



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**Imágenes de memoria y resistencia:  
Creación de imagen por víctimas del conflicto  
armado colombiano en el departamento de Bolívar  
(2000 - 2018)**

**José Luis Quintero Cerón**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2018



# Imágenes de memoria y resistencia: Creación de imagen por víctimas del conflicto armado colombiano en el departamento de Bolívar (2000 - 2018)

José Luis Quintero Cerón

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de  
**Magíster en Diseño**

Directora:

Miladys Milagros Álvarez López

Línea de Investigación:

Teoría del Diseño y de la Imagen

Grupo de Investigación:

Diseño, Diversidad y Sociedad

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2018



## Resumen

Este trabajo busca explicar cómo las imágenes que crean algunas víctimas del conflicto armado colombiano, en el departamento de Bolívar, constituyen artefactos de memoria y resistencia. Con este propósito se identificaron tres eventos diferentes de creación de imágenes (individual, colectivo y colectivo mediante acción facilitadora) y se adelantó un trabajo de campo en la región de los Montes de María para indagar sobre sus procesos creativos y para reunir, con la ayuda de las personas que hicieron parte de la investigación, un compendio de imágenes correspondiente a cada evento.

Para la revisión y el análisis de estas imágenes se propone un enfoque metodológico propio de la práctica del diseño, con el apoyo de herramientas y estrategias de carácter visual. De esta forma, las historias visuales de vida y la creación de montajes visuales hacen parte fundamental del estudio formal y conceptual. Finalmente, en cada uno de los eventos estudiados se plantea una conjunción entre la mirada del diseño, que permite acudir a los recursos propios de su práctica para observar y comprender la realidad, y la mirada de las víctimas, que mediante la creación de imágenes busca preservar la memoria de los acontecimientos ocurridos, expresar sus caminos de resistencia y comunicar su versión e interpretación de los sucesos.

**Palabras clave:** imagen, memoria, víctimas, conflicto armado, métodos visuales

## **Abstract**

This work is intended to explain how images created by some victims of colombian armed conflict in Bolívar can be considered memory and resistance artifacts. Three different image creation events were identified with this purpose (individual, collective and collective through facilitating action) and a work in the field was carried out in Montes de María region to study their creative processes and gather, with the help of the people who were part of the research, a compendium of images according to each event.

A methodological approach of design practice is proposed, for review and analysis of these images, supported on visual tools and strategies. Visual life stories and visual assembly are essentials on formal and conceptual study. Finally, on each of the events studied there is a conjunction between design's gaze, which allows to resort in its practice to observe and understand reality, and victims' gaze, who preserve the memory of the events through the image creation, express their resistance paths and communicate their event interpretations.

**Keywords:** image, memory, victims, armed conflict, visual methods

# Contenido

	Pág.
<b>1</b>	<b>1</b>
<b>1.1</b>	<b>2</b>
<b>1.2</b>	<b>4</b>
<b>1.3</b>	<b>9</b>
<b>1.4</b>	<b>10</b>
<b>1.5</b>	<b>11</b>
1.5.1	11
1.5.2	11
<b>1.6</b>	<b>11</b>
<b>1.7</b>	<b>15</b>
1.7.1	15
1.7.2	17
1.7.3	19
1.1.1	22
1.7.4	24
1.7.5	26
1.7.6	30
<b>1.8</b>	<b>31</b>
<b>1.9</b>	<b>52</b>
<b>2</b>	<b>55</b>
<b>3</b>	<b>59</b>
3.1	59
3.2	62
3.3	65
3.4	66

---

3.5	Revisión formal - conceptual	67
3.5.1	Pasado	67
3.5.2	Presente y futuro	90
3.6	El tránsito hacia la memoria	103
3.7	La imagen y la palabra	106
4	Tejedoras de Mampuján: un relato visual colectivo	101
4.1	El desplazamiento de Mampuján: 10 de marzo	102
4.2	La comunidad de Mampuján	105
4.3	Sobre la creación	109
4.4	Los tapices	112
4.5	Revisión formal - conceptual	113
4.5.1	Pasado	113
4.5.2	Presente y futuro	156
4.6	Prácticas y saberes de diseño	160
4.7	Apuntes visuales	166
5	Ruta Pacífica de las Mujeres: las imágenes guiadas	177
5.1	Descripción	178
5.2	Conceptos de trabajo	182
5.3	Sobre la creación	184
5.4	Las imágenes	186
5.5	Revisión formal - conceptual	190
5.6	Creación de montajes visuales	235
5.6.1	Afrocolombianidad	236
5.6.2	Interior y exterior	237
5.6.3	Palabras escritas	241
5.6.4	Trabajo	177
5.6.5	Elementos simbólicos	177
5.7	Apuntes visuales	177
6	Reflexiones finales	247
6.1	Sanar y comunicar	247
6.2	Revisión de objetivos: el camino de la investigación	250
6.3	La mirada de las víctimas	261

## Lista de dibujos (Rafael Posso)

	Pág.
Dibujo 1	51
Dibujo 2	53
Dibujo 3	72
Dibujo 4	56
Dibujo 5	58
Dibujo 6	60
Dibujo 7	62
Dibujo 8	63
Dibujo 9	65
Dibujo 10	67
Dibujo 11	68
Dibujo 12	74
Dibujo 13	76
Dibujo 14	77
Dibujo 15	79
Dibujo 16	80
Dibujo 17	81
Dibujo 18	82
Dibujo 19	70
Dibujo 20	83

## Lista de tapices (Tejedoras de Mampuján)

	Pág.
Tapiz 1 – Desplazamiento	116
Tapiz 2 – Hacinamiento	141
Tapiz 3	157
Tapiz 4	158

## Lista de escenas – Tapiz 1 (Tejedoras de Mampuján)

	Pág.
Tapiz 1 - Escena 1	118
Tapiz 1 - Escena 2	120
Tapiz 1 - Escena 3	121
Tapiz 1 - Escena 4	123
Tapiz 1 - Escena 5	124
Tapiz 1 - Escena 6	125
Tapiz 1 - Escena 7	127
Tapiz 1 - Escena 8	129
Tapiz 1 - Escena 9	130
Tapiz 1 - Escena 10	132
Tapiz 1 - Escena 11	133
Tapiz 1 - Escena 12	135
Tapiz 1 - Escena 13	136
Tapiz 1 - Escena 14	137
Tapiz 1 - Escena 15	138
Tapiz 1 - Escena 16	139

---

## Lista de escenas – Tapiz 2 (Tejedoras de Mampuján)

	Pág.
Tapiz 2 - Escena 1	143
Tapiz 2 - Escena 2	144
Tapiz 2 - Escena 3	145
Tapiz 2 - Escena 4	146
Tapiz 2 - Escena 5	147
Tapiz 2 - Escena 6	147
Tapiz 2 - Escena 7	148
Tapiz 2 - Escena 8	149
Tapiz 2 - Escena 9	150
Tapiz 2 - Escena 10	151
Tapiz 2 - Escena 11	152
Tapiz 2 - Escena 12	154
Tapiz 2 - Escena 13	154
Tapiz 2 - Escena 14	155

## Lista de imágenes (Ruta Pacífica de las Mujeres)

	Pág.
Imagen 1	190
Imagen 2	191
Imagen 3	192
Imagen 4	193
Imagen 5	194
Imagen 6	195
Imagen 7	196
Imagen 8	197
Imagen 9	198
Imagen 10	199
Imagen 11	200
Imagen 12	201
Imagen 13	202
Imagen 14	203
Imagen 15	204
Imagen 16	205
Imagen 17	206
Imagen 18	207
Imagen 19	208
Imagen 20	209
Imagen 21	210
Imagen 22	211

---

Imagen 23	212
Imagen 24	213
Imagen 25	214
Imagen 26	215
Imagen 27	216
Imagen 28	217
Imagen 29	218
Imagen 30	219
Imagen 31	220
Imagen 32	221
Imagen 33	222
Imagen 34	223
Imagen 35	224
Imagen 36	225
Imagen 37	226
Imagen 38	227
Imagen 39	228
Imagen 40	229
Imagen 41	230
Imagen 42	231
Imagen 43	232
Imagen 44	233
Imagen 45	234

# 1 Introducción



La imagen, dibujada con lápiz en una hoja de papel tamaño carta, muestra tres animales de carga que transportan sendos cadáveres, puestos de lado sobre sus lomos, por un camino. A cada animal lo arrea una persona: en segundo lugar y cerca del centro de la composición se encuentra Rafael Posso —autor del dibujo— quien conduce el cadáver de su tío, asesinado

horas antes junto con sus dos hijos por un grupo paramilitar. Este es el primero de varios dibujos que Posso elaboraría sobre aquel suceso ocurrido en el año 2000 en la zona de los Montes de María, vereda Las Brisas, en el departamento de Bolívar.

## 1.1 La lucha visual por la memoria

Los dibujos elaborados por Rafael Posso, que en principio pertenecen a su órbita personal y privada, constituyen testimonios gráficos sobre cómo la violencia del conflicto armado colombiano encuentra en la población civil a la mayor parte de sus víctimas. Las imágenes evocan la desaparición trágica de los seres queridos, relatan el dolor de sus familias y, al mismo tiempo, permiten su recuerdo y permanencia en la memoria.

La elaboración de estas imágenes, como acto de comunicación del sufrimiento propio y de sus familiares y amigos, convocan en el presente a quienes están ausentes. Constituyen memoria, en el sentido en que Ricoeur (1999, p. 25) la concibe. En el pensamiento de este autor, memoria significa hacer presente algo —o alguien— ausente; es el vínculo actual de la conciencia con el pasado.

Ricoeur aborda, así mismo, una paradoja que surge al reflexionar sobre los procesos de creación de memoria: la constitución simultánea y mutua de la memoria individual y la memoria colectiva (1999, p. 19). En cierto momento, Posso decide hacer públicos sus dibujos, enseñándolos a otras familias que también fueron víctimas de la masacre de Las Brisas y solicitando su ayuda en la reconstrucción oral de los hechos ocurridos para crear nuevas imágenes. Casi siempre contó con la buena disposición de sus interlocutores, quienes le relataron su propia versión de lo sucedido.

Si se considera, entonces, esa simultaneidad descrita por Ricoeur acerca del origen de las memorias individual y colectiva, la decisión que toma Posso sobre compartir con otros sus creaciones gráficas y exteriorizar sus recuerdos, hace que su relato visual y oral ya no pertenezca más a su esfera privada: ahora es de naturaleza social y pública, porque acude a

elementos comunes y colectivos. La conversación, el intercambio de impresiones y detalles sobre los acontecimientos con otras personas, constituye un escenario de construcción colectiva de memoria.

Al comprender de esta forma la convergencia en la construcción de las memorias es posible revisar otros estadios en los que esta situación ocurre. Para Jelin (2002, p. 17), esta construcción puede comprenderse en tres niveles: el simbólico y personal, donde la memoria se crea a partir de las experiencias vividas y los procesos subjetivos posteriores; el político y cultural, donde confluyen los recuerdos de disputas, conflictos y luchas y, finalmente, el histórico y social, donde se encuentran las pugnas ideológicas y los diversos modos en que las sociedades tramitan sus recuerdos.

Sobre este último nivel de construcción de la memoria colectiva, Le Goff asegura que entraña luchas políticas entre las clases que detentan el poder, cuya adquisición o conservación depende en gran medida del recuerdo o del olvido de acontecimientos fundamentales, y entre otros sectores que defienden visiones alternativas con un carácter participativo y social (1991, pp. 178-179).

De modo que si se acepta, con Jelin, la existencia de varios discursos paralelos —a veces en conflicto o en contraste permanente— sobre la realidad y su recuerdo para relatarla y no olvidarla, cabe cuestionarse acerca de la forma en que los sectores no hegemónicos sobre los que reflexiona Le Goff logran comunicar y divulgar su visión de los acontecimientos, más allá de los discursos y lógicas del poder, y construir sus propias memorias.

Algunas reflexiones contemporáneas identifican el uso de la imagen como una forma de lucha por la memoria individual y colectiva en este escenario social, económico y político. En páginas posteriores se revisará cómo Rancière (2008, p. 74) se refiere a los intereses de quienes detentan el poder por ejercer el control sobre las imágenes y, de esa forma, determinar su presencia o su ausencia en la memoria colectiva y cómo Richard (2007, p.

123) llama la atención sobre la importancia de las imágenes (y su uso desde la discontinuidad, desde lo fragmentario) en la superación de la dialéctica de los vencedores y los vencidos.

El pensamiento de estos autores, además de revelar diversas inquietudes y disyuntivas teóricas acerca de la dimensión sociopolítica de las imágenes y sobre sus implicaciones en la construcción de las memorias, conduce a un escenario en el que la imagen, precisamente, constituye un elemento fundamental en la antigua y desigual lucha entre el discurso de los opresores y de los oprimidos.

Esta investigación se aproxima a tres eventos de creación de imágenes, asociados a la violencia desatada por el paramilitarismo en la región de los Montes de María a finales de la década de los noventa. Las imágenes observadas y los relatos orales que las motivaron, y que siguen produciendo, constituyen la lucha de las víctimas del conflicto por comunicar los sucesos ocurridos y sus consecuencias en el mediano y largo plazo: una lucha por la memoria.

## **1.2 La investigación**

La comprensión del conflicto armado colombiano supera cualquier consideración dicotómica que describa un choque entre fuerzas opuestas. La multiplicidad de actores y sectores económicos, sociales y políticos involucrados lo revela como un fenómeno altamente complejo, cuyos procesos de surgimiento, expansión y degradación, examinados en conjunto (PNUD, 2003, p. 35), terminaron convirtiéndolo en el más apremiante de los problemas de Colombia, con raíces identificables en su ordenamiento económico e instituciones políticas y jurídicas.

Para entender este conflicto el abordaje académico se ha realizado, tradicionalmente, desde una perspectiva multidisciplinaria. No podría ser de otro modo, porque así como estructural y coyunturalmente sus actores y causas son diversas, múltiples y complejas,

también lo son las interpretaciones que de ellas hace buena parte de la población: desde académicos, políticos e intelectuales en ensayos, artículos y conferencias hasta ciudadanos de a pie en sus redes sociales.

En 1962 se publicó la obra *La violencia en Colombia* (Guzmán, Fals & Umaña, 1962), un libro testimonial, con fundamentos de investigación etnográfica, que ocasionó un gran revuelo en las autoridades políticas, militares y eclesiásticas que formaban parte de la coalición que entonces se denominaba Frente Nacional (Caballero, 2018, cap. 12). Después de la publicación, sus autores — un sacerdote, un abogado y un sociólogo— fueron criticados y tildados de sectarios, extremistas y facinerosos.

El libro mencionado esboza la percepción que la sociedad de principios de la década del sesenta tenía acerca de los sucesos violentos que estaban definiendo el transcurso de la República: una completa ignorancia sobre su brutalidad, su incidencia en la sociedad, sus efectos en la vida política, sus consecuencias para la población rural y urbana, sus orígenes en la exclusión social y, finalmente, sobre la responsabilidad que las oligarquías colombianas tuvieron en su inicio y posterior expansión. Es una situación que se percibe aún hoy en diferentes capas de la sociedad.

Este estudio seminal fue inspirador para muchos otros trabajos que, con la misma preocupación por la violencia en el país, recurrieron a múltiples miradas y posturas teóricas para intentar comprender el conflicto colombiano desde sus propias perspectivas, todas ellas enriquecedoras.

Por ejemplo, en los primeros años de la década de los noventa, la llamada corriente de los ‘violentólogos’, de la que formaron parte autores de formación académica diversa como Alfredo Molano, Arturo Alape, Eduardo Umaña Luna, Jaime Arocha y Eduardo Pizarro Leongómez, publicó, desde centros de investigación académica, instituciones independientes de pensamiento o desde columnas, reportajes y crónicas periodísticas, una

numerosa cantidad de estudios en torno del conflicto armado en las regiones de Colombia, con diferentes abordajes políticos, teóricos y metodológicos.

Esta perspectiva multidisciplinaria ha sido fundamental para la comprensión del conflicto y de sus efectos en las dinámicas sociales, económicas, políticas y culturales del país.

Representa la inquietud, desde la academia y otros ámbitos, para explorar, describir, analizar o explicar este fenómeno. El abordaje de la imagen no ha sido ajeno a esta inquietud.

Las relaciones entre imagen y violencia en el marco del conflicto han sido revisadas en múltiples trabajos de investigación académica en Colombia, en áreas de las ciencias sociales —historia, sociología, antropología, estudios culturales— y de las artes plásticas. Algunos de estos estudios fueron revisados durante la fase de planteamiento y son referidos en el aparte destinado a su descripción temática.

Parte de estos trabajos académicos, para expresarlo en los términos de Didi-Huberman (Macón, 2014, párr. 18), aborda el papel de la imagen desde la perspectiva del pensamiento político.

Por esta razón, resulta fundamental llevar a cabo una aproximación a las múltiples dimensiones que esta misma realidad (la realidad del conflicto armado colombiano) plantea desde el pensamiento de la imagen.

El diseño, como disciplina transversal al campo de los estudios sociales y estéticos (Cross, 2001, p. 53), debe tomar parte activa en la revisión de este proceso que, infortunadamente, es uno de los más determinantes para el país. Corresponde a su quehacer disciplinar, como se estudiará más adelante, abordar esta realidad conflictiva y dispar a partir de la imagen y de la comunicación visual para observar y entender, con dicha perspectiva, ciertas dinámicas, causas estructurales o coyunturales, actores, lógicas, luchas y memorias del

---

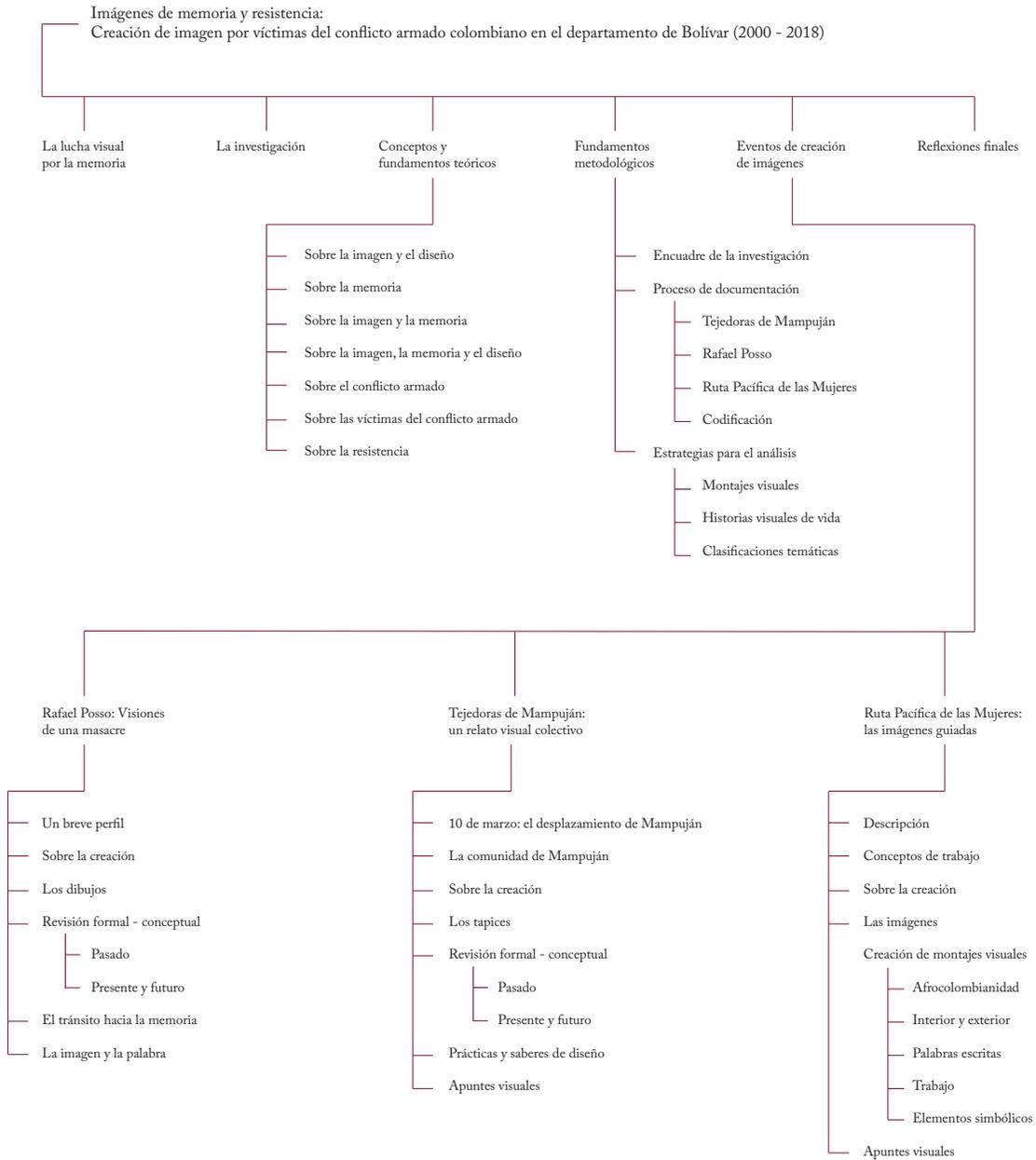
conflicto armado colombiano. La concepción y creación de imágenes, como práctica del diseño, debe estar ligada también a una profunda reflexión crítica sobre éstas.

Se trata, como afirma Buck-Morss (2009, p. 35), de una manera disciplinar de ver el mundo y de cómo éste devuelve la mirada. La autora se refiere, en un doble nivel, al enfoque que un investigador elige para intentar comprender un fenómeno y, así mismo, a un acercamiento a dicho fenómeno a través del análisis y la reflexión visual. Esta idea anima la presente investigación, cuyo propósito es lograr el abordaje de un fragmento de la realidad del conflicto armado colombiano mediante técnicas, métodos y estrategias de orden visual, propias de las prácticas del diseño, que serán detalladas en páginas siguientes: historias visuales de vida y montajes visuales.

A partir de la certeza de que en las áreas de las ciencias sociales y las artes plásticas son frecuentes las revisiones académicas desde la perspectiva que diseñadores, artistas o agentes sociales y culturales tienen de las víctimas del conflicto armado, es necesario ubicarse, por el contrario, en la misma perspectiva de esas víctimas para observar, desde ahí, la realidad que pretende ser explicada.

Las víctimas del conflicto colombiano, mediante diversos recursos comunicativos, llevan a cabo experiencias de construcción de memoria individual y colectiva. La creación de imágenes es uno de estos recursos fundamentales. Las imágenes creadas por las víctimas intentan encontrar una voz propia que busca y requiere ser escuchada en ámbitos diversos. El académico debe ser uno de ellos.

Acercarse a esta realidad desde la óptica de sus víctimas supone un compromiso con imágenes y voces que quizá no han sido escuchadas aún con la claridad necesaria en los espacios académicos del diseño y la comunicación.



### 1.3 Delimitación del tema de estudio

Un primer nivel de delimitación para este trabajo lo constituye la población que ha sido víctima del conflicto. Sin embargo esta decisión, lejos de delimitar, implica alcances muy extensos.

De acuerdo con los cálculos de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (2018), más de 8 millones 760 mil colombianos han sufrido las consecuencias físicas, mentales, económicas y sociales del conflicto armado. Estas personas conforman un grupo poblacional con múltiples características étnicas, socioeconómicas, de género y edad —entre otras—, cuyos integrantes han sufrido daños como consecuencia de la violación a sus derechos humanos en el marco del conflicto armado (Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas). Así mismo, si se encuentran en situación de vulnerabilidad, resultan afectados de manera diferente y desproporcionada (Cercapaz, 2014, p. 40) en medio de la guerra no declarada de Colombia.

Teniendo en cuenta las cifras anteriores sobre la población a la que se hace referencia, el estudio se centra en algunas víctimas del conflicto armado que, entre los años 2000 y 2018, residen o residían en los Montes de María, en la zona correspondiente al departamento de Bolívar.

Los Montes de María se encuentran ubicados entre los departamentos de Bolívar y Sucre, en el caribe colombiano, y constituyen una subregión de más de 6 mil kilómetros cuadrados integrada por 15 municipios: San Jacinto, San Juan Nepomuceno, María La Baja, Córdoba, Zambrano, El Guamo, El Carmen de Bolívar, San Onofre, Ovejas, Chalán, Colosó, Morroa, Toluviejo, Los Palmitos y San Antonio de los Palmitos. (PNUD, 2010, p. 5).

Una vez establecida esta delimitación geográfica y cronológica, se han determinado tres eventos diferentes de creación de imagen por víctimas del conflicto de esta zona, azotada por múltiples formas de violencia:

1. **Creación individual de imagen**, en el que se revisan los dibujos elaborados por Rafael Posso, víctima de la masacre de sus familiares ocurrida en la vereda de Las Brisas (perteneciente al municipio de San Juan Nepomuceno, Bolívar).
2. **Creación colectiva de imagen originada en una comunidad**, en el cual se estudian los tapices elaborados por las mujeres de la comunidad del corregimiento de Mampuján (perteneciente al municipio de María La Baja, Bolívar).
3. **Creación colectiva de imagen mediante acción facilitadora**, en el que se revisan 45 imágenes que integran la ‘Colcha de Bolívar’. Estas imágenes fueron elaboradas durante varios talleres con víctimas del conflicto que la organización Ruta Pacífica de las Mujeres organizó durante varios años en el departamento de Bolívar y que, posteriormente, fueron cosidas entre sí para conformar una colcha.

## 1.4 Pregunta de investigación

A partir de estas consideraciones y delimitación, el presente trabajo de investigación aborda y pretende dar respuesta a la siguiente pregunta: *¿Cómo las imágenes que crean algunas víctimas del conflicto armado colombiano, en el departamento de Bolívar, constituyen artefactos de memoria y resistencia?*

La pregunta de investigación, que contiene cada uno de los conceptos que serán desarrollados en la tesis, surge a partir del carácter explicativo de este trabajo.

## 1.5 Objetivos de investigación

### 1.5.1 Objetivo general

El objetivo general de esta investigación es *explicar cómo las imágenes que crean algunas víctimas del conflicto armado colombiano, en el departamento de Bolívar, constituyen artefactos de memoria y resistencia.*

### 1.5.2 Objetivos específicos

Se busca el cumplimiento del objetivo general mediante los siguientes objetivos particulares:

1. Identificar y recolectar las imágenes creadas por algunas víctimas del conflicto armado en el departamento de Bolívar entre 2000 y 2018.
2. Describir cómo operan los procesos de creación de las imágenes obtenidas.
3. Analizar el contenido de las imágenes con el apoyo de métodos, herramientas y estrategias visuales.
4. Determinar cómo las imágenes constituyen artefactos de memoria y resistencia.

## 1.6 Descripción temática – Estado del arte

En Colombia existe una carencia de estudios teóricos en diseño enfocados en los imaginarios individuales, o colectivos, que víctimas del conflicto armado construyen a través de imágenes y que actúan como artefactos de memoria y resistencia frente a las consecuencias de la guerra. Un estudio de esta naturaleza puede ofrecer elementos

fundamentales para hacer visibles estos imaginarios que, de otro modo, permanecerían fuera del alcance de la historia que se escribirá durante el posconflicto.

Los trabajos de investigación basados en imagen, conflictos armados y memoria implican, usualmente, la conjunción de varias disciplinas. Una clasificación inicial, resultado de la revisión bibliográfica, podría organizarlos en 4 categorías generales: análisis de contenido, delimitados por características cronológicas, territoriales, artísticas y estéticas, culturales o socio-económicas —entre otras—, de las imágenes que circulan en los medios de comunicación; estudios sobre el quehacer de los reporteros gráficos de guerra; textos que dan cuenta de aportes y reflexiones teóricas, y compendios temáticos e informes sobre experiencias colectivas de construcción de memoria a través de talleres y otros métodos.

#### **Análisis de contenido de imágenes que circulan en medios de comunicación masiva:**

Alrededor del mundo pueden identificarse trabajos que analizan, desde diferentes puntos de vista, la aparición de imágenes en medios de circulación masiva. Por ejemplo, el trabajo de Vuorinen (2006) estudia desde una perspectiva social, política e histórica, las imágenes circulantes en los medios impresos durante la guerra civil de 1918 en Finlandia; Liebes y Kampf (2009) examinan el cubrimiento que medios impresos y audiovisuales de Israel hacen de la segunda Intifada palestina entre 2000 y 2005; y Neumann y Fahmy (2012) recogen en su investigación el cubrimiento periodístico fotográfico —divulgado por las agencias internacionales de noticias— del final de la guerra civil de Sri Lanka.

En Colombia, tanto Olaya y Herrera (2014) como Triana (2014) revisan las imágenes fotográficas sobre el conflicto armado colombiano publicadas en la revista *Semana*. Los estudios mencionados abordan la imagen desde diversos enfoques proporcionados por las ciencias sociales, pero no se apoyan en modelos de análisis visual para cada caso específico: la historia, lo político, lo social —e incluso lo anecdótico— resultan fundamentales en estas investigaciones. Por su parte, el trabajo de Bonilla (2018) lleva a cabo una revisión de las

imágenes que fueron conocidas en los medios de comunicación como “los campos de concentración de las FARC”.

**Estudios sobre el quehacer de los reporteros gráficos de guerra:** El trabajo de los reporteros gráficos, y en particular de quienes exponen su vida para hacer un cubrimiento periodístico en territorios en guerra resulta ser un terreno muy prolífico en ensayos, artículos y estudios de casos particulares. Las imágenes planteadas como objeto de análisis resultan, en muchos casos, llenas de crudeza: Miller (2008), con su texto sobre los disparos de la guerra en Iraq; Haddu (2012), con su revisión de los archivos fotográficos del movimiento insurgente de Chiapas, en México, y, desde un punto de vista crítico —llevar lo fotográfico a esferas diferentes del periodismo—, el trabajo de Allbeson y Oldfield (2016), tienen como propósito ofrecer al lector una semblanza vivencial del trabajo de reportería de guerra.

Ya en Colombia, se puede mencionar la referencia que hace Yepes (2014) al trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado. En estos trabajos, el relato socio-histórico y el perfil biográfico del creador de la imagen resultan más relevantes que la imagen misma.

**Aportes teóricos e investigaciones:** Los aportes teóricos al estudio de la imagen, desde las ciencias sociales, son numerosos. Algunos estudios sobre imagen y conflicto se refieren al documento fotográfico y a su función como depositario de memoria: Woodward (2009) revisa las prácticas archivísticas en Líbano y Palestina y Bate (2010) retoma la invención de la fotografía para enlazarla con los conceptos de memoria e historia. Así mismo, son frecuentes los textos que revisan, con una postura crítica, algunos fundamentos canónicos: Jurich (2015) hace una semblanza de las nuevas posturas que, con respecto a la imagen, revalúan algunas ideas de Sontag (1973).

Debe destacarse en esta categoría el trabajo realizado por Halilovich (2016), que da cuenta de algunos casos en los que familiares de las víctimas del genocidio ocurrido en Bosnia-Herzegovina construyen archivos personales como mecanismos de recuerdo, evocación del

pasado y reafirmación de su identidad. Dicho estudio, cuyo núcleo está situado entre lo antropológico y lo histórico, hace referencia a la creación de artefactos o imágenes por las víctimas (cuadernos de apuntes, objetos, álbumes fotográficos, tatuajes, entre otros), pero no se detiene en su descripción o configuración como imágenes. De hecho, en algunos apartes de su ensayo, el autor se cuestiona sobre el desafío que implica para sí mismo encontrar la manera de decodificarlos.

En Colombia, se pueden encontrar los trabajos de Cogollo-Ospina (2017), en torno de los usos de la fotografía en el marco del conflicto armado colombiano y de Restrepo & Rojas (2017), acerca del arte como actividad formadora orientada hacia las víctimas del conflicto.

Deben mencionarse los trabajos relacionados con las obras de las mujeres Tejedoras de Mampuján elaborados por Sanabria (2018) y por Lambis (2017), sobre el arte como mecanismo de reparación simbólica; por Belalcázar y Molina (2017), en torno del tapiz “Gracias por unirse alrededor de un sueño” y por Parra (2014), acerca de modos de construcción de paz. En torno de las relaciones entre el arte, los derechos humanos y el aparato normativo colombiano, con una perspectiva teórica jurídica son sobresalientes los trabajos de Sierra (2014a y 2014b). Así mismo, sobre imágenes de las víctimas del conflicto y memoria en contextos escolares, puede citarse el trabajo de Rios (2017). En el campo de la novela gráfica, el trabajo de Ojeda y Guerra (2016), “Caminos Condenados”, da cuenta de una investigación antropológica en los Montes de María a partir de tres relatos de víctimas del conflicto armado.

**Experiencias colectivas de construcción de memoria:** Con la mediación de entidades estatales o no gubernamentales, las víctimas del conflicto realizan, en diversas zonas del país, talleres en los que se utilizan numerosos dispositivos para impulsar actividades de memoria colectiva. Estas entidades publican, con alguna regularidad, memorias de la realización de dichos eventos, cuadernos metodológicos y guías para su aplicación en otros

contextos. Los textos del CNRR (2009), la Alcaldía de Medellín (2010), Luna (2010) y Cercapaz (2014) son algunos ejemplos de estas publicaciones temáticas en el país.

Sobre este tema pueden citarse, igualmente, el trabajo de Zúñiga (2016) sobre el proyecto de prácticas artísticas y creación de memoria de la comunidad de San José de Playón (Bolívar) y de Rodríguez (2015), que resume una serie de encuentros creativos entre dibujantes y artistas gráficos con víctimas del conflicto armado.

## 1.7 Conceptos y fundamentos teóricos

A continuación se trazará un marco general de los presupuestos teóricos que sustentan este estudio, de acuerdo con los siguientes conceptos expresados en la pregunta de investigación: imagen, memoria, conflicto armado, víctimas y resistencia. Se explicará cada uno de ellos según la revisión bibliográfica realizada y con el enfoque pertinente para la investigación.

### 1.7.1 Sobre la imagen y el diseño

Los registros de memoria que impulsan esta investigación son las imágenes generadas por las víctimas del conflicto. En esta consideración se encuentra una primera y estrecha relación con el diseño y su quehacer disciplinar.

La imagen constituye, desde las primeras décadas del siglo XX, una de las grandes áreas de actividad del diseño y un constructo fundamental en el surgimiento y consolidación del diseño gráfico como disciplina y como área del saber. Buchanan (2001<sup>a</sup>, p. 203) identifica a la imagen como el *primer orden del diseño* y puntualiza sobre la multiplicidad de espacios de circulación que, con el transcurso de los años, ha encontrado más allá de su representación impresa: a través de, por ejemplo, la fotografía, el cine y la expresión en diversos medios digitales.

Para este autor, la evolución de la expresión *diseño gráfico a comunicación visual* y, posteriormente, a *diseño de la comunicación*, ubica a la imagen en un gran campo de investigación y creación en diseño e identifica su carácter de discurso cultural en la vida cotidiana, la ciencia o el arte.

Es competencia del diseño, por lo tanto, no sólo la concepción y creación de imagen, sino la reflexión, la exploración, el análisis crítico y, en suma, la búsqueda de nuevo conocimiento alrededor de ésta.

Es posible entender aquí a la imagen desde una doble vía: como un objeto de exploración y fuente de conocimiento para la investigación en diseño —asumiendo, con Buchanan (2001b, p. 14), su clara inserción en la vida, sociedad y cultura de los individuos— y, por otro lado, como un artefacto de diseño, según Krippendorff (2006, cap. 2).

De acuerdo con este autor, puede considerarse a la imagen como un artefacto cuyos procesos de diseño involucran la creación de *sentido* (a través de su percepción inicial) y *significado* (como construcción humana que emerge a partir de la interacción con la imagen), ambos inmersos en un *contexto* (entendido como el territorio que explica y limita los *sentidos* y *significados*).

A la luz de estos conceptos, los significados de la imagen —en tanto que artefacto— cambian con su uso, en virtud de múltiples factores y de las preconcepciones de las personas que la usan.

Existe aquí una similitud teórica con Buck-Morss (2009, p. 40), quien afirma que el poder de las imágenes radica en su capacidad de generar significados, no en transmitirlos, porque no es posible adherir de manera definitiva un sentido único a la imagen. A partir de esta premisa, concluye que las imágenes no comunican significados de acuerdo con su origen o intención de quienes las elaboraron, sino según su percepción y uso por parte de otros:

quienes llegan a verlas. La autora, de esta forma, advierte sobre la singularidad de la imagen, que le impide atarse a estructuras conceptuales o discursivas ya existentes.

De hecho, el origen de la imagen una vez puesta en circulación resulta irrelevante, dada su naturaleza móvil: se desplaza a través de distintos contextos, es accesible de muy variadas maneras, permite su reproducción o recreación a niveles infinitos —“no hay imagen única”, afirmó Berger, refiriéndose a la reproductibilidad de la imagen (1973, pp. 36-42) — y actúa libremente en la mente de quien la observa.

### 1.7.2 Sobre la memoria

En los primeros apartes de este documento se ha mencionado la idea fundamental que Ricoeur (1999, p. 25) tiene de la memoria, como la forma de hacer presente algo ausente. Así mismo, se esbozó su idea de una construcción simultánea de las memorias individual y colectiva. Ampliar estos conceptos es necesario para la comprensión de las reflexiones que resulten del análisis de las imágenes creadas por las víctimas del conflicto.

La memoria individual, para este autor, constituye un criterio de identidad, una marca personal en los recuerdos: es la forma en que se organizan, se evocan o se rememoran.

Sin embargo, un individuo no recuerda solo, sino con el auxilio de los recuerdos de otras personas. Esto sucede, por ejemplo, con los recuerdos que comparten comunidades identificadas por sus características étnicas, sus creencias religiosas, sus ideas políticas (como en el caso de los nacionalismos) o sus particularidades culturales.

A esto debe añadirse la exteriorización narrativa que los individuos hacen de sus recuerdos. Aquí Ricoeur se remite a experiencias provenientes del psicoanálisis: la evocación de los recuerdos traumáticos por el paciente no es evidente y se encuentra con dificultades que sólo pueden eliminarse gracias a la intervención de un tercero (2000). En su concepto, este ejemplo permite deducir que la actividad lingüística de relatar el recuerdo hace que éste ya

no pertenezca a una esfera de carácter privado, sino que adquiriera naturaleza social y pública.

No es necesario que la narración tenga un nivel histórico o literario para que se considere parte de una construcción colectiva de memoria. La reciprocidad de una conversación ordinaria, con una lengua común, hace que las memorias se constituyan de manera mutua: para Ricoeur, conceptos como el “querer vivir en común” (origen del poder político) sostienen la idea de la derivación de la conciencia colectiva a partir, y simultáneamente, de la individual.

El olvido, así mismo, tiene un papel preponderante en las reflexiones de Ricoeur. En principio, el autor recuerda que es un error considerar al olvido como lo contrario de la memoria, o su principal enemigo.

La memoria es selectiva y utiliza al olvido en forma deliberada. Este *olvido selectivo* es una necesidad, pues nadie puede recordarlo absolutamente todo, y también una estrategia: en la construcción de un relato es posible, y necesario, alternar el olvido con la memoria; seleccionar los recuerdos, omitir aquellos detalles, eventos, personas, situaciones o lugares que —a juicio de quien relata— no revisten de mayor importancia, resultan innecesarios o accesorios. Por supuesto, en la construcción de la memoria colectiva pueden emerger, a partir del intercambio recíproco, elementos olvidados que enriquezcan el relato o que le proporcionen rumbos diferentes. De estas dos formas —la omisión individual y la remembranza colectiva— se integra el olvido con el recuerdo.

En la complejidad del estudio de Ricoeur, este *olvido selectivo* hace parte de una categoría superior a la que ha llamado “Olvido y evocación”, en la que identifica otros niveles: *olvido pasivo* y *olvido activo*, relacionados con el enfoque psicoanalítico que plantea a lo largo de su obra, y *olvido evasivo*, caracterizado por la voluntad de no querer saber, de negarse a tener acceso a la información.

Una segunda categoría superior, denominada “Olvido profundo”, hace referencia al impedimento para evocar o recordar y, también, a la eliminación de toda huella sobre las vivencias o aprendizajes anteriores.

El olvido, así mismo, representa un papel importante en el perdón. Para perdonar, sin embargo, no se olvidan los acontecimientos o actos ocurridos: al contrario, es necesario preservar su recuerdo y su evocación. Se olvida, entonces, el *sentido* que dichos actos tienen en la conciencia individual y colectiva.

### 1.7.3 Sobre la imagen y la memoria

El trabajo antropológico de Halilovich (2016), realizado a partir de diversas historias de familiares de víctimas y de sobrevivientes de la guerra ocurrida en Bosnia-Herzegovina durante 1992 y 1995, hace un acercamiento a los archivos, muchos de ellos gráficos y fotográficos, que estas personas reúnen o crean en un intento por reconstruir el recuerdo de sus seres queridos y, así mismo, como una alternativa para conservar fragmentos de su pasado y su historia. Ésta fue casi eliminada a causa del bombardeo deliberado, hecho por la artillería serbia, de bibliotecas (como la *Vijecnica*), museos, escuelas y centros dedicados a la memoria y conservación de documentos, libros e imágenes. Así mismo, fueron destruidas o incineradas las colecciones, recuerdos, fotografías, bibliotecas y pinturas en gran cantidad de hogares, especialmente en Sarajevo.

Las reflexiones surgidas permiten al autor concluir que, enfrentadas a las secuelas de la guerra, por un lado, y a las dificultades que entraña la búsqueda de la reparación a que tienen derecho, algunas víctimas de los conflictos armados encuentran en diversas manifestaciones estéticas una forma de regresar hacia el pasado y de convocar una vez más, entre sentimientos diversos de afecto, amor, pérdida o dolor, a quien está ausente.

El presente trabajo se ocupa de las imágenes que forman parte de estas manifestaciones

estéticas: imágenes creadas por las víctimas y sus familiares que constituyen, para usar las palabras de Vidal (1996, p. 90), un *compromiso con el recuerdo* que intenta prolongar la imagen del ausente y recrear los acontecimientos vividos, para no hacerlos desaparecer por segunda vez mediante el *olvido profundo* —al que se refiere Ricoeur—, y para relatar los hechos desde la propia experiencia o la narración cercana.

Estas elaboraciones simbólicas y relatos de memoria se contraponen muchas veces a las lógicas y discursos oficiales o hegemónicos, como se expresó anteriormente. La contraposición se hace más evidente, y se enriquece, cuando se considera que las imágenes no poseen significados estables —como se desprende del pensamiento de Barthes (1982)— sino que están sujetas a una acción civil dinámica y liberadora: no sólo se trata de crear imágenes, sino de hacerlas hablar y, de ese modo, modificar la configuración de las relaciones de poder que determinan sus significados (Azoulay; en Jurich, 2015, p. 11).

¿Cómo intervienen los centros de poder para determinar los significados de ciertas imágenes? Rancière (2008, pp. 73-77) proporciona varios elementos de análisis. En principio, puntualiza que uno de los modos de ejercicio del poder proviene del hecho de descartar u ocultar algunas imágenes y de dictar los modos de ver las demás. En ese sentido, quienes controlan las ‘máquinas de información’ —el autor denomina así a los medios de comunicación y a los espacios oficiales o hegemónicos de circulación de la información— organizan su disposición hacia la sociedad y dictan las formas en que las imágenes deben ser presentadas a los ciudadanos.

En consecuencia, afirma, no es cierto que en la actualidad exista un océano de imágenes que abruman todos los días a las personas que las observan a través de múltiples espacios de circulación. Y no existe porque, con anticipación, las imágenes ya han sido las administradas, seleccionadas y puestas en circulación por esas personas o entidades con autoridad que toman las decisiones sobre lo que debe ser visible —y no visible— para los demás.

No se trata sólo de una reducción de la cantidad de imágenes que deben estar disponibles para la sociedad. Se trata también de establecer sus jerarquías, de organizar su puesta en escena y de determinar su sentido con base en lo que pueda significar el concepto ‘informar’ para los grupos dominantes. Rancière reflexiona sobre esta selección hegemónica de lo visual a partir de la obra *Untitled (Newsweek)* de Jaar (1994): mientras duró el genocidio de Ruanda, cada semana la revista norteamericana Newsweek publicaba en su portada “algo más interesante para sus lectores”: el aniversario del día D, el fallecimiento de Jacqueline Kennedy, un especial sobre la generación X, etc.

Lo fundamental, entonces, radica en revelar aquellas imágenes que logran escapar de las lógicas dominantes: otra selección de imágenes que, desde la singularidad y las nuevas representaciones, active mecanismos críticos de significado que se contrapongan a esos discursos.

Richard comparte esta necesidad de reelaboración de los significados e identifica, como una alternativa necesaria para hacerlo, un uso crítico de la imagen desde la discontinuidad: es decir, desde la apropiación de sus fragmentos (2007, pp. 123-124, 131-132). Esta metáfora tiene su origen en la idea de Benjamin sobre la continuidad de la historia como una idea de los opresores; por su parte, los oprimidos construyen su memoria a partir de pedazos de relatos, de fragmentos y de momentos o eventos en apariencia inconexos.

El pensamiento de Richard, si bien ha estado enmarcado por los acontecimientos ocurridos en el Chile de la dictadura y en sus años posteriores, cobra plena vigencia cuando se revisan las elaboraciones simbólicas en Colombia a la luz de sus planteamientos. Así, la imagen, en tanto que práctica artística y cultural, se encuentra llamada a la elaboración, y reelaboración, de los significados más ocultos de la memoria histórica: a dar cuenta de lo que ha quedado *a medio camino* entre el triunfo y la derrota. Estos relatos visuales, ocultos por los discursos dominantes, pueden superar la dialéctica de vencedores y vencidos con

otras miradas divergentes o transversales.

Este cambio en los discursos visuales, sin embargo, no es posible sin una nueva definición en los modos de aproximación a las imágenes. La autora se refiere a la mirada en términos políticos: esto es, una mirada destinada a subvertir el orden hegemónico, mediante interpretaciones novedosas, arriesgadas e imaginativas, para contraponer un pensamiento divergente con la uniformidad, las categorías homogéneas o las clasificaciones ortodoxas. En términos más precisos, se refiere a una *política de la mirada* que se encuentre en contraposición con las prácticas hegemónicas de selección y distribución de las imágenes en la sociedad y que cuestione sus lógicas y decisiones. Y, así mismo, a la búsqueda de un lenguaje que logre que los recuerdos, su desesperación y su necesaria actualidad sean visibles en un contexto donde lo mediático contribuye al olvido fácil y a la ausencia de sensibilidad.

### **1.1.1 Sobre la imagen, la memoria y el diseño**

Hasta este punto, se ha llevado a cabo la revisión de los presupuestos teóricos en tres niveles fundamentales: memoria, imagen y diseño e imagen y memoria.

En principio, se describieron algunas ideas de Ricoeur (1999) sobre la memoria, que constituyen una de las bases conceptuales para la elaboración de la presente investigación.

En segundo lugar, las reflexiones de Buchanan (2001<sup>a</sup>, 2001b) y Krippendorff (2006) que permiten establecer la existencia de un campo de análisis y estudio de diseño en torno de la imagen, paralelo a los procesos involucrados en su concepción y creación. Los planteamientos de los dos autores ofrecen una comprensión de las imágenes como artefactos de pensamiento y práctica en el área disciplinar del diseño, a partir de los cuales es posible la obtención de conocimiento.

En tercer lugar, la búsqueda de las relaciones entre la imagen y la memoria se apoya

fundamentalmente en el pensamiento de Richard (2007) y Rancière (2008) para identificar dos ideas clave: la existencia de centros hegemónicos que toman decisiones sobre la visibilidad o no de las imágenes y, así mismo, la necesidad de hallar una contraposición a estas dinámicas de poder mediante la revelación de las imágenes ocultas y un cambio, de orden político, en las formas de aproximarse a ellas.

Este trabajo plantea el abordaje de ciertas imágenes y de sus procesos de creación desde el diseño, considerándolo como un campo transversal a los tres niveles descritos. En este sentido, es necesario aproximarse a una definición de su enfoque disciplinar. Para Cross (2001, p. 54) el pensamiento de diseño, en tanto que disciplina, implica considerarlo como un campo de estudio donde el conocimiento es generado no sólo en los ámbitos de rigor y actividad profesional y académica, sino también mediante sus prácticas —y aún más si estas prácticas son reflexivas, de acuerdo con la descripción hecha por Schön (1983, pp. 81-102)—.

Las prácticas de diseño no sólo involucran a los diseñadores empíricos o a los profesionales en la disciplina. Para Cross (1995, pp. 133-134), el diseño tiene sus bases en la creación de artefactos artificiales y, al asumirlo como una capacidad humana, identifica algunas actividades de creación que no pertenecen a la órbita exclusiva de los profesionales, sino que constituyen una forma de pensamiento sobre la resolución de problemas complejos, como el abordaje de situaciones planeadas de manera irregular, la libertad de proponer soluciones poco convencionales, el manejo de contextos en los que existe una multiplicidad de datos —muchas veces poco estructurados— que requieren reflexión y análisis, límites poco definidos o el uso de la intuición para aproximarse a las situaciones problemáticas. La creación de imagen, entendida aquí como un proceso de diseño, es abordada por diseñadores profesionales o empíricos y por no diseñadores.

Las imágenes que se estudian en el presente trabajo han sido creadas por personas sin formación en diseño; sin embargo, pudieron identificarse múltiples prácticas de diseño en

sus procesos de creación. Así mismo, los acontecimientos que motivaron su creación fueron diversos, como se podrá observar en los capítulos posteriores, pero prevalece la necesidad de sus autores de narrarlos visualmente y de asegurar su perdurabilidad: la permanencia en la memoria.

Los hechos que condujeron a la creación de algunas de las imágenes, por su carácter violento, y las relaciones de poder existentes entre quienes los ocasionaron y las personas que luego los relataron visualmente recuerda la dialéctica de vencedores y vencidos que refiere Richard (2007) y la selección de imágenes que tiene lugar desde los centros hegemónicos. El discurso de la violencia o el desplazamiento no tiene cabida en las versiones oficiales de quienes los han motivado. Por esta razón, resulta fundamental hacerlo evidente, con una interpretación de carácter político.

#### **1.7.4 Sobre el conflicto armado**

Colombia es un país que posee, en su conjunto, una gran cantidad de problemas estructurales en materia económica, social y política: más de la mitad de su población vive en la pobreza, adelanta sus actividades económicas en niveles informales y posee un acceso precario a servicios públicos, educación y líneas de crédito; existe una inmensa desigualdad en la distribución de la tierra y los activos productivos (situación agravada por la presencia de capital proveniente de actividades ilegales como el narcotráfico), las funciones del Estado se encuentran gravemente afectadas a causa del malgasto de los recursos, la corrupción y las fisuras administrativas de las entidades públicas, y el esquema tributario, lleno de exenciones, privilegios y deducciones para las minorías con ingresos más altos, tiene una escasa retribución a la sociedad. Estas características configuran una profunda exclusión social que se agudiza, y se nutre, con la presencia del conflicto armado colombiano (Garay, 2003, pp. 21-22).

La Violencia, como se denomina al fenómeno de represión rural que tuvo lugar entre 1925 y 1955, se asocia a dos factores fundamentales: el control de la tierra, por un lado, y del

aparato estatal, por otro. El partido Liberal, en el poder desde 1930, y la represión de los conflictos campesinos por parte de fuerzas estatales o privadas afines al partido conservador y a sectores eclesiásticos constituyeron un choque de fuerzas que, con la restauración de los conservadores al frente del Estado y la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, desembocaron en una guerra civil no declarada (Molano, 2015, pp. 7-11).

Estos factores iniciales motivaron, posteriormente el nacimiento de varios movimientos insurgentes campesinos de origen liberal cuyo propósito inicial fue la ‘autodefensa’ frente al escalamiento de la violencia partidista de los años 50. El Frente Nacional, pactado en 1957, estableció la alternación de los dos partidos hegemónicos en el poder y, si bien contribuyó a la desmovilización de la mayor parte de las guerrillas liberales y de las agrupaciones conservadoras (los llamados *pájaros*) en el campo, no fue suficiente para acallar los brotes de violencia social y de levantamiento contra la represión del Estado.

La vinculación de elementos sociales e ideológicos adicionales —la exclusión del poder e ilegalización del partido comunista y la radicalización de las posturas de izquierda, acrecentada por fenómenos como la revolución cubana— motivó una transformación de estos movimientos en gestores de una revolución socialista, cuyo propósito puede resumirse en la pretensión de lograr el acceso al poder mediante el uso de las armas. (ONU-PNUD, 2003, p. 28).

El fracaso de la reforma agraria planteada desde el Frente Nacional fortaleció la inconformidad de las agrupaciones campesinas y, en el territorio urbano, de los movimientos sindicales. En este contexto, el Estado buscó detener la expansión de las guerrillas mediante el uso de la fuerza. Sin embargo, y dadas las condiciones económicas y sociales, en muchas regiones éstas se convirtieron en el poder local, asumiendo funciones reservadas al aparato estatal. La aparición de los cultivos ilícitos, la incapacidad de la fuerza pública para controlar la insurgencia y su posterior alianza con sectores privados para lograr ese objetivo (Molano, 2015, p. 50-51) desencadenaron una degradación del conflicto

armado, manifestada en la expansión de los grupos guerrilleros, el aumento de las víctimas y del desplazamiento interno, la influencia decisiva de la producción y el tráfico de drogas en sus dinámicas y la intervención de Estados Unidos con financiación y transferencia tecnológica militar. Esta degradación ha generado múltiples conflictos adicionales y una crisis en el sistema político, social, económico y de relaciones exteriores de Colombia.

Después de una negociación que transcurrió entre el 26 de agosto de 2012 y el 24 de noviembre de 2016 en La Habana (Cuba) el gobierno colombiano y la principal organización guerrillera —las FARC—, firmaron el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. El acuerdo fue ratificado por el Congreso en diciembre de 2017, después de varias modificaciones a sus puntos iniciales, rechazados por voto popular.

### **1.7.5 Sobre las víctimas del conflicto armado**

De acuerdo con el ordenamiento jurídico colombiano, en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448, 2011), son consideradas víctimas todas las personas que, de forma individual o colectiva, hayan sufrido daños como consecuencia de la violación de sus derechos humanos —consignados en las normas internacionales sobre Derechos Humanos o en el Derecho Internacional Humanitario— en el marco del conflicto armado.

Así mismo, la ley vigente otorga la condición de víctima a los cónyuges, compañeros o compañeras permanentes, parejas del mismo sexo y familiares en primer grado de consanguinidad cuando la persona victimizada se encuentre muerta o desaparecida; así como a quienes hayan sufrido daños al intentar brindar ayuda a la víctima en peligro o impedir su victimización.

De este modo, en el caso de las víctimas del conflicto armado, corresponde al Estado —según la ley— reconocer sus derechos a obtener medidas de reparación mediante restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. El

Estado, con esta premisa, debe considerar la aplicación de cada medida de reparación en sus diferentes dimensiones: individual, colectiva, material, moral y simbólica. Esta búsqueda de reparación es, por ende, una de las demandas que las víctimas del conflicto, a través de agrupaciones, o en algunos casos a título personal, elevan ante el aparato estatal. Sin embargo, se trata de procesos complejos y extensos que pueden tomar varios años.

### **El enfoque diferencial**

Es fundamental, de igual forma, revisar los enfoques diferenciales y de género, consignados en el artículo 13 de la Ley de Víctimas. Éstos establecen que, si bien todas las personas son iguales en materia de derechos y dignidad, existen grupos o poblaciones que poseen características particulares de acuerdo con su edad, género, orientación sexual, situación de discapacidad y características étnicas.

Esta postura surge a partir de la identificación de un universo de víctimas diverso que, por encontrarse en situación de vulnerabilidad, resulta afectado de manera diferente y desproporcionada dentro del conflicto armado colombiano. Igualmente, el ordenamiento jurídico reconoce la existencia de procesos discriminatorios y de marginación que pudieron contribuir a la ocurrencia de daños y violaciones de derechos. Por este motivo, estas víctimas deben recibir, dadas sus necesidades especiales, una atención específica, garantías particulares y medidas especiales de protección.

De acuerdo con el enfoque, son sujetos de protección especial los niños, niñas y adolescentes, las mujeres, las personas con identidad de género y orientación sexual no hegemónica, las personas mayores, las personas con discapacidad y los miembros de los pueblos indígenas, comunidades Rom o gitanas y comunidades afrocolombianas (Ley 1448, 2011, art. 13).

### **Afrocolombianidad**

El trabajo de investigación se lleva a cabo en el departamento de Bolívar, en la zona de los

Montes de María. De acuerdo con las cifras del último censo de población (Dane, 2005), este departamento es uno de los que más habitantes afrocolombianos posee, después del Valle del Cauca y Antioquia, con cerca de 500 mil personas. Seis de las ocho personas entrevistadas son de origen afrocolombiano; por esta razón, se hace necesario examinar y aclarar este concepto.

Desde el punto de vista legislativo, la ley 70 de 1993 (Congreso de Colombia, 1993) establece como comunidad negra al conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que comparten una cultura, historia, tradiciones, identidad y costumbres propias que las diferencian de otros grupos étnicos. Con el propósito de clarificar el uso del concepto afrocolombiano, el presente trabajo de tesis se adhiere a la definición que Wabgou, Rodríguez, Cassiani & Carabalí (2012) utilizan en su estudio, en el sentido de considerarlo como un sujeto político descendiente de los esclavos africanos que arribaron al territorio colombiano a través de actividades de trata de personas.

Este concepto intenta, de alguna manera, describir a un sujeto colectivo que aún no se encuentra claramente identificado (Antonio, 2013 pp. 5-7), sin excluir los términos palenquero y raizal como parte integral de este sujeto.

El primer término hace referencia a los habitantes del Palenque de San Basilio (o a sus descendientes o ascendientes), población situada en el municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar (Camargo, 2004, p. 6).

El segundo, de acuerdo con Torres (2012, p. 38-39), se refiere a la comunidad étnica que se encuentra presente en el departamento archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, que comparte características específicas de cultura, religión, lengua y organización social, entre otras.

Igualmente, y desde una perspectiva de estudios sociales, el concepto se extiende hacia el llamado Movimiento Social Afrocolombiano, cuya aparición se registra alrededor de los años 70 y cuya permanencia hasta la actualidad —con un impulso significativo proporcionado por la Carta Política de 1991 y, derivada de ésta, por la Ley 70 de 1993—, se debe a la gestión de diversas organizaciones sociales.

### **Interseccionalidad**

En forma paralela con el enfoque diferencial se debe observar un concepto igualmente importante: la interseccionalidad. Este concepto, relacionado con la discriminación a las mujeres, plantea la existencia de múltiples dimensiones que definen sus identidades, además del género. Características como el origen étnico, la edad, la orientación sexual, la condición de discapacidad, la situación socioeconómica, la ubicación en un territorio determinado o la pertenencia a un grupo cultural, social o religioso resultan determinantes en la construcción de la identidad de las personas.

Esto significa que en una persona puede existir una intersección de varias dimensiones, muchas de ellas producto de situaciones de desigualdad u objeto de exclusión o discriminación: existe un impacto de esta convergencia en términos de obtención de oportunidades, condiciones de vida y acceso a los derechos elementales (AWID, 2004, p. 2).

En medio de un conflicto armado, la discriminación y la exclusión se profundizan y afectan a los sectores más vulnerables, como se afirmó antes, de manera desproporcionada. Esta vulnerabilidad se puede duplicar o multiplicar si se encuentra con otras dimensiones de identidad que sean objeto de exclusión (Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas, 2013, p. 38-40).

La mayor parte de las personas que fueron fuentes primarias durante el trabajo de investigación en la región de los Montes de María son mujeres campesinas

afrocolombianas, y algunas de ellas eran menores de edad cuando ocurrieron los sucesos victimizantes a los que hace referencia esta investigación. Esta intersección entre género, edad, origen étnico, situación socioeconómica y ubicación territorial hace que se incrementen los abusos, las violaciones sexuales y el atropello de sus derechos.

### 1.7.6 Sobre la resistencia

En el caso colombiano, el Estado, los artistas y las comunidades afectadas llevan a cabo expresiones simbólicas sobre el conflicto y los sucesos victimizantes que las afectaron. Sierra (2014<sup>a</sup>, p. 103), en términos de la relación entre expresiones artísticas y derechos humanos, identifica tres tipos: si las obras son creadas como parte de una política del Estado o desde la decisión de jueces nacionales o internacionales, se habla de una relación jurídica; si provienen de una iniciativa o manifestación de artistas, de una relación artística y, finalmente, si la comunidad afectada por los hechos origina la obra o práctica, se considera una relación de resistencia.

Ante la ausencia de un defensor en el ámbito jurídico o de espacios adecuados de intervención en las escenas políticas o públicas, las víctimas acuden a sus prácticas estéticas con el objeto de narrar los acontecimientos, de darle nombre a lo innombrable y de hallar recursos narrativos para relatar y recordar la crueldad de los acontecimientos ocurridos. Este mecanismo de reclamo, lucha y duelo es caracterizado por la autora como *resistencia*. De esta manera, estas prácticas y manifestaciones, al ser originadas por las víctimas, no pretenden obtener el desagravio por el daño causado por otros ni acudir al concepto de *reparación*, propio del Estado y de los causantes de los hechos victimizantes (2014b, p. 99).

Por su parte, Alfonso y Beristain, a partir del seguimiento a casi 1000 víctimas del conflicto, identifican diversas acciones de afrontamiento o resistencia frente a la violencia y la guerra. Las personas, en lugar de asumir una actitud pasiva frente a los acontecimientos, hacen frente al problema y a sus consecuencias como una forma de protegerse a sí mismas y a los suyos y de reconstruir sus lazos sociales.

Estas acciones incluyen la *solidaridad*, como una forma de vivir como propio el dolor de los demás y de preservar la memoria de los hechos; la *organización*, que constituye un paso más allá del apoyo mutuo y que pretende recurrir a la colectividad para hacer frente a las situaciones victimizantes; las *transformaciones en los roles, espacios e identidades*, que constituyen un afrontamiento a través de la búsqueda de nuevas actividades económicas, educativas o sociales; el *autocuidado*, como una manera de protegerse de los peligros mediante la precaución, ocultamiento, vigilancia o huida; el *sentimiento religioso*, con la oración, las prácticas tradicionales o la mediación de personas e instituciones en la búsqueda de explicaciones y sentidos; la *denuncia*, como mecanismo para proteger la propia vida y la de los seres queridos; la *confrontación directa*, como muestra de rebeldía, desobediencia y desacato frente a los actores armados; la *búsqueda de apoyo psicosocial*, que evidencia el deseo de establecer lazos de confianza, atención a las necesidades y participación grupal y, finalmente, la *conciencia política*, como acción concreta en el desmonte de las lógicas de la guerra (2013, p. 39, 43).

## 1.8 Fundamentos metodológicos

Se describen en esta sección los diversos aspectos metodológicos relacionados con el encuadre y orígenes de la investigación, las estrategias planteadas para compilación de la información y los métodos propuestos para el análisis de las imágenes en cada uno de los eventos de creación identificados.

### 1.8.1. Encuadre de la investigación

El siguiente texto, elaborado en primera persona, se propone dar cuenta de la situación del investigador con respecto a la temática del trabajo que se ha planteado, mediante la descripción de algunos elementos relacionados con el origen de la investigación, las

inquietudes personales y disciplinares que lo motivaron a llevarla a cabo y, así mismo, los primeros encuentros con las personas que apoyarían, con su valiosa ayuda, su realización.

\* \* \*

Desde hace muchos años arrastro una inquietud permanente por conocer, por saber más, acerca de los orígenes y actualidad del conflicto armado de Colombia, sobre la cantidad casi indefinible de sus actores y sus nefastos efectos sociales, políticos y económicos a lo largo de la historia, el presente y, con seguridad, el futuro de este país. Hasta ahora se ha tratado, sin embargo, de un conocimiento alejado de lo académico y quizá con poco rigor en su construcción; es, más bien, el producto de la revisión y las lecturas, algunas veces sin método aparente y otras en completo desorden, de toda clase de libros, artículos, publicaciones y materiales audiovisuales y digitales que sobre este tema han caído en mis manos. Arrastro, digo, porque más que acumular certezas me he llenado de dudas e incertidumbres y, no pocas veces, de franca zozobra.

En la última semana de septiembre de 2016, la línea de investigación en Derecho, Arte y Cultura de la Universidad Externado de Colombia inauguró la exposición ‘Mampuján entretejido: un camino estético para la paz’. Durante el montaje, que se realizó en las instalaciones de la biblioteca de la Universidad, se exhibieron 11 piezas elaboradas en tela con la técnica de quilting —a las que se les identificaba como ‘tapices’ o ‘tejidos’ en los materiales de apoyo a la muestra (Externado de Colombia, 2016)—, elaboradas por el grupo de 15 mujeres del departamento de Bolívar conocido como Tejedoras de Mampuján, y un conjunto de seis dibujos creados por Rafael Posso, habitante de la vereda Las Brisas, cercana al corregimiento de Mampuján.

Yo había trabajado dos años antes con la profesora Yolanda Sierra, directora de la línea, en el diseño y creación del sitio web donde se difunden sus actividades de investigación, debido a mi actividad profesional en la universidad mencionada: allí estoy a cargo de los

contenidos que se publican en su portal en internet<sup>1</sup>. Por eso, a través de ella tuve noticia, por primera vez, de la existencia de estas piezas elaboradas en tela y de los sucesos que motivaron su creación, así como del interés de la línea de investigación y de sus integrantes por aproximarse a estas imágenes desde la perspectiva del derecho y de la reparación simbólica, definida en la ley 1448 o ‘ley de víctimas’ (Congreso de Colombia, 2011).

El contacto con la profesora Sierra fue estimulante, porque me permitió acercarme con detalle a esas actividades creativas con que las víctimas del conflicto armado colombiano hacen frente a los sucesos que les han rodeado; en particular, a esa ola de violencia desatada por la estructura paramilitar en la región de los Montes de María a finales de la década de los noventa. Como tantos otros colombianos habitantes de las ciudades, muchas veces tuve acceso a la información y a las noticias sobre los sucesos que ocurrían en esta región mediante los medios de comunicación y, a menudo en favor de la inmediatez, sin el necesario contexto histórico, económico y sociopolítico que permite la comprensión de los fenómenos violentos que existen en el país desde hace más de 50 años. Si bien las investigaciones propias de la línea sobre Derecho, Arte y Cultura se ubican desde la perspectiva de la jurisprudencia y la doctrina, el trabajo de Sierra y, en particular, su concepto sobre la resistencia (Sierra, 2014a y 2014b) me proporcionaron los primeros insumos necesarios para una aproximación más cercana y rigurosa a estos eventos de creación.

La apertura de la exposición incluyó un espacio de intercambio con las mujeres de Mampuján, en el que pude preguntar a Juana Ruiz sobre el proceso de elaboración de los tapices y de qué manera éstos pudieron crearse mediante la costura simultánea del grupo por toda la tela —actividad difícil, según reconoce una de las tejedoras (ICANH, 2014)—.

---

<sup>1</sup> Hice mi pregrado en Comunicación Social en el Externado; posteriormente, mi interés por los medios digitales me llevó a especializarme en Diseño de Multimedia en la Universidad Nacional de Colombia y a dedicar mi quehacer profesional al diseño y creación de contenidos editoriales, gráficos y multimediales para estos medios.

En ese mismo espacio, al conversar también con Rafael Posso, el autor de los dibujos, supe que él, por primera vez, estaba viendo su trabajo exhibido en una exposición.

Durante estas conversaciones, que se realizaban en pequeños grupos con cada una de las personas que crearon las piezas, con frecuencia el grupo de mujeres de Mampuján y Rafael Posso mencionaron el efecto restaurador y sanador que la elaboración de esas obras trajo para sus vidas. Así mismo, insistieron en la necesidad de que su trabajo fuera divulgado y visto por cada vez más personas: no para obtener el reconocimiento de su autoría, sino para la preservación de la memoria sobre los acontecimientos ocurridos en los Montes de María en el año 2000.

Las intenciones mencionadas por las autoras de los tapices y por Posso acerca de sus dibujos, quienes ponían de presente sus propósitos de comunicar los sucesos victimizantes que les ocurrieron a ellos y a sus comunidades para impedir su caída en el olvido o su tergiversación —como sucedió en el caso de Pedro Castellano, una de las víctimas de la masacre de Las Brisas, quien no fue reconocido como tal en la sentencia emitida por la Corte Suprema de Justicia (Sentencia 34547 de 2011)— me permitieron reflexionar sobre la posibilidad de llevar a cabo una aproximación a estas obras desde sus necesidades comunicativas, por una parte, y de observar con detenimiento sus procesos creadores. Como mencioné anteriormente, el contacto con el trabajo liderado por la profesora Sierra y, así mismo, con el de Valentina Ordóñez, una de las investigadoras vinculadas a su grupo (Ordóñez, 2017), resultó igualmente esclarecedor para observar las lecturas de estas manifestaciones creativas desde la órbita del Derecho y del concepto de reparación simbólica expresado en la Ley de Víctimas (ley 1448, 2011, art.141): toda actividad tendiente a preservar la memoria, la no repetición de los hechos, la solicitud de perdón público por parte de los victimarios y la recuperación de la dignidad de las víctimas, entre otros derechos.

Comprendí, sin embargo, que la revisión efectuada a estas obras desde el Derecho, si bien proporciona los elementos fundamentales para el entendimiento de sus aportes en términos de la reivindicación de derechos y garantías, podría ser apenas una de las formas de abordar estos procesos desde la academia; procesos cuya complejidad admite múltiples escenarios y posturas para su análisis. Una aproximación desde otro campo disciplinar, así mismo, podría revelar otros aportes fundamentales de estas obras, ofrecer pistas adicionales sobre las manifestaciones creativas que las rodearon y estudiar, de manera detenida, la composición de cada una de las imágenes elaboradas.

En este sentido, inicié la construcción de una propuesta de trabajo de investigación que se propusiera, desde el campo disciplinar del diseño y la comunicación, ofrecer una mirada sobre estas obras, sobre estas imágenes creadas por las víctimas del conflicto armado colombiano para, de acuerdo sus palabras, encontrar la sanación.

Durante el planteamiento de este proyecto, en el que debí hacer frente a las dificultades naturales que entraña la estructuración de un proceso de investigación cualitativa en términos de su delimitación, la construcción de sus objetivos y, en particular, de la definición de la postura desde el diseño y la comunicación que deseaba asumir para el estudio, encontré que era fundamental no sólo el abordaje teórico de las imágenes en tanto que artefactos de diseño (Krippendorff, 2006), sino también una aproximación hacia las personas que las crearon, a su entorno y a sus ideas.

De esta forma, y con el apoyo de las integrantes de la línea de investigación mencionada, establecí contacto, en principio, con Alexandra Valdés, quien forma parte del grupo de mujeres tejedoras de Mampuján y, posteriormente, con Rafael Posso. En el transcurso de la investigación los visitaría durante tres oportunidades (en sus casas del Nuevo Mampuján y San Juan Nepomuceno, en Bolívar) para investigar, con su ayuda, acerca de las experiencias vitales que hicieron posible el surgimiento de sus imágenes.

---

\* \* \*

Las dos conversaciones informales sostenidas en Bogotá durante la exposición referida anteriormente, me permitieron observar las similitudes que identificaban las autoras de los tapices y el autor de los dibujos en sus procesos de creación de imágenes como víctimas del conflicto: las consideraban dispositivos de sanación, perdón y reparación para sí mismos, para sus comunidades, familiares y para otras víctimas de la masacre y el desplazamiento. Sin embargo, la actividad de creación en el grupo de mujeres de Mampuján se llevó a cabo de una manera común, colaborativa, en la cual las autoras trabajaban en la construcción de los relatos de forma casi siempre simultánea. Los dibujos de Posso, por el contrario, fueron elaborados por él mismo, de acuerdo con las necesidades expresivas surgidas en momentos determinados. Esta diferencia entre los dos procesos de creación de las imágenes constituyó, así mismo, una de las inquietudes que motivó la presente investigación.

Posteriormente, durante una revisión inicial sobre las diversas manifestaciones estéticas con que las víctimas del conflicto relatan los sucesos victimizantes ocurridos —que constituyen no sólo la elaboración de imágenes, sino también la escritura de composiciones musicales o literarias, creación de objetos, representaciones teatrales y dancísticas, entre otras—, encontré que muchas de ellas se originan a partir de la realización de talleres y experiencias de creación con la intervención de una persona o institución facilitadora que orienta las actividades creativas y elaboraciones.

Este trabajo con las víctimas del conflicto es adelantado por múltiples entidades a lo largo del país, pertenecientes al Estado o de carácter no gubernamental, en las diversas zonas donde han sucedido situaciones victimizantes de violencia y desplazamiento. Algunas de estas instituciones poseen diversas orientaciones en las que enmarcan los procesos y metodologías de apoyo a las víctimas.

A partir de la indagación acerca de las labores de entidades de apoyo a las víctimas en la región de los Montes de María —que constituyen la delimitación geográfica del trabajo de investigación— fue posible establecer contacto con algunas de ellas, mediante conversaciones telefónicas, remisión de mensajes electrónicos o visitas a sus sedes en la ciudad de Bogotá, con el propósito de obtener información adecuada sobre sus propósitos, actividades y proyectos adelantados en la región.

En particular, se sostuvo un provechoso intercambio de información con Luz Marina Becerra, líder de la Asociación Nacional de Afrocolombianos Desplazados, y con Andrea Cardona, miembro del equipo de divulgación de la organización feminista y pacifista Ruta Pacífica de las Mujeres. Esta organización, actualmente, tiene presencia en trece departamentos de Colombia, incluyendo al departamento de Bolívar.

A partir de las conversaciones sostenidas con Andrea Cardona, fue posible identificar un nuevo proceso de creación colectiva de imágenes por parte de las víctimas del conflicto armado en la región de los Montes de María, adelantado por la oficina regional de la Ruta en Cartagena, coordinada por Dunia León Fajardo. Las labores de apoyo a las víctimas se llevan a cabo mediante, entre otras actividades, talleres de creación de imágenes con su orientación como facilitadora de los procesos. Con el objeto de explorar estas actividades, sus métodos y las imágenes creadas durante los talleres de apoyo se llevaron a cabo visitas a la oficina de la Ruta en Cartagena y, así mismo, a su sede en Bogotá.

\* \* \*

La aproximación a las imágenes planteada para este trabajo en su fase de definición no sólo implicaba, como mencioné antes, un análisis de las imágenes con independencia de quienes las crearon. El contacto con las personas creadoras de las imágenes constituye, así mismo, un elemento fundamental en la construcción de la investigación, por cuanto resultaba necesario ahondar en sus procesos de ideación y posterior creación.

Las entrevistas se plantearon a partir de una serie de preguntas semiestructuradas cuyo propósito estuvo orientado a la movilización de los relatos en torno de dos temáticas fundamentales: una descripción de los procesos de elaboración de las imágenes y, posteriormente, una reflexión acerca de los acontecimientos que motivaron su creación. En este último punto, sin embargo, es necesario mencionar que la remembranza de los acontecimientos victimizantes que motivaron la creación de las imágenes no fue iniciada de forma directa por las preguntas formuladas: en este sentido, presté especial atención, en tanto que investigador, a evitar la ocurrencia de situaciones de revictimización de las personas que habían accedido a sostener estas conversaciones conmigo.

Las conversaciones, por tanto, tuvieron una orientación general hacia los procesos de creación y, si las personas entrevistadas dirigían su relato hacia los acontecimientos victimizantes, mi papel como investigador se centró en la escucha y registro silencioso de sus testimonios, sin intervenciones innecesarias o preguntas que intentaran recabar más información que la planteada por ellas. Creo, con Talese, en la importancia del silencio del entrevistador y en el paso hacia un lado que a veces debe hacer quien escucha para permitir que el relato sea construido por quien habla, por su palabra, vivencia y experiencia (2006). Y, así mismo, a partir de los sucesos que desee revelar y de los que, por decisión propia o por circunstancias de otra naturaleza, no desee poner en conocimiento de quien interroga.

### **1.8.2. Proceso de documentación**

El proceso de documentación se refiere aquí a las estrategias adelantadas para la recolección de información con las personas que accedieron a dar sus testimonios y a presentar las imágenes creadas al investigador. Como base de este proceso se sostuvieron entrevistas semiestructuradas con todas las personas que constituyeron fuentes primarias para la investigación en sus lugares de residencia o de trabajo. Estas sesiones tuvieron lugar

en los meses de abril y agosto de 2017 y febrero de 2018. Se refieren a continuación las particularidades aparecidas en cada uno de los eventos definidos de creación de imágenes.

### **Registro de información - Tejedoras de Mampuján**

El trabajo de investigación acerca de las imágenes creadas por las Tejedoras de Mampuján involucró tres sesiones de entrevistas llevadas a cabo en Nuevo Mampuján, ubicado a cuatro kilómetros del municipio de María La Baja y a poco más de 60 kilómetros de Cartagena, en el departamento de Bolívar. En dos oportunidades, las conversaciones se llevaron a cabo únicamente con Alexandra Valdés, integrante del grupo de Tejedoras de Mampuján y pastora de la iglesia menonita *Puertas Abiertas*.

Durante la primera sesión se entrevistó a Rosa Helena Ballesteros, quien también forma parte del grupo de Tejedoras, y a Pabla López y Janiris Pulido, jóvenes habitantes del Nuevo Mampuján, a quienes Alexandra Valdés enseña las técnicas de elaboración de los tapices. Esta primera sesión de entrevistas consistió en un recorrido por las calles de Nuevo Mampuján y en visitas a los hogares de las personas mencionadas, con la orientación y acción facilitadora de Alexandra Valdés. En estas conversaciones fue posible identificar diversos procesos de creación de los tapices que posteriormente serán analizados.

Las entrevistas se plantearon inicialmente alrededor de los procesos de ideación y elaboración de los tapices, sobre las técnicas aplicadas y los materiales requeridos, aunque en algunas oportunidades tomaron otros rumbos. En cada una de ellas se llevó a cabo un registro sonoro y fotográfico, en particular de los tapices en proceso de construcción.

En la segunda y tercera sesión de entrevistas, efectuadas en la residencia de Alexandra Valdés, el relato se centró en la elaboración de los tapices que se encuentran actualmente en el Museo Nacional y en sus procesos de creación colectiva por parte de las Tejedoras de Mampuján. Para ello, durante las conversaciones, se observaron imágenes del tapiz expuesto en el Museo, y de las dos réplicas creadas posteriormente, en un dispositivo

móvil. Así mismo, y a manera de apuntes de campo para orientar la conversación, cada situación presente en los tapices fue reconstruida —de manera muy rápida, como esbozo— a partir de dibujos elaborados por el investigador en una libreta. Con este instrumento fue posible establecer un recorrido temático por las diferentes escenas que componen los tapices y, así mismo, conocer las situaciones de vida que motivaron su elaboración como imágenes. Los dibujos, con un propósito movilizador dentro de las entrevistas, se constituyeron, así mismo, en elementos de conversación e interacción.

### **Registro de información – Rafael Posso**

Se sostuvieron tres sesiones de entrevista con el señor Rafael Posso, en su casa ubicada en San Juan Nepomuceno, municipio ubicado a 80 kilómetros de Cartagena, en el departamento de Bolívar. Durante las tres oportunidades únicamente se conversó con él: las dos primeras, acerca de la elaboración de sus dibujos; la última sesión, acerca de su infancia y juventud en San Juan Nepomuceno y en la vereda Las Brisas.

El punto de enfoque inicial para las primeras entrevistas consistió en indagar acerca del proceso de creación de cada uno de los dibujos. En este sentido, Posso fue presentando al investigador uno a uno cada dibujo y, a partir de la descripción de los elementos que lo componían, de las circunstancias en que fue elaborado o de otros aspectos que consideraba igualmente importantes, se constituyó el relato.

Las conversaciones sostenidas con Posso fueron registradas en audio; así mismo, antes de describir cada dibujo o de relatar las circunstancias que motivaron su creación, permitió llevar a cabo su registro fotográfico.

### **Registro de información – Ruta Pacífica de las Mujeres**

La labor de compilación de la información necesaria para la investigación de estos eventos de creación de imágenes se llevó a cabo en cuatro jornadas; dos fueron adelantadas en la sede de la Organización en Bogotá, con Andrea Cardona —miembro del equipo de

Comunicaciones de la Ruta— y dos en la de Cartagena, con Dunia León —Coordinadora Regional de la Ruta en el departamento de Bolívar—. Se realizó una grabación de audio de cada una de las sesiones sostenidas.

En Bogotá, así mismo, fue posible llevar a cabo la documentación fotográfica de cada una de las imágenes que componen la Colcha de Bolívar de la Ruta Pacífica de las Mujeres, para su posterior análisis.

El enfoque inicial de las preguntas planteadas a Dunia León, en Cartagena, consistió en indagar por dos aspectos fundamentales: en primer lugar, sobre cómo son estructuradas las actividades en los talleres de creación de imágenes con las mujeres víctimas del conflicto armado; en segundo, acerca de los temas relacionados con su organización y participación de las mujeres provenientes de diversos municipios y veredas del departamento de Bolívar.

### **Codificación**

Todas las entrevistas sostenidas durante el transcurso de la fase de trabajo de campo y compilación de la información fueron registradas en audio y, posteriormente, transcritas. Las transcripciones obtenidas constituyeron, de esta forma, el insumo principal para los apartes descriptivos acerca de la creación de las imágenes y la elaboración de los perfiles de las personas creadoras o facilitadoras.

Así mismo, resultaron fundamentales en la estructuración de los guiones y posterior construcción de las historias visuales de vida, método al que se hace referencia en apartes posteriores.

### **1.8.3. Reflexiones teóricas sobre la metodología**

Richard (2007, pp. 101-104) identifica un *capitalismo de la imagen* que, a partir de las lógicas del mercado de las representaciones culturales —es decir, de los espacios y formas

de entretenimiento y ocio— simplifica en exceso sus contenidos y sus narrativas convirtiendo a las imágenes en mercancías, en recursos homogéneos puestos en circulación por monopolios establecidos que, a partir de su estructura hegemónica, son contrarios a las interpretaciones poco convencionales, arriesgadas o alejadas de la uniformidad y la ortodoxia.

Ante la estructura hegemónica de las industrias de consumo de productos culturales, la autora se cuestiona sobre la existencia de alguna postura crítica que se pueda contraponer a la proliferación de discursos y mensajes dispuestos únicamente para su consumo masivo o, como afirma Rancière (2008, p. 74), a la puesta en escena funcional y organizada, ajena a la singularidad, de una cantidad de imágenes seleccionada de antemano por los centros hegemónicos de poder. Éstos centros, así mismo, no permiten negociación alguna sobre los contenidos que emiten mediante sus mecanismos de difusión —como los medios de comunicación noticiosa—, sino que imponen sus agendas (Buck-Morss, 2009, p. 41) de significados preconcebidos.

Estas posturas no niegan, sin embargo, la existencia procesos alternos de significación relacionados con las imágenes. Ese capitalismo que se encuentra instalado a nivel global, sin embargo, hace posible reconocer la existencia de una *cultura de la imagen* (Richard, 2007, p. 101), en la que predomina la circulación de contenidos visuales, muchas veces mediado por los lenguajes y plataformas tecnológicas. De este modo, el reconocimiento de un espacio cultural en el que la proliferación de imágenes constituye una manera de percibir el mundo y de interactuar con él hace posible el surgimiento del campo disciplinar de los *estudios visuales*, de acuerdo con la autora, orientados al análisis del universo de las imágenes en todas las capas culturales, sociales, económicas y políticas concebibles y en todos los diversos espacios de circulación mediada o tecnológica donde transiten.

Estos estudios no plantean una diferenciación estética —que originalmente proviene del campo de la historia y la teoría del arte— sobre su objeto de estudio porque, desde su

punto de vista, el arte es otra manera de crear imágenes, entre muchas otras existentes en la cultura. Precisamente, Buck-Morss relaciona el surgimiento de los estudios visuales a partir de una crisis en el área del conocimiento de la historia del arte, enfrentada a la mediación de la fotografía, que modifica la escala de las obras, disipa la percepción de su presencia física y altera sus características lumínicas, entre otras. Para esta autora, la historia del arte hace mucho tiempo se transformó en un estudio de las imágenes, en lugar de un estudio de obras *presentes* (2009, p. 27).

Para Richard, es necesario conservar una tensión necesaria entre los aportes teóricos que el conocimiento sobre el arte y la estética pueden brindar a los estudios visuales y el acceso de otros campos para el análisis a partir de la incorporación creciente de las imágenes provenientes de la cultura de masas. Con este propósito, propone una *politización de la mirada*, orientada por los estudios visuales, cuya práctica permitirá una emancipación sobre las ideologías culturales uniformes, homogéneas y ortodoxas preconizadas por quienes detentan el poder. Dicha mirada debe denunciar la presencia de discursos dominantes subyacentes en formas aparentemente inocentes y, así mismo, indagar por nuevas maneras de subvertir el ordenamiento homogéneo, la ortodoxia en la representación, el control social de las imágenes (2007, p. 103).

Esta idea sobre una orientación política que deben adquirir los estudios visuales en su abordaje de la imagen como objeto esencial de su preocupación es central en el pensamiento de Buck-Morss, quien la propone a partir de una nueva definición del concepto de estética. De acuerdo con sus planteamientos, existen tres líneas que definen la estética de la modernidad, en términos de sus orígenes, estructura y orientación histórica (2009, p. 30). *Estética I*, referida a aquellos trabajos de historia del arte que, de alguna manera, se han apropiado de los estudios visuales pero que tienen como fin último el pensamiento de las artes; *Estética II*, que tiende puentes entre los estudios visuales y otras áreas del conocimiento, como la política o la economía y *Estética III*, donde la autora reconoce a la imagen como un instrumento para la comprensión del mundo; una llave, en

lugar de un obstáculo. La realidad se percibe, se observa y se explora a través del lente de la imagen, que hace posible la revelación de saberes antes ocultos: hace posible *la inspiración* (2009, p. 33).

Acudir a la *Estética III* como el ámbito necesario para el planteamiento y realización de sus investigaciones ha sido una parte fundamental en el pensamiento de Buck-Morss. “El ensamblaje de imágenes colectivamente accesibles es la antítesis del culto del genio artístico que logra expresar su mundo íntimo de sentido”, afirma (2009, p. 33). Es precisamente ese ensamblaje de imágenes diversas que la autora asume como mecanismo movilizador de sus conceptos, a partir de un método que se asemeja al *collage*, al montaje de imágenes o a la edición cinematográfica y que reconoce como una aproximación personal y válida a, por ejemplo, una aproximación histórica a la revolución haitiana del XVIII, el París del siglo XIX o la Unión Soviética del XX (Fernández, 2014, párr. 6). Aquí Buck-Morss hace referencia a tres de sus obras teóricas, en las cuales el estudio de las imágenes —o estudios visuales— constituyen los fundamentos de sus planteamientos.

En la obra *Mundo soñado y catástrofe* (2000), acerca del proyecto de nación soviético antes, durante y después del fin de la Guerra Fría, con cuatro partes y sendas aproximaciones metodológicas, la sección más extensa, “Los Mundos Soñados de la Cultura de Masas” — que abarca los capítulos 3 al 5— se fundamenta en el ensamblaje de imágenes provenientes de las fuentes más diversas, desde el realismo socialista y la vanguardia rusa hasta la cinematografía y política estadounidense. Así mismo, a partir del montaje de imágenes logra develar, en *Hegel y Haití* (2009) no sólo la conexión de las logias masónicas del siglo XVIII con los rituales vudú de la entonces colonia francesa, la hipocresía de los grandes pensadores ilustrados —Locke, Hobbes, Rousseau— que preconizaban las libertades individuales mientras volvían la espalda a las prácticas esclavistas de las colonias (como sucedía en la entonces llamada Saint-Domingue), sino el origen mismo de la dialéctica hegeliana, que halla su fundamento en la rebelión del esclavo contra el amo. Hegel jamás reconoció que dicho concepto se gestó a partir de la información que recibía sobre las

prácticas esclavistas y la posterior insurrección y fundación de un nuevo estado por los esclavos de Saint-Domingue, en 1791: apenas 3 años después de la Revolución Francesa.

El montaje de imágenes provenientes de diversas fuentes para el descubrimiento de conexiones dispersas, la demostración de hipótesis alrededor de ellas o la explicación de sus relaciones manifiestas o subyacentes, entre muchas otras permutaciones, análisis, intuiciones, revisiones, miradas y hallazgos visuales posibles, tiene en el trabajo de Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte alemán, su origen y evolución. Entre 1923 y 1926, Warburg se había repuesto de una enfermedad que, desde 1918, lo había confinado a varios hospitales psiquiátricos. Su regreso a la academia, y a sus conferencias sobre historia del arte, estaba marcado por dos temas fundamentales: las transformaciones simbólicas de los dioses grecolatinos dentro de la tradición astrológica (resultado de varios años de trabajo en torno de la cosmología y las constelaciones) y el papel del *pathos* helénico (esto es, de lo sublime y teatral) en el arte y la civilización posterior al medioevo.

De acuerdo con Gombrich (1986, p. 244) fue Fritz Saxl —también historiador del arte y colaborador de Warburg— quien, con el propósito de facilitar la fluidez de sus exposiciones y motivarlo a retomar su trabajo, ubicó algunas láminas y fotografías en las que Warburg basó parte de sus investigaciones en unos paneles contruidos con marcos de madera y recubiertos con tela negra. Warburg adoptó rápidamente de esta manera de agrupar las imágenes que requería para sus charlas acerca de los temas mencionados; posteriormente, la expandió a una gran variedad de temáticas: estudios orientales, manuscritos árabes, pintura del Renacimiento y, así mismo, a ‘artes efímeras’ como las ilustraciones de festividades paganas o las imágenes de estampillas (p. 246). Cada nuevo panel era adicionado a los demás, para constituir un corpus de conocimiento que resultaba cada vez más útil en sus exposiciones.

En su biografía intelectual de Warburg, Gombrich menciona las dificultades que encontraba para expresar sus ideas por medio de la escritura; no por falta de habilidad o de

vocabulario, sino por la complejidad de las ideas visuales que deseaba comunicar a partir de los ensamblajes de imágenes en los paneles y que no resultaban fáciles de extrapolar en el lenguaje escrito. Cada imagen no sólo podría comprenderse en planos unidireccionales (como su pertenencia a un período o sus relaciones con épocas anteriores o posteriores) sino que tendría otras capas a su alrededor, quizá más tenues, pero no por ello menos significativas.

Al final de su vida, Warburg tenía como propósito la conclusión de una gran obra, que tituló *Atlas Mnemosyne*, basada en la reunión de los paneles utilizados para sus conferencias, y de otros más que formaban parte de sus proyectos futuros. La obra estaría constituida de una ‘serie de imágenes para el análisis de la función realizada por los valores expresivos establecidos por la Antigüedad en la representación de la vida en movimiento en el arte europeo del Renacimiento’ (Zalamea, 2008).

La idea del montaje de imágenes como estrategia para la ideación, indagación o expresión ha continuado, desde Warburg —quien ha inventado, en palabras de Didi-Huberman, “una nueva forma de comparativismo” (2002, p. 431)—, siendo parte del quehacer de académicos, artistas y diseñadores. Hockney se valió de este método para la creación de su *Gran Pared*, un montaje visual de obras de arte europeo, organizado de forma cronológica y geográfica, que le permitió observar que alrededor de 1420 los artistas mejoraron su capacidad de representación de la realidad mediante la utilización de métodos ópticos (2001, p. 21 y p. 51); Alfredo Jaar pone de manifiesto, con el montaje *Untitled (Newsweek)*, cómo la agenda de quienes detentan el poder —en este caso, el poder de los medios de comunicación masiva— determina las imágenes que deben ser vistas por sus públicos (Rancière, 2008, pp. 71-72).

Para Didi-Huberman, este dispositivo constituye una manera de tener al alcance de la mirada una multiplicidad de imágenes y, a la vez, la posibilidad de saltar rápidamente entre una y otra (2002, p. 426). En sus comentarios a la obra de Warburg, se refiere de esta

forma al método: no constituye una forma de ordenamiento, porque no pretende agrupar imágenes semejantes o de reducir sus diferencias, ni se propone desplegarlas con arbitrariedad. Es, para este autor, una forma compleja de abrir la memoria y de desplegar visualmente un conjunto de discontinuidades (2002, p. 430).

El montaje visual permite al investigador llevar a cabo un abordaje personal de las imágenes y, así mismo, constituye un instrumento para establecer relaciones entre sus componentes mediante modos diferentes de trabajo: composición, yuxtaposición, adición, recorte, sustracción, repetición o fusión. Se trata de un entramado que permite la generación de ideas: cada imagen puede pensarse en función de las demás, la rodeen o no, y actuar en la mente de acuerdo con las decisiones de quien ha llevado a cabo el montaje. Decisiones que, en la medida en que la observación y el análisis avanzan, pueden relativizarse, porque las imágenes constituyen un complejo constructo social, político y cultural que se presenta en forma de estratos, bloques, rizomas, complejidades, hibridaciones o incertidumbres. Se presentan, en suma, como *no-saberes* (Didi-Huberman, 2002, p. 24).

#### 1.8.4. Estrategias para el análisis

La perspectiva metodológica mediante la cual se abordan los tres eventos de creación de imagen elegidos para el estudio se basa en las estrategias explicadas a continuación: montajes visuales, historias visuales de vida y clasificaciones temáticas.

##### **Montajes visuales**

A partir de las referencias teóricas expuestas en el aparte anterior, se ha elegido el montaje visual como base para el análisis en los tres eventos de creación de imagen, aunque con características diferentes, planteadas de acuerdo con la naturaleza de los eventos de creación.

Para el capítulo 5, que hace referencia a la creación de imágenes mediante acción facilitadora, se seleccionaron y reprodujeron 45 imágenes pertenecientes a la colcha de la Ruta Pacífica de las Mujeres del departamento de Bolívar. Esta actividad requirió el aislamiento de las imágenes de su contexto original —el orden en que estaban cosidas en la colcha—, su reproducción en tamaños similares y su posterior montaje en paneles que facilitaran las permutaciones y, así mismo, hicieran posible establecer relaciones para hallar elementos de análisis, como agrupaciones y exclusiones de acuerdo con temáticas identificadas o hallazgos resultantes de los procesos de observación.

Al término del análisis, los montajes se organizaron, para la presentación de este informe, a partir de cinco temáticas: afrocolombianidad, interior y exterior, palabras escritas, trabajo y elementos simbólicos identificados.

Para el capítulo 4, basado en la creación colectiva de imágenes originada en una comunidad, se acudió a una estrategia de *desmontaje*. El abordaje de los tapices elaborados por el grupo de mujeres Tejedoras de Mampuján, constituidos por varias escenas, se llevó a cabo con su separación de su contexto original en el que fueron creadas y observándolas de manera independiente —sin olvidar su integración con el relato principal—. Así mismo, se recurrió al extracto de detalles, o recortes de las mismas escenas, para aproximarse a aspectos de las imágenes que resultaron de interés durante la observación.

En el capítulo 3, que hace referencia al evento individual de creación de imágenes, por parte de Rafael Posso, la estrategia para el análisis de los dibujos elaborados recurre, en primer término, a una descripción de las escenas representadas, basada (en parte) en el relato proporcionado por el autor en las sesiones de entrevista y, en segundo, al uso de recortes para detallar algunos elementos que el investigador considera de interés dentro del planteamiento de las obras.

### **Historias visuales de vida**

En las ciencias sociales, la historia de vida constituye una herramienta clásica de investigación cualitativa, que consiste en el análisis que el investigador hace de la narración de los hechos vitales de una persona, relatados por ella misma o por quienes han tenido relación con ella. Desde esta perspectiva, el trabajo de análisis de los datos obtenidos, después de sostener una o varias entrevistas, es llevado a cabo mediante la transcripción del relato y su posterior codificación con el apoyo de aplicaciones informáticas especializadas o mediante categorías determinadas por el investigador (Vasilachis de Gialdino et al., 2012).

En el marco de este trabajo, las actividades de registro de información resultaron fundamentales, no sólo por los acontecimientos y vivencias relatados por las personas que formaron parte de la investigación, sino por los eventos relacionados con el proceso mismo: las sesiones de entrevistas hicieron posible un conocimiento de su propio entorno particular y social. Algunos de estos aspectos cotidianos pueden explicar ciertos procesos de creación de imagen o, así mismo, brindar información complementaria al lector de la tesis acerca de quiénes son y por qué estuvieron involucrados en el proceso de investigación.

La información necesaria sobre este particular podría expresarse textualmente, en un aparte metodológico orientado a la descripción de las fuentes primarias que relataron los acontecimientos victimizantes y los procesos de generación de imágenes. Sin embargo, para el propósito del presente trabajo, se considera fundamental no sólo una codificación de los relatos orales propiciados por los encuentros, sino un relato visual acerca del devenir del proceso de investigación con las personas que participaron en él.

Por esta razón se incluye, de manera transversal a cada uno de los eventos de creación de imagen, un relato visual, construido en forma de historieta, que pretende dar cuenta de las impresiones del investigador acerca de su propio proceso de trabajo, de los encuentros con las personas que forman parte de la investigación y de sus observaciones sobre diversas situaciones originadas por su labor de compilación de información. El uso de esta

narración permite una aproximación diacrónica al discurso visual y oral, a la vez que informa sobre las vivencias individuales de las personas participantes en la investigación, sus interacciones (lenguaje no verbal, silencios, interrupciones, cambios en los estados de ánimo) e, incluso, sus relaciones de amistad, animadversión o autoridad, entre otras.

### **Clasificaciones temáticas**

Con el propósito de identificar temáticamente todas las imágenes revisadas en este trabajo, se han definido doce categorías específicas, a partir de una primera observación. Las categorías definidas tienen las siguientes características:

1. Son transversales para los tres eventos de creación de imagen por las víctimas del conflicto armado (creación individual, creación colectiva originada en comunidad y creación colectiva mediante acción facilitadora) que se analizan en el presente trabajo.
2. Permiten establecer relaciones y conexiones entre elementos formales y conceptuales, en apariencia dispersos, en todos los eventos estudiados.
3. Reúnen un conjunto de temáticas comunes en todas las imágenes revisadas.

Las categorías temáticas elegidas son las siguientes:

1. **Alimentación:** Bajo esta categoría se reúnen las imágenes que hacen referencia a la ausencia o presencia de alimentos, o de su elaboración, en las imágenes, considerados como elementos determinadores en su discurso formal o conceptual.
2. **Comunidad:** Agrupa las imágenes referidas a las experiencias colectivas, al tejido social y a la vida cotidiana de las comunidades en las que se crearon o que son representadas mediante las imágenes.

3. **Crónica visual:** Esta categoría reúne las imágenes que, en sus elementos formales y conceptuales, relatan un acontecimiento sin recurrir a elementos simbólicos o metafóricos.
4. **Escuela / educación:** Reúne las imágenes que hacen referencia a las actividades educativas individuales o comunitarias.
5. **Familia:** Se clasifican aquí las imágenes que representan la presencia o ausencia de núcleos familiares.
6. **Hogar:** Se reúnen en esta categoría las imágenes que hagan referencia a la vivienda: su presencia o ausencia.
7. **Justicia:** Agrupa todos los temas que se relacionen con el aparato jurídico del Estado y sus ciudadanos.
8. **Labranza / trabajo:** Bajo esta categoría se clasifican las imágenes referidas a las labores agrícolas y pecuarias, industriales, comerciales, manufactureras o de servicios. De acuerdo con la delimitación territorial de este estudio (región rural de los Montes de María, en el departamento de Bolívar) se hace énfasis en las labores agrícolas.
9. **Mujer:** La presencia de la mujer en las imágenes estudiadas es fundamental y determina, en términos de fondo y forma, sus discursos y referencias simbólicas. Así mismo, en términos del enfoque diferencial y de género de la ley de Víctimas, las mujeres constituyen uno de los grupos vulnerables afectados de manera diferente y desproporcionada dentro del conflicto armado colombiano.
10. **Niñez:** Se reúnen bajo esta categoría las imágenes en las que se represente la

población infantil. La niñez, al igual que la población femenina, se considera un grupo vulnerable dentro del conflicto.

**11. Religión:** Las posturas religiosas y espirituales hacen parte del imaginario colectivo de la región y, en varias oportunidades, motivan la creación de las imágenes. Esta categoría agrupa las referencias que se hagan en torno a lo religioso en las imágenes revisadas.

**12. Tierra / territorio:** Se agrupan en esta categoría aquellas imágenes que representen el concepto de posesión o despojo de la tierra, o la presencia del territorio como elemento cohesionador de la comunidad.

## 1.9 Estructura del presente informe de investigación

### Introducción

#### Palabras preliminares

Breve introducción contextual acerca de los hechos ocurridos en el corregimiento de Mampuján y en la vereda de Las Brisas entre el 10 y el 11 de marzo de 2000.

#### Capítulo 1

##### Rafael Posso: visiones de una masacre

Análisis de un evento individual de creación de imagen: las imágenes elaboradas por Rafael Posso, víctima de la masacre de sus familiares ocurrida en la vereda de Las Brisas (perteneciente al municipio de San Juan Nepomuceno, Bolívar).

#### Capítulo 2

##### Tejedoras de Mampuján: un relato visual colectivo

Análisis de un evento de creación colectiva de imagen originada en una comunidad: los tapices elaborados por las mujeres de la comunidad del corregimiento de Mampuján (perteneciente al municipio de María La Baja, Bolívar).

### **Capítulo 3**

#### **Ruta Pacífica de las Mujeres: las imágenes guiadas**

Análisis de 45 imágenes elaboradas durante varios talleres con víctimas del conflicto que la organización Ruta Pacífica de las Mujeres organizó desde finales del año 2014 en el departamento de Bolívar. Se trata de un evento de creación colectiva de imagen mediante una acción facilitadora.

### **Capítulo 4**

#### **Reflexiones finales**

Identificación de los elementos comunes a los tres eventos de creación de imagen y revisión de cada uno de los objetivos del trabajo para dar cuenta de las actividades que se adelantaron con el propósito de alcanzarlos.

## 2 Palabras preliminares

El 10 de marzo de 2000, hacia las 6 de la tarde, un grupo de 150 hombres armados — algunos vestidos de civil y otros con prendas de uso exclusivo del ejército de Colombia— ingresaron al corregimiento de Mampuján (Montes de María, Bolívar) y exigieron a sus habitantes reunirse en la plaza principal. Recorrieron el pueblo, vivienda por vivienda, y en muchos casos obligaron a salir a las familias con el uso de la fuerza.

Una vez reunida la mayoría de los habitantes de Mampuján en la plaza (pues algunos escaparon y se internaron en los montes cercanos), los integrantes del grupo afirmaron que pertenecían al bloque Héroes de los Montes de María de las Autodefensas Unidas de Colombia y que, con la información obtenida en un trabajo de inteligencia realizado previamente entre la comunidad, iban a asesinar a todas los habitantes presentes. De acuerdo con los testimonios de personas que presenciaron los acontecimientos, se les anunció que hasta los perros morirían y todas las casas serían quemadas, como había ocurrido en El Salado (Vivensías, 2013, p. 14-17).

Algunos días antes, entre el 16 y el 21 de febrero, 450 paramilitares habían asesinado a 60 personas, a pocos kilómetros de ahí, en el corregimiento El Salado (Bolívar) y en varias veredas, municipios y corregimientos aledaños. Los hechos ocurridos durante esos días han sido registrados, a través de investigaciones de organismos gubernamentales y de los testimonios de los sobrevivientes, como escenario de derroche inusual de atrocidad, violencia, crueldad y terror: además de cometer los brutales asesinatos selectivos y violaciones —muchos de ellos perpetrados en espacios públicos, a la vista de todos los habitantes—, los victimarios aterrorizaron a toda la población durante 5 días, saquearon

sus pertenencias, utilizaron gaitas, tambores y equipos de sonido para intimidarlos aún más mientras los asesinaban y, antes de retirarse, destruyeron sus viviendas (Salcedo, 2009).

La presencia del gigantesco escuadrón paramilitar estuvo protegida, además, por la presencia de helicópteros que sobrevolaron el lugar durante los días de la masacre y que les permitieron a los victimarios cometer estos crímenes con completa libertad e impunidad (CNRR, 2009, p. 43).

Este episodio le fue recordado a los habitantes de Mampuján por los invasores, quienes aseguraron que les harían lo mismo por apoyar y ser simpatizantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, FARC, cuyos frentes 35 y 37 operaban en la zona de los Montes de María. Así, mientras transcurría la noche, los pobladores del corregimiento debieron soportar toda clase de amenazas e insultos de quienes los obligaron a convocarse en la plaza.

Algunas personas los encaraban, manifestándoles que poco podían hacer cuando se presentaba en sus casas un combatiente armado exigiéndoles que les regalaran una gallina o les brindaran agua para bañarse. Este reclamo refleja una de las más graves situaciones que debe soportar la población civil en un conflicto armado interno.

En particular, los habitantes de los Montes de María se encontraban en medio de una zona estratégica para las operaciones de contrabando de armas y transporte de bastimentos y rehenes de los frentes guerrilleros ya mencionados; para el tráfico de la cocaína producida al sur de Bolívar por los grupos de narcotraficantes y, finalmente, para las actividades de los grupos paramilitares y sus alianzas con el narcotráfico y agentes del Estado. De esta forma, perseguían la expulsión de la guerrilla, de los habitantes de poblaciones a las que habían estigmatizado como subversivas y la consolidación de sus propios negocios de tráfico de armas y drogas (Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2003, p. 8).

Esta confluencia de tres actores del conflicto en un mismo territorio, junto con la presencia ocasional de las fuerzas del gobierno, crea una situación de coexistencia entre la población civil y el grupo armado con mayor dominio del territorio. Hacia finales de la década de los 90, las FARC poseían el control estratégico de la zona e intentaban suplir las funciones y el papel del Estado en los municipios y corregimientos en los que su presencia era limitada o inexistente. Por esta razón, era frecuente la presencia de militantes guerrilleros activos en los cascos urbanos y veredas, intentando resolver conflictos entre miembros de la comunidad, haciendo uso de sus recursos agrícolas y pecuarios o transitando con armas y personas secuestradas.

La coexistencia con el grupo armado dominante, además de traer consigo restricciones de diversa índole a las comunidades (restricciones en la movilización, en la libre disposición de sus propios recursos, en la formulación libre de opiniones y discusiones), puede también ocasionar una militancia forzada en sus habitantes y, por ello, desencadenar también retaliaciones de los demás grupos armados (Ortiz, 2001, p. 64).

No es posible pensar, al analizar este escenario, en que exista para la población civil una alternativa diferente a colaborar con el grupo armado dominante (Kalyvas, 2001, p. 6).

Así, al ser cuestionados por algunos miembros de la comunidad de Mampuján sobre lo escasas que son las opciones que un civil tiene ante las exigencias de un combatiente armado, los paramilitares manifestaron que lo comprendían. Sin embargo, aseguraron que era su deber acatar las órdenes de sus superiores y matar a los habitantes del corregimiento.

En medio de la zozobra y el terror de las personas presentes en la plaza, que ya presentían una muerte cercana y quizá atroz como las que ocurrieron en El Salado, uno de los comandantes del grupo armado recibió una llamada. Al término de ésta, manifestó que no iban a asesinar a nadie, porque le habían dicho que se trataba de personas inocentes.

Hubo voces de júbilo de una comunidad que celebraba su supervivencia, pero pronto fueron acalladas: el paramilitar les dio plazo hasta las 10 de la mañana del día siguiente para abandonar el corregimiento (Vivensías, 2013, pp. 14-17). Este fue el comienzo del desplazamiento forzado de los habitantes de Mampuján, quienes, 18 años después, no han regresado para reconstruir y habitar sus viviendas originales.

### **3 Rafael Posso: Visiones de una masacre**

El presente capítulo examinará un evento individual de creación de imagen, originado a partir de los hechos violentos ocurridos en marzo de 2000 en la vereda Las Brisas, región de los Montes de María, en el departamento de Bolívar. La persona que creó las imágenes se llama Rafael Posso y, actualmente, reside en un municipio cercano al lugar donde sucedieron los hechos: San Juan Nepomuceno. Para el propósito de este estudio, se sostuvieron tres entrevistas con él en su residencia, cada una con una duración de entre 30 y 60 minutos.

La estructura del capítulo se ha concebido de acuerdo con los objetivos planteados para la investigación. De esta manera, se hará una relación de los infortunados acontecimientos victimizantes que motivaron la creación de las imágenes; un breve perfil del autor de éstas; algunas anotaciones sobre sus procesos de creación y, posteriormente, una revisión de cada una a partir de criterios formales y conceptuales. Los apartes finales se destinarán al análisis y la discusión, así como a una breve exposición metodológica.

#### **3.1 Masacre de Las Brisas: 11 de marzo**

Después de conminar a los habitantes de Mampuján a abandonar el corregimiento que fundaron sus antepasados en 1882 y a desplazarse al municipio cercano de María La Baja, los paramilitares toman como rehenes a siete personas. A éstas les ordenan cargar los camiones en los que llegaron con alimentos, enseres y objetos de valor sustraídos de las casas del corregimiento.

Mientras las familias abandonaban la plaza y se dirigían a sus hogares para reunir apresuradamente sus pertenencias y huir del lugar, los paramilitares se desplazan hacia la vereda Las Brisas, adscrita al corregimiento de San Cayetano, guiados por los siete hombres secuestrados. Tenían como instrucciones identificar y atacar un campamento de la guerrilla que, según la información de sus superiores, se encontraba en esta vereda.

Una vez obtienen las señas necesarias para llegar al lugar (puesto que no conocen bien la zona en la que se han movido hasta entonces) liberan a los retenidos, que regresan con vida a su comunidad.

A las 5:45 de la madrugada del 11 de marzo de 2000, el grupo paramilitar llega a la vereda Las Brisas, donde no encuentra rastro de campamento guerrillero alguno sino las viviendas de sus habitantes, quienes a esa hora se estaban preparando para llevar a los municipios vecinos, San Cayetano y San Juan Nepomuceno, los productos agrícolas cosechados durante la semana: era sábado, día de mercado en la región.

A pesar de no hallar señas de las actividades de ningún grupo armado, Rodrigo Mercado Pelufo, alias *Cadena*, imparte a otros comandantes la orden de reunir y asesinar a varias personas residentes en la zona. De inmediato, Uber Bánquez Martínez, alias *Juancho Dique*, Edward Cobo Téllez, alias *Diego Vecino*, y Julio Navarro Méndez, alias *Macayepo*, cumplen la orden (Corte Suprema de Justicia, 2011, sentencia 34547).

Los hombres armados ingresaron a la fuerza a cada una de las casas, buscando a las personas que, según decían, tenían anotadas en una lista de colaboradores de la guerrilla. Reunieron a 12 campesinos, los acusaron de pertenecer a las FARC, los dispersaron por algunas zonas de la vereda, los torturaron y asesinaron.

Algunos de ellos, pertenecientes a la familia Mercado, fueron conducidos al sector conocido como El Tamarindo, llamado así por la presencia de un gran árbol de este fruto,

en el que la comunidad de Las Brisas se reunía con frecuencia para la realización de eventos sociales y deportivos. Allí, a la vista de los demás pobladores, los ejecutaron.

En varios casos los cuerpos se encontraron con señales de sevicia y tortura: cortes completos alrededor del cuello, quemaduras y desprendimiento de la piel a causa de ácido, golpes en diversas partes del cuerpo. Al culminar la masacre, los victimarios incendiaron varias viviendas de la vereda.

La masacre de Las Brisas hace parte de una cruenta escalada de violencia perpetrada por los paramilitares en la región de los Montes de María entre 1999 y 2001. La estrategia de estos grupos, que pretendían lograr el control de los territorios mediante el terror y el asesinato de sus pobladores, dejó como resultado 42 masacres en este período (CNRR, 2009, p. 189).

Esta insólita cantidad de episodios violentos contra la población civil en un lapso tan corto, con un saldo de 354 personas asesinadas en los territorios de los Montes de María, halló una sólida explicación en las alianzas que los grupos paramilitares establecieron no sólo con narcotraficantes o terratenientes y ganaderos locales, sino con miembros de la clase política y de la fuerza pública.

Dichas alianzas empezaron a hacerse evidentes a partir de la entrevista que Vicente Castaño, jefe de las Autodefensas Unidas de Colombia, concediera a la revista *Semana* en mayo de 2005, en la que afirmó que más del 35 por ciento de los congresistas de Colombia eran “amigos” de los paramilitares y que esperaban que ese porcentaje se incrementara en el futuro (*Revista Semana*, 2005). Ello motivó el inicio de un escándalo sin precedentes en la rama legislativa del país, en la que investigaciones preliminares, sentencias y condenas a diversos senadores y representantes conforman un fenómeno que se ha llamado *parapolítica* y que demuestra de forma inequívoca las relaciones entre los paramilitares y el Estado.

Cinco años después de la masacre de Las Brisas, dos de sus autores materiales e intelectuales, Uber Bánquez Martínez, alias *Juancho Dique*, y Edward Cobo Téllez, alias *Diego Vecino*, se acogieron a la Ley de Justicia y Paz, promulgada durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez con el propósito de ofrecer penas alternativas a los miembros de grupos armados al margen de la ley que se desmovilizaran, dejaran sus armas voluntariamente, confesaran sus delitos, entregaran sus bienes y repararan a sus víctimas (Congreso de Colombia, 2005, ley de Justicia y Paz).

En fallo de segunda instancia, la Corte Suprema de Justicia condenó a estas dos personas por los delitos de homicidio agravado, desplazamiento forzoso, secuestro, hurto calificado y porte ilegal de armas, uniformes e insignias de uso privativo de las fuerzas armadas, entre otros, y les sentenció a cumplir una pena alternativa de 8 años de prisión y a pagar los daños y perjuicios materiales y morales ocasionados. Adicionalmente, exhortó al Estado colombiano a llevar a cabo las gestiones necesarias para lograr la reparación de las víctimas (Corte Suprema de Justicia, 2011, sentencia 34547).

Ésta fue la primera sentencia dictada en firme en el marco de la ley de Justicia y Paz que, además, ordenó la reparación integral a las víctimas de los hechos violentos: restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición.

### **3.2 Rafael Posso: un breve perfil**

La infancia de Rafael Posso, quien hoy tiene 49 años, transcurrió en la vereda La Botijuela, perteneciente al municipio de San Juan Nepomuceno, en Bolívar. Era, en sus propias palabras, “como vivir en un paraíso”: una vida sencilla, de labores en el campo, con vecinos muy cercanos con los que se creaban lazos basados en el respeto, el apoyo mutuo y la camaradería. A la casa paterna también llegaban (e incluso vivieron ahí durante algunos años) sus primos José y Alfredo Posso, con quienes Rafael estableció una relación fraternal.

Entre el lunes y el viernes se desplazaba hacia la zona urbana de San Juan Nepomuceno

para asistir a la Escuela Anexa número 1, donde hizo sus estudios de primaria y secundaria. De vez en cuando se escapaba de las clases para ir a nadar a los estanques o para subirse a los árboles, junto con sus primos y otros compañeros, y arrancarles los mangos: “esas eran mis únicas travesuras”, afirma. Los fines de semana ayudaban a los adultos en las labores agrícolas.

Ya en bachillerato, era normal que los jóvenes estudiantes ofrecieran serenatas a sus novias o que, en la mitad de la noche, tomaran la guitarra y se desplazaran a las veredas cercanas para cocinar un sancocho de gallina a la media noche. “No había miedo”, asegura Posso. “Lo único que nos asustaba era un arroyo al que llamaban *el miadero del burro* donde, según nos decían, se aparecía el Jinete sin Cabeza”.

Los dos primos le hablaban con frecuencia a Rafael sobre la vereda Las Brisas, donde nacieron. Él no sabía dónde estaba ubicada, de modo que una mañana de 1985 lo invitaron a quedarse unos días: estaba a más de 4 horas de camino a pie. Allí los recibió el padre de José y Alfredo, su tío Joaquín, “que nos acogió con afecto, nos puso a asar plátano maduro... era un señor querido, amable y bondadoso”, recuerda. También conoció en Las Brisas a su prima Liliana, por entonces adolescente, quien años más tarde se convertiría en su esposa.

Al terminar sus estudios secundarios, Rafael decidió dedicar su vida al campo. Para ello, se matriculó, junto con su hermano, en el Servicio Nacional de Aprendizaje, Sena, al programa Técnico profesional en manejo y aprovechamiento de bosques. Lo hizo con el propósito de aplicar todos sus conocimientos en las dos veredas donde transcurrió su vida y también porque justo al lado de San Juan Nepomuceno se encuentra el santuario de flora y fauna Los Colorados, área natural protegida de los Montes de María, donde también podría hacer un aporte importante a su municipio.

Su tío, quien luego sería su suegro también, tenía una idea diferente acerca del manejo de

la tierra y de las actividades de cultivo y recolección: “Es muy difícil acabar con la cultura de los viejos” dice Posso. “Ellos piensan en tumbar y quemar; nosotros en fortalecer el suelo. Así que nos cedían algunas parcelas, pero sólo para complacernos; no por estar convencidos de que hacíamos lo correcto”. Precisamente, el tío-suegro Joaquín lo retó a competir en una siembra de ñame, para ver quién obtenía los más grandes y apetitosos. Resultaron ser los que sembró y cuidó Posso.

Esta competencia le permitió ganarse el respeto de su tío y su permiso para empezar a aplicar los conocimientos adquiridos durante sus estudios a la labor cotidiana de agricultura en Las Brisas: “estábamos implementando esas técnicas, precisamente, antes de la masacre”.

En la madrugada del 11 de marzo de 2000, el tío Joaquín y los primos José y Rafael fueron acusados de pertenecer a la guerrilla, secuestrados, torturados y asesinados por el grupo paramilitar que venía desde Mampuján, en el cruento acontecimiento que, años más tarde, fue reconocido por la justicia como la masacre de Las Brisas.

El suceso causó conmoción en la comunidad de la vereda, cuyos habitantes debieron desplazarse a otros municipios, ciudades o países debido al temor de que un acontecimiento similar pudiera ocurrir y porque, poco tiempo después de los hechos, muchos de ellos tuvieron que soportar falsos señalamientos de pertenecer a grupos armados ilegales o de colaborar con éstos. La vereda quedó abandonada durante casi una década.

Para los familiares de las víctimas era fundamental la búsqueda de justicia frente a los crímenes y, así mismo, obtener la restitución del buen nombre de sus seres queridos: se trataba de población civil, 12 campesinos inermes e inocentes. Posso se sumó a esta movilización, tomando un papel muy activo de liderazgo en las conversaciones con la Fiscalía, con los abogados que apoyaron a la comunidad ante el Estado en la búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas y en las sesiones en medio del proceso

judicial que se adelantó a los victimarios.

En este escenario de lucha por la recuperación del buen nombre de sus familiares y vecinos asesinados, que años después de su muerte aún eran acusados de pertenecer a grupos armados ilegales, y de la búsqueda de un castigo para los autores de esos crímenes, Posso empieza a elaborar sus dibujos.

### 3.3 Sobre la creación

En su relato, Rafael Posso asegura que muy temprano en su vida empezó a practicar el dibujo, como una manera de refugiarse frente a los problemas o como una distracción. “Este es un don que nació conmigo: me enseñó el maestro más grande que tienen los artistas, que es Dios”, responde al preguntársele sobre cómo inició su interés por el dibujo como espacio expresivo.

Durante una de las entrevistas, menciona la relación con uno de sus primos, Alfredo, quien le recordaba al personaje de Tarzán —de origen literario y luego adaptado al cine, la televisión y las historietas—: “le gustaba la caza, lo salvaje; era muy relajado. Nosotros montábamos caballos a pelo, hacíamos carreras, andábamos detrás de los terneros”. La referencia al personaje de Rice Burroughs es muy oportuna, porque permite que Posso recuerde su pasión temprana por el *cómic*. En efecto, desde su niñez fue constante la lectura de ‘paquitos’, nombre con el que se conocen las revistas de historietas en el Caribe colombiano. “Con la plata que nos daban los viejos para la merienda”, relata, “mi hermano y yo comprábamos Águila Solitaria, Arandú, Kalimán, Alma Grande, Starman, El Fugitivo, Fuego, Samurai y Orión. Las leía en la finca, con la luz de una velita de cebo, y se me ponían negros la nariz y los ojos. (Mis padres me decían) que eso no me iba a llevar a ninguna parte y un día me los quemaron”.

Posso reconoce la gran influencia que tuvo la lectura de estas historietas y sus técnicas

gráficas y narrativas en la posterior elaboración de sus dibujos: “yo tenía la cara de Kalimán, la de Arandú, grabadas aquí [se señala la cabeza]. Yo tomaba un esfero o una tiza y te las hacía. Los caballos, por ejemplo, en Alma Grande o Águila Solitaria, eran muy bien elaborados”, asegura.

Al enfrentarse a la muerte violenta de sus seres queridos, al reconocerse a sí mismo y a su familia como víctimas de la guerra y al percatarse de cómo, en forma subrepticia, se iba extendiendo sobre ellos el estigma de ser colaboradores y simpatizantes de los grupos armados ilegales de los Montes de María, Rafael considera la posibilidad de la venganza. En particular, contra una persona —muy amiga de la familia— que, según sus palabras, estaba difundiendo el rumor de la participación de los campesinos asesinados en actividades subversivas: “yo jamás había pensado en hacerle daño a una persona, pero me vi lleno de rabia y dije ‘lo mato’. No dormía ni comía pensando en cómo hacerlo. Al final pensé que yo no podía convertirme también en victimario”.

Como una forma de sanación personal frente a estos sentimientos, Posso retoma la actividad del dibujo, que había dejado de lado “por las obligaciones y las responsabilidades”. Una experiencia vital íntima que, posteriormente, se transformaría en una experiencia de memoria colectiva.

### 3.4 Los dibujos

Todos los dibujos revisados y que se reseñan en este capítulo fueron elaborados en papel bond, con un tamaño aproximado de 21 por 27 centímetros, con lápiz negro. En la mayoría de los casos, Posso presentó, durante las entrevistas realizadas, los dibujos originales, a veces enmarcados o protegidos con fundas de plástico. Otras imágenes, difíciles de hallar en el momento de las entrevistas por encontrarse almacenadas en distintos lugares de la casa del autor, fueron mostradas, comentadas y reproducidas a partir de fotocopias.

Los dibujos se han numerado de acuerdo con el relato oral de Rafael Posso durante la primera de las tres entrevistas sostenidas con él en su residencia de San Juan Nepomuceno, departamento de Bolívar. Sin embargo, debido a que han sido organizados a partir de los ejes temáticos definidos para la investigación, en algunos casos no se encuentran de forma secuencial.

### 3.5 Revisión formal - conceptual

Para esta revisión, los dibujos se han dispuesto en dos grupos diferentes, de acuerdo con dos grandes características temáticas: *crónica visual* y *presente y futuro*. Así mismo, cada uno se ha clasificado a partir de las categorías definidas para toda la investigación.

#### 3.5.1 Pasado

Los primeros trece dibujos elaborados por Posso que han sido revisados en este capítulo, y el número 19, integran un conjunto claramente diferenciado con respecto a los demás. En términos cronológicos, hacen referencia a los sucesos ocurridos entre el 11 de marzo de 2000, día de la masacre de Las Brisas, y un día después, cuando los últimos cuerpos de los campesinos asesinados que aún permanecían en la zona fueron recobrados por sus familiares. Esta diferenciación, sin embargo, no sólo existe en el plano temporal.

El conjunto de dibujos mencionado posee, además, una característica esencial: son únicamente narrativos y no utilizan recursos simbólicos o referencias externas a los hechos representados. Describen los crímenes de acuerdo con las narraciones que Posso obtuvo de los vecinos sobrevivientes que los presenciaron y de su propio hallazgo y levantamiento de los cuerpos de sus familiares al día siguiente de la masacre. En uno de ellos se representa a sí mismo, guiando una de las mulas que cargan los cuerpos de su tío y primos.

Como se ha explicado antes, varios de estos dibujos fueron concebidos y elaborados a partir de narraciones y testimonios de personas que presenciaron los acontecimientos y que

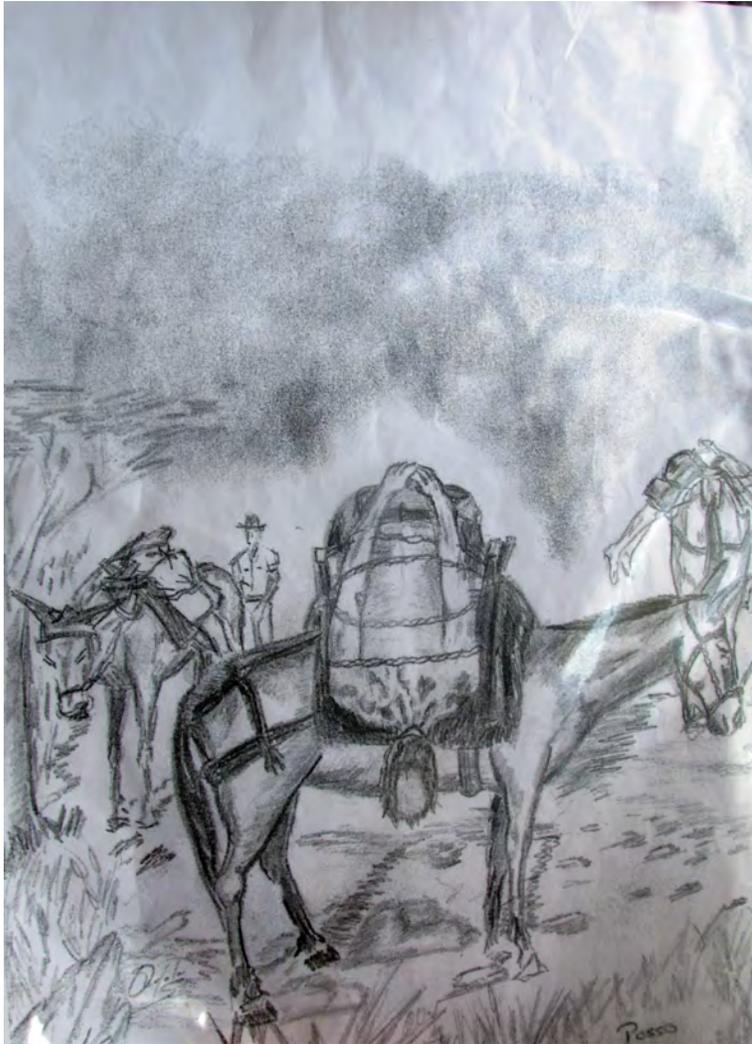
constituyen fuentes de primera mano. Este y otros elementos adicionales definen las imágenes referidas como artefactos de memoria colectiva, que desde los planteamientos de Ricoeur (1999) emerge cuando son compartidas con sus familiares, en un primer momento, y luego con otras víctimas, generando una conversación o una interacción a partir de las escenas representadas.

Las imágenes de este grupo también pueden considerarse una *crónica visual* de los sucesos de Las Brisas, al reunir una serie de elementos que las relacionan, con el género que lleva el mismo nombre y a cuya definición se aproxima Villoro (2006).

En efecto, las imágenes gravitan entre la verosimilitud que ofrecen los datos que posee el autor para situar los acontecimientos en el espacio y el tiempo, ya sea por provenir de su propia experiencia, por el relato coloquial hecho por testigos o mediante la consulta de otras fuentes, y la imaginación a la que debe acudir para representar la escena que otros le han revelado.

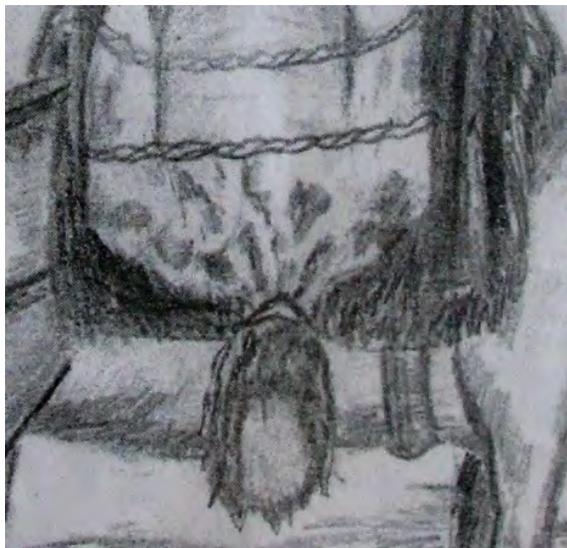
Esa imaginación que, expresada de nuevo en el pensamiento de Ricoeur (1999), no es equivalente al error de la memoria (es decir, a la falsedad) sino a ese estado intermedio entre lo real y lo irreal: la ilusión en la historia narrada, fundamental para situar al espectador en el centro mismo de los hechos.

Igualmente, se revelan como *crónica visual* a partir de la posición subjetiva de quien relata —autobiográfica, si se quiere— y de los puntos de vista diversos que asume para su narración: el propio, el de la compañera de Gabriel Antonio Mercado, el de los familiares de Dalmiro Barrios.

**Dibujo 1***Categoría temática: Crónica visual**Año: 2009**Tamaño: 21 x 27 cms.**Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

En primer plano, el cadáver de un hombre, dispuesto boca abajo sobre el lomo de un burro. Está atado con cuerdas a la silla de montar. Atrás, a la izquierda, otro burro con un cadáver en la misma posición. A la derecha, dos figuras en posición similar, vistas desde atrás. Aparecen también tres hombres de pie. Los animales cargan los cuerpos de Joaquín Fernando Posso, tío de Rafael, y de sus primos José Joaquín y Alfredo, después de ser asesinados en Las Brisas. La imagen es vertical y la escena ha sido dibujada en la mitad inferior de la página; la parte superior se ha sombreado con el lápiz, como si se tratara de niebla. El cuerpo de Joaquín es el centro de la composición: dispuesto boca abajo, el

espectador no puede ver su rostro. En su espalda y hombros aparecen marcas de tortura y quemaduras.



*Cuerpo inerte de Joaquín Posso, con señales de tortura.*

La escena no tiene movimiento: animales y hombres permanecen estáticos, como si se hubiesen detenido para permitir la captura de la imagen. Se encuentran en una curva pronunciada de un sendero rural: a la izquierda y en el suelo puede verse vegetación, árboles y piedras. La estrecha perspectiva elegida por el autor para su composición permite ver los cuerpos y animales en todos los ángulos posibles: el último de la caravana aparece de frente, el primero ya va de espaldas al espectador y las figuras centrales, que dominan la imagen, aparecen de lado.

Este dibujo recrea, de manera más cuidadosa, la escena planteada en el dibujo 19, obra inicial del proceso de creación, que Posso muestra casi al final de la primera entrevista. La reelaboración del dibujo inicial supone un tránsito desde el relato personal (la historia que Posso sólo quería conservar en un ámbito íntimo, para conservar su propia memoria de los sucesos) hacia un nivel colectivo: lo vuelve a crear para presentarlo a sus familiares y a otras víctimas. Es la necesidad de comunicar el acontecimiento, de situar la escena en un espacio familiar para los espectadores, de acercar a quien observa el dibujo a la experiencia vivida y de describir, de manera más amplia, a las personas y animales que forman parte de ella.

**Dibujo 2**

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro  
sobre papel Bond*

La disposición de la imagen es vertical y está dividida en cinco escenas. En el primer cuadro de la composición, en la parte superior, se observa un plano general de la finca de los Posso, con sus dos viviendas adyacentes. El padre está esposado y los dos hijos tienen las manos arriba: se encuentran rodeados por paramilitares. En primer plano, un fusil. Al fondo puede verse un camino por el que huyen algunos residentes de la vereda. En el segundo cuadro, a la izquierda, se aprecia un primer plano de Joaquín Posso mientras está siendo degollado. En la parte inferior, a la izquierda también, el mismo Joaquín, esta vez

en el piso, esposado, recibiendo un corte de machete en el pecho. El cuarto cuadro, a la derecha, muestra a una de las víctimas siendo asesinada por un disparo. En el extremo medio derecho hay una lista de nombres, dibujada como un rollo de pergamino.

Las escenas que componen este dibujo recuerdan la disposición narrativa de las historietas, aunque la división se ha hecho con líneas quebradas y con tramas que dan énfasis a las acciones que ejecutan o reciben los personajes representados. Aunque una de las víctimas recibe un disparo, no es uno de los Posso: de acuerdo con la sentencia, éstos fueron asesinados con armas blancas (Corte Suprema de Justicia, 2011, sentencia 34547).

La imagen contiene un orden temporal: se inicia con la llegada de los paramilitares a la finca, quienes sacan de la casa a la familia y la amedrentan, continúa con el desplazamiento de los vecinos y finaliza con el asesinato de Joaquín y otro habitante de la vereda. La lista, según Posso, recuerda al espectador que los campesinos de Las Brisas ya estaban condenados a muerte desde antes.

Este dibujo, que contiene escenas de movimiento, da cuenta de los hechos violentos de manera cruda y directa, como se percibe al observar el degollamiento de Joaquín o el corte de machete en su pecho. En estas escenas inferiores, así mismo, no se han utilizado elementos de fondo: únicamente se plasma la acción violenta, sin ubicarla en un contexto o lugar específico.



*Asesinato de Joaquín Posso.*

Posso parte, en la primera viñeta, de una narración gráfica general en la que ubica todos los elementos de la escena: el entorno de la vereda, el éxodo, las armas que portan los paramilitares y la situación de indefensión de algunos personajes recreados (dos de ellos alzan las manos y otro, de espaldas, aparece maniatado), frente al dominio de otros. Este planteamiento inicial permite al autor continuar con un relato explícito y crudo, en el que ya no es necesario situar a los personajes en un contexto hostil sino dar cuenta de la atrocidad y violencia de sus muertes.



*La lista: símbolo de poder.*

La imagen de la lista de nombres se une a esta necesidad expresiva, como símbolo de poder: ese poder que tienen los dueños de las armas para sentenciar a muerte a quienes no las poseen.

Los nombres de presuntos guerrilleros, auxiliares o simpatizantes de la guerrilla eran consignados por los paramilitares en listas escritas que presentaban a sus víctimas como prueba de sus actividades y como sentencia de muerte, como sucedió en El Salado (CNRR, 2009). Muchas de las masacres perpetradas en los Montes de María involucraron listas con nombres de personas o señalamientos de vecinos, amigos o familiares.

#### Dibujo 4

*Categorías temáticas: Crónica visual, Hogar, Tierra*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre  
papel Bond*

Vista cenital de la finca de los Posso, desde una montaña opuesta a la del dibujo 3 y en una ubicación inferior. Hay un árbol en primer plano, con un paramilitar al lado, de rodillas, que porta un arma. Entre árboles y montañas están las dos casas en llamas. Hay tres figuras en el suelo (los cuerpos del padre y sus dos hijos) y dos figuras de pie (los paramilitares). Una columna de humo se eleva al cielo, desde las casas.

En este dibujo el campo, la vegetación y las montañas son los elementos predominantes. El

conjunto, dominado por el árbol en la montaña, presenta los momentos finales del crimen de la familia Posso.

La exuberancia del paisaje casi oculta la destrucción de la vivienda en el dibujo; así mismo, las figuras de los cadáveres y de los paramilitares asesinos (excepto el que se encuentra al pie del árbol) han sido representadas con trazos menos complejos.



*Los cuerpos de Joaquín, José y Alfredo son observados por dos paramilitares.*

En la sentencia sobre la masacre de las Brisas se afirma que los integrantes de la familia Posso fueron llevados esposados y luego asesinados en la vía hacia Mampuján (Corte Suprema de Justicia, 2011, sentencia 34547); sin embargo, el autor los representa muertos frente a su casa.

Posso presenta la muerte de la familia y la destrucción de su hogar en medio de un paisaje muy elaborado. Con la casa quemada, la familia asesinada y las tierras ya desocupadas —el resto de los vecinos fueron obligados a abandonar la región—, esta imagen da cuenta de la soledad que dominó a la región después de la asonada paramilitar que se inició en 1999 y que pretendía desocupar, despoblar y arrasar el territorio de los Montes de María.

## Dibujo 5

*Categoría temática: Crónica visual*



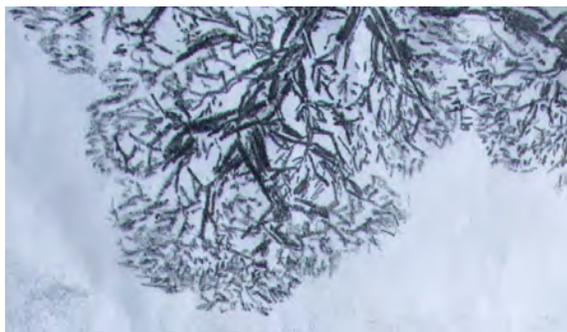
*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

José del Rosario Mercado García aparece de espaldas, colgado de los brazos en el árbol de tamarindo, lugar de reunión social para los habitantes de la vereda. Está vestido sólo con una pantaloneta. Un paramilitar le corta las piernas con un machete.

El árbol de tamarindo, “testigo mudo de lo que sucedió” y que será vuelto a representar en imágenes posteriores, ha sido dibujado con especial esmero, como se observa al revisar con detenimiento su follaje, en la parte superior del dibujo, y sus raíces.



*Detalle del follaje del árbol de tamarindo.*

A diferencia de otras imágenes donde se relatan con crudeza los crímenes y torturas, en este dibujo los hechos se incluyen en medio de un paisaje muy detallado, al igual que el árbol de tamarindo: al fondo se aprecia un paisaje montañoso y, un poco más cerca, un árbol y vegetación. También se ha incluido una cerca de púas, que denota un terreno de propiedad privada o comunitaria.

A diferencia de los dibujos 2, 6 y 11, los rostros de las dos personas representadas no se han hecho visibles, ya sea a través de la ausencia de rasgos diferenciadores (en el caso del victimario) o de su ocultamiento a los ojos del espectador (en el caso de la víctima).



*A la izquