieren las imágenes», expresión ésta que se hizo importante en los discursos iconológicos de finales del siglo XX. Dejando claro que el interés de W.J.T. Mitchell (1996) no es atribuir «vida» a las imágenes, el pensador norteamericano afirma que a estas les interesa ser interrogadas desde su misma especificidad. Lo que las imágenes quieren se emparenta con elementos específicos de la relación social y económica, pero también, y no en menor medida, con aspectos del psicoanálisis. Las imágenes y su deseo se vinculan con la especial manera de relacionarnos con lo visual de tal suerte que en su

¹⁶ Eduardo Serrano en *Historia de la fotografía en Colombia* (1983) lo precisa de esta manera: “*De la Calle* también fotografió numerosas personalidades de su época, pero, por lo regular, es el rostro anónimo del no sofisticado que posa tranquilamente para un retrato y no para la posteridad, el que aparece en sus obras. Ufanamente descalzados, con las curtidas manos asiendo el carriel, o mostrando orgullosos los implementos de sus oficios (el zurriago, el serrucho, etc.), sus personajes traslucen honestidad y reciedumbre, dentro de ese contexto de seriedad y dignidad, que naturalmente, sin mayor esfuerzo, sabía captar y otorgar el fotógrafo. Justo es señalar además, que una ruana iluminada y plegada por Benjamín de la Calle adquiriría tanta elegancia como los encajes o las charreteras en los retratos de otros fotógrafos. En otras palabras, la fotografía no era ya posesión exclusiva de una élite económica sino que empezaba realmente a llegar en Colombia a los campesinos y obreros.” (p. 219)

horizonte brille siempre el deseo de poder¹⁷. Las imágenes nos interpelan interpelándose ellas mismas: despiertan nuestros deseos de ver al mismo tiempo que ocultan su intención.

A diferencia de Huyssen (2009) para quién la imagen se debe al contexto político, estético y social, Mitchell reclama la pregunta por los insospechados destinos que pudiera tomar la imagen. Ambos, es preciso decirlo, entienden que la imagen comporta poder pero cada uno encuentra su referencia en linderos distintos. Las imágenes, y especialmente aquellas referidas a hechos trágicos, se insertan en dinámicas especiales y por su misma lógica interna permiten preguntarse por los espacios sociales en los cuales adquieren poder. En esa medida lo que Nora y Beltrán habían prefigurado sobre los lugares de memoria y el papel del medio en la construcción del tejido social, es ahora, de cara a la reflexión sobre la imagen, mucho más relevante. Pensando en el análisis de las imágenes que gravitan en torno a los hechos sangrientos de Las Brisas, nos encontramos frente al análisis de imágenes que comportan un alto sentido político en determinados contextos (en primera instancia, el de las víctimas) y ello implica preguntarse acerca del poder de la imagen y sus correspondientes éticos. No resulta extraño que imágenes como las de Rafael Posso y Juan Manuel Echavarría se hayan insertado en dinámicas sociales polivalentes tan disímiles en sus formatos como en sus audiencias¹⁸. Ya con Beltrán habíamos entrevisto que la monumentalización hay que entenderla como una prótesis. Eso significa que los mismos procesos de la memoria pueden requerir de elementos que ‘ayuden’ a recordar aquello digno del recuerdo. El desplazamiento de lo interno (la memoria individual) a lo externo (la

¹⁷ Mitchell propone un paralelo entre el deseo de las imágenes y el deseo de las mujeres, de tal suerte que tanto las unas como las otras desean "maistrye", esto es, superioridad y poder. (1996, p. 14-15)

¹⁸ Dibujos de Posso han servido para «ambientar» textos del CNMH («Del ñame espino al calabazo»), carteles conmemorativos (Embajada U.S. en Colombia, marzo de 2012), así como también en exposiciones como la de la Universidad Externado de Colombia, "Mampuján entretejido", 2016; en el caso de la fotografía de Echavarría, la fotografía del árbol ha sido expuesta en el Museo de la Memoria de Mampuján (2012), la exposición Ríos y Silencios (Mambo, octubre 2017), la portada del libro «Juan Manuel Echavarría, Works» (2017), entre otras.

memoria colectiva) requiere entonces que se piensen mecanismos objetuales que propicien la preservación del recuerdo.

Para entender mejor el punto permítaseme presentar un ejemplo reciente. En 1995 se inauguró la muestra fotográfica/iconográfica «Crímenes de guerra de la Wehrmacht» (5 de marzo de 1995, Hamburgo)¹⁹. El evento hizo parte de la conmemoración de los 50 años de finalización de la II Guerra Mundial y en memoria de los judíos asesinados por la máquina de guerra del Tercer Reich. Las discusiones en torno al papel del ejército alemán en una guerra como esa puso de nuevo sobre la mesa las viejas heridas de la sociedad alemana. Por supuesto, en tratándose del ejército alemán, se levantaron toda clase de críticas desde diversos sectores en razón de que la Wehrmacht (el ejército alemán) siempre se dijo (cr. Huhle, 2003) había tenido una participación menor en los sucesos del genocidio judío. Las imágenes que circularon en la muestra, al decir de los críticos, fueron descontextualizadas del verdadero rol del ejército en el curso de la invasión en territorios soviéticos. La institución que curó la actividad (el Hamburg Institute for Social Research, HISR) sostuvo por su parte que, con base en sus investigaciones previas, la muestra daba cuenta histórica de los horrores cometidos por la institución militar y no simplemente por algunos de sus miembros²⁰. Aún a pesar de todas las críticas lo que resulta particularmente llamativo es que ha sido una de las exposiciones más exitosas tomada desde su impacto social: *«Lo que se apoderó de Alemania entre 1995 y 2000 se puede considerar como el debate historiográfico más mediático hasta y desde entonces: nunca antes una controversia había*

¹⁹ La exposición circuló durante cuatro años por 33 ciudad alemanas y autriacas (Hamburger Institut für Sozialforschung, 2002)

²⁰ Al respecto se puede consultar el juicioso análisis de Miguel de Toro Muñoz en el texto *La Wehrmacht y la historiografía El debate sobre los crímenes de la Wehrmacht: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* de 2017.

durado tanto; nunca antes una exposición histórica había atraído a casi un millón de visitantes»
(Toro, p. 10)

Si traemos a esta reflexión los comentarios de Posso (Las Brisas, caminos para la memoria, 2014) acerca del proceso de ‘sanación espiritual’ de la comunidad luego de vistos los dibujos que él presentó y que luego se integrarían bajo el título «Siguiendo las huellas, Historia de la masacre (2009-2012)» lo que nos debe ocupar es el punto de inflexión que inaugura la aparición de la imagen en el contexto comunitario. A este respecto podemos referir la reflexión que propone Elkin Rubiano cuando sostiene que «Más que lo que el arte hace con las personas, prácticas como estas [los relicarios de Erika Diettes] enseñan lo que las personas hacen con el arte: lo integran a la vida» (2018) El arte no puede cargar con el peso de la sanación del dolor pero sí en cambio puede servir para transformar vidas a través de su apropiación.

Los campesinos de Las Brisas, víctimas sobrevivientes de la masacre, lo que vieron ante sí fue la puesta en escena de su dolor. Cada una de las imágenes iba deshilvanando la madeja de acontecimientos que se dieron lugar en los sucesos de 2000. El manto de dudas, sospechas o inexactitudes dio paso a la confrontación simbólica con los hechos. Didi-Huberman así lo sentencia cuando dice: «*Arrancarle una imagen a eso [el Holocausto], ¿a pesar de eso? Sí. Costara lo que costase había que darle forma a este inimaginable*» (2004). El ‘eso’ que nos recuerda Didi-Huberman es el hecho mismo del dolor. El núcleo que nos carga de miedo y que constriñe la acción. Hablar del dolor, encarnarlo, pasa por reconocer que existió: darle forma, al decir de Didi-Huberman. Conjurar el miedo y la sinrazón sobre la base de la reflexión. En este sentido las imágenes nos prestan un superlativo favor en tanto se convierten en ‘la forma’ de ese dolor. Un sentido que debe ser pensado en la perspectiva de hallar explicaciones y razones para lo aparentemente irracional que opera en la violencia.



Figura No. 10. Desplazamiento. Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel. 27,5 x 21,5 cm

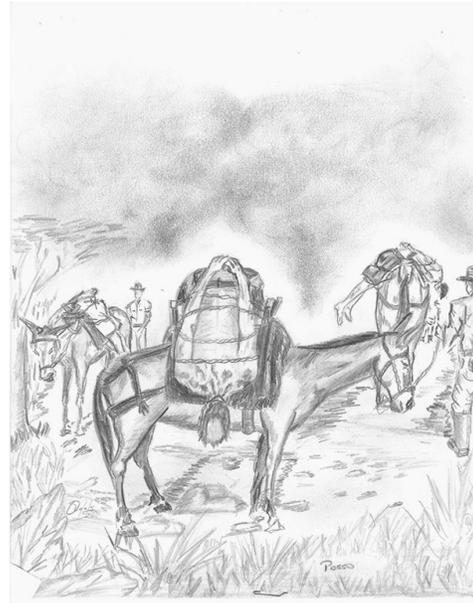


Figura No. 11. Dolor de la familia Posso. Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel. 27,5 x 21,5 cm

Cada una de las imágenes que componen la serie *Siguiendo las huellas, historia de la masacre* le arrebató un jirón de verdad al horror de la masacre. Poniendo en suspenso la carga sanatoria que frecuentemente le atribuye la comunidad, el punto que quiero destacar es la manifestación fáctica, a través de la imagen, de la ocurrencia de los hechos. De hecho, el factor social que siempre se puso sobre la mesa para efectos de la reparación simbólica era la de que la comunidad de Las Brisas estaba compuesta por campesinos que nada tenían que ver con grupos armados (Ruiz, p. 71) Los dibujos de Posso en ese sentido reclaman la constatación visual de vulnerabilidad de la población ante los grupos en conflicto. De allí que la mención hecha en el capítulo 2 según el cual son los dibujos de Posso los que cargan con el «peso de la prueba» cobra mayor sentido. La serie de dibujos interpela la mirada del espectador y a su vez pretende conectar empáticamente con él.



Figura No. 12 Bestias inhumanas (2009-2010)
Rafael Posso. Lápiz y carboncillo sobre papel.
27,5 x 21,5 cm

Frecuentemente se ha insistido (si atendemos a los comentarios de Posso y Ruiz) que la comunidad estaba compuesta exclusivamente por campesinos. Y allí es en donde las imágenes de Posso terminan prestando una función legitimadora: ante la falta de testimonios de inocencia de las víctimas asesinadas, la imagen toma la palabra; ante la ausencia de pruebas es la imagen la que recupera su papel vivificador y actualizante. Dice Ivan Gaskell (1994): *«Nuestra relación con el pasado no está ya definida primeramente por la historia sino, más bien, por una multiplicidad de prácticas, muchas de las cuales se fundan en lo visual y están sujetas a análisis en función de la «visualidad» y la «mirada expandida», en las que los historiadores (y muchos historiadores del arte) se sienten por lo general lejos de su medio familiar: la publicidad, la televisión, la fotografía de prensa, la arquitectura y ciertas zonas del arte»* (p. 238) Volver la mirada a otras expresiones visuales y atender al reclamo tácito de una ‘mirada expandida’ nos permite otear en terrenos de la realidad social que complementan la construcción de sentido.

De este modo es como se entiende que el monumento a la memoria de las víctimas de Las Brisas haya sido un campesino a lomo de mula cargando sus bultos de ñane (figura No. 13).



Figura No. 13 - CNMH. 2015 Monumento «El Campesino» a las Víctimas de Las Brisas, San Juan Nepomuceno. Parque Olaya Herrera. Bolívar

El monumento a las víctimas de la masacre de Las Brisas instalado en el parque Olaya del municipio de San Juan Nepomuceno, se levanta como una muestra de la reivindicación de las víctimas. La pieza fue construida como resultado del proceso de reparación simbólica que dictó la sentencia 34547 (p. 340) Sin embargo, la pieza estuvo marcada por la controversia toda vez que el diseño inicial del monumento no consultó con las necesidades de la comunidad. Rafael Posso así lo consigna cuando dice: «Él [Diego Vecino] nos muestra un boceto, pero nosotros no nos sentíamos identificados con ese monumento... [nosotros] llevamos el primer boceto de ese monumento que salió de una reunión que hicimos con la comunidad y quería (sic) que se hablara de la cultura del campesino, de qué sembraba, cómo vivía, cómo vestía, cuál era su cotidianidad, cuál es su esencia» (Mimbre, 2018) El monumento *El Campesino* recoge la cotidianidad de la vida rural, pues no buscando idealizar la imagen del campesino, sí pretende dejar huella (memoria viva) de su vida sencilla; no se levanta como la imagen ampulosa de los héroes de la

patria y en cambio en sus maneras simples y fundamentales, logra reivindicar la figura del campesino de a pie, del cultivador que sin alardes madruga a llevar su carga o a golpear la tierra. Esa fue precisamente *la imagen* que la violencia le arrebató a Las Brisas.

5. CONCLUSIONES

Hans Belting en su texto «La antropología de la imagen» (2007) observa que toda reflexión acerca de la imagen del cuerpo comporta necesariamente la pregunta por las condiciones de posibilidad del cuerpo; este aserto funciona plausiblemente para la imagen en general, pero se hace más efectivo en relación con la fotografía de muertos. La naturaleza antropológica del acto fotográfico que encarna la fotografía postmortem toma en cuenta una función que bien podríamos considerarla «mágico-religiosa» toda vez que la imagen entra en el circuito de creencias, modelos de relación y especificidades culturales en las cuales cobra sentido. Un tipo de imagen como la «tanato-fotográfica» pone en crisis la ambigua relación entre imagen y mundo en tanto mantiene en circulación la idea del cuerpo ausente en el ‘mundo de los vivos’. Dice Belting: *«La contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros. Las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí»* (p. 177) Tal parece que esta reflexión nos conduce a un punto de inflexión en cuanto a la dación de sentido de la imagen: la imposibilidad de presenciar (hacer presente) la vida a través de la muerte, es análoga a la experiencia de enfrentar la representación iconográfica del otro; y sin embargo, por una suerte de dinámica intrínseca, atribuimos presencia a lo ausente. Se mantiene en vilo la tensión entre presentación y representación de modo tal que la pregunta de Mitchell sobre lo que las imágenes quieren adquiere su mayor relevancia: ellas quieren que se les tome como algo real, como algo efectivamente presente a pesar de no ser más que una expresión bidimensional de lo que "no está allí". Es el cuerpo, especialmente el cuerpo ausente, el que termina primando sobre la imagen; es

como si la presencia inmanente de la muerte se aposentara en la forma de comprensión de la imagen y no dejara que ella tomara la palabra.

Esta forma de presentar la idea nos pone en relación con formas ancestrales de relación en la dupla vida/muerte toda vez que nos vemos con modelos de comportamiento claramente rastreables en la historia de las comunidades primitivas que han sido objeto de estudio por parte de la antropología cultural y la paleontología. El estudio de la antigüedad bien puede dar cuenta de la relación estrecha entre imagen y muerte: basta mirar la iconografía del Antiguo Egipto para impulsar el argumento: *«Esta combinación de regularidad geométrica y de aguda observación de la naturaleza es característica de todo el arte egipcio. Donde mejor podemos estudiarla es en los relieves y pinturas que adornan los muros de las sepulturas. La palabra adornan, por cierto, difícilmente puede convenir a un arte que no puede ser contemplado sino por el alma del muerto. Estas obras, en efecto, no eran para ser degustadas. También ellas pretendían ‘mantener vivo’»* (Gombrich, p. 58) Con Gombrich confirmamos un cambio de rumbo en tanto en cuanto la imagen del muerto ya no es sólo presencia eterna del difunto: ahora le avienen formas ‘vitales’ de permanencia en el mundo. Empero, este modo de concebir la imagen, se dijo antes, estuvo vinculado a formas antiguas del ‘arte lapidario’. En la actualidad, si bien se rinde homenaje al ausente a través de iconografías —y ritos—, la imagen vinculada a la muerte parece tomar un rumbo distinto. O por lo menos así lo entiendo si hago caso de la investigación emprendida sobre la comunidad de Las Brisas. Tanto la «aparición» de las imágenes de los seres queridos como la «desaparición» efectiva de sus cuerpos parecen entrar en la misma dinámica. A la ausencia del cuerpo real le sigue la presencia efectiva del cuerpo imaginado. Ciertamente los dibujos de Posso han puesto al alcance de la comunidad —así como también para ‘todo el mundo’— la presencia de la ausencia. Al respecto dice Belting: *«En consecuencia, el enigma que ha rodeado siempre al*

cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: éste radica en una paradójica ausencia, que se manifiesta tanto desde la presencia del cadáver como desde la presencia de la imagen. Con esto se abre el enigma de la esencia y la apariencia, que jamás ha dejado de inquietar al ser humano» (p. 180) Ambos, imagen y cuerpo, se ocluyen para propiciar significado.

La imagen hecha monumento, o para ser coherentes con el desarrollo del argumento, la imagen-objeto se manifiesta en comunidades alejadas como Las Brisas para ampliar el repertorio objetual de la memoria; el «mneme», la «prótesis» que da pie a la configuración de la visualidad de la vida en los terrenos del conflicto. La imagen del árbol de tamarindo, sea en la forma de la imagen de Posso como en la fotografía de Echavarría intenta reconstruir el tejido vital que se pierde en los desafueros de la violencia. Razón le cabe a Roland Barthes cuando señala: *«Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia»* (2006, p. 108) La construcción de la imagen del árbol se inserta en los flujos cotidianos de la comunidad y de esa manera el objeto se emancipa de su condición fáctica y adquiere atisbos míticos; o para decirlo de nuevo con Barthes: *«Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas»* (p. 108)

El componente simbólico encarnado en la imagen del árbol de tamarindo revela en su interior aquellos tres elementos que Nora señaló para los lugares de la memoria: lo material, lo simbólico y lo funcional. En ese sentido, reconstruir, presentar y mantener viva la imagen del tamarindo constituye en sí el gesto de memoria y respeto para comunidades como la aquí

presentada y es, de paso, una proclama que invita a colocar punto final a la fratricida guerra que hemos tenido que soportar.

6. BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI, 1969.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Ediciones Rialp, 2008.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires (Argentina); Madrid (España: Katz Editores, 2007.

Beltrán, Sergio. *Moyocoyani: El diseño de la memoria construida a inicios del S.XXI*. México: Blurb, 2013.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Traducido por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.

CNMH, ed. *Del ñame espino al calabazo: objetos que despiertan memorias*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015.

———. «*El Tamarindo*» testigo vivo de la Masacre de las Brisas... «*Caminos para la memoria*» CNMH. Vídeo. Las Brisas, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=VYcypuJv1V4&feature=youtu.be>.

———. *Las Brisas «Caminos para la memoria»*. Vídeo. Las Brisas, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=1j05PC5uH2o&feature=youtu.be>.

———. *Las Brisas y La Pelona "lugares de memoria"*. Vídeo. Las Brisas, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=iXta66we-Qc>.

———. *Memoria latente*. Vídeo. Canal Rafael Posso. Tabaco y Las Brisas, 2016.

- <https://www.youtube.com/watch?v=0dPfsMNT3QI>.
- . *Monumento a las Víctimas «Las Brisas» San Juan Nepomuceno Bolívar*. Vídeo. Un Viaje a las Memorias. San Juan Nepomuceno, 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=wmCYqhDFJkg&feature=youtu.be>.
- Consejo Superior de la Judicatura, y Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. *Las Brisas, Mampuján, San Cayetano*. Vídeo. Las Brisas, 2011. <https://youtu.be/ftI2rmMrks>.
- Corte Suprema De Justicia Sala De Casación Penal. Segunda Instancia 34547 Justicia Y Paz Edwar Cobos Téllez y Uber Enrique Bánquez Martínez, Pub. L. No. Ley 34547 (2011).
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Duque Muñoz, Lucía. «El Discurso Geográfico y Cartográfico Colombiano sobre los límites entre Nueva Granada y Venezuela: 1830-1883». *Colombia anuario colombiano de historia social y de la cultura* 36, n.º 1 (2009): 125-52.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Traducido por Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1981.
- Echavarría, Juan Manuel. *Juan Manuel Echavarría: Works*. Editado por Daniel Ernesto Schmeichler. París: Toluca Editions, 2017.
- Fineman, Mia. *Faking it: manipulated photography before Photoshop*. New York: New Haven: Metropolitan Museum of Art; Distributed by Yale University Press, 2012.
- Fundación Marcelino Botín. «El cantar de las culturas - Sones del mar Caribe». Fundación Botín, 2010.
- García Varas, Ana, ed. «El giro icónico. Una carta entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)». En *Filosofía de la imagen*, 1a edición., 57-70. Metamorfosis 12. Salamanca:

- Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Gaskell, Ivan. «Historia de las imágenes». En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, traducido por José Luis Gil Aristu, 1. reimpr., 209-39. Alianza universidad 765. Madrid: Alianza Ed, 1994.
- Gombrich, E. H. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. 15a. México, D.F.: El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Editorial Diana, 1999.
- Gómez, Gloria Cecilia. *Mimbre: tejiendo Paz*. Vídeo. San Juan Nepomuceno: Canal Institucional, 2018.
- Hamburger Institut für Sozialforschung, Jan Philipp Reemtsma, Ulrike Jureit, y Hans Mommsen, eds. *Verbrechen der Wehrmacht: Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944: Ausstellungskatalog*. 10.^a ed. Hamburg: Hamburger Edition, 2002.
- Herrera Pérez, Manuel Antonio. «La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena». *El Artista*, n.º 3 (noviembre de 2006).
- #HolaSoyDanny. #ElRetoDelÑame / *Una visita a los Youtubers campesinos*. Vídeo. Montes de María, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=6CBCjxp-S1I&t=4s>.
- Huhle, Rainer. «De memorias y olvidos. Las políticas del pasado y las dificultades de la memoria - Nürnberger Menschenrechtszentrum». Informativa. The Nuremberg Human Rights Center, 18 de enero de 2003. <https://www.menschenrechte.org/blog/2003/01/18/de-memorias-y-olvidos/>.
- Huyssen, Andreas. «Medios y memoria». En *El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Jessica Stites Mor y Claudia Feld, Biblioteca Estudios de comunicación:15-24. Buenos Aires: Paidós, 2009.

- Lefkaditis, Patrick, y Freddy Ordóñez Gómez. *El derecho a la reparación integral en justicia y paz: el caso Mampuján, Las Brisas y Veredas de San Cayetano*. Bogota: Instituto Latinoamericano para una Sociedad y un Derecho Alternativos, 2014.
- Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Traducido por Javier Fresneda. COCOM© Press, 1996.
- Mnookin, Jennifer L. «The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy». *Yale Journal of Law & the Humanities* 10 (1998): 75.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Traducido por Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. *Son de negro: la música del Canal del Dique*. Barranquilla, Colombia: Corporación para la Investigación Etnomusical, 1999.
- Posso, Rafael. *Promesas Estado y Conmemoración*. Vídeo. Mampuján, 2012.
<https://youtu.be/vUHgXnvbr28>.
- Real Jardín Botánico. «Real Jardín Botánico de Madrid», 8 de junio de 2016.
<http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/jardin/contenido.php?Pag=293&tipo=noticia&cod=5159>.
- Rubiano, Elkin. «La pedagogía del arte en contextos de conflicto: Lo inútil, los intercambios y la empatía». presentado en Primer Encuentro Sobre Pedagogía del Arte, Bogotá, 16 de septiembre de 2018.
- Ruiz Hernández, Juana Alicia. *Vivencias*. Bolívar: Departamento de Justicia de los Estados Unidos, 2013.
- Senado de la República. «Ley 975 de 2005», 25 de julio de 2005.
http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0975_2005.html.

- Santos, Boaventura de Sousa. «Prolegómenos a una concepción posmoderna del derecho. Una cartografía simbólica de las representaciones sociales». *Nueva sociedad*, n.º 116 (1991): 18-38.
- Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. 2a ed. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.
- Sierra L., Yolanda. *Mampuján entretejido: un camino estético para la paz. Catálogo de la exposición. (Celebrada en Bogotá, Biblioteca Universidad Externado de Colombia, del 28-IX-2016 al 30-X-2016)*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2016.
- Toro Muñoz, Miguel de. «La Wehrmacht y la historiografía. El debate sobre los crímenes de la Wehrmacht: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944». Wordpress, mayo de 2017. <https://historiazgz2017.files.wordpress.com/2017/05/m-4-de-toro-miguel.pdf>.
- U.S. National Plant Germplasm System. «Tamarindus indica L». Taxonomy - GRIN-Global Web v 1.10.3.6, 6 de febrero de 2019. <https://npgsweb.ars-grin.gov/gringlobal/taxonomydetail.aspx?36219#dist>.
- Vice. *Las tejedoras de Mampuján*. Vídeo. San Juan Nepomuceno, Las Brisas, Mampuján, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7Glebug&feature=youtu.be>.
- Winter, Jay. «The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom” in Contemporary Historical Studies». *Canadian Military History* 10, n.º 3 (25 de enero de 2012): 57-66.
- Zea Solano, Arturo. *Unidad Nacional De Atención Y Reparación De Víctimas*. Vídeo. Las Brisas, 2012.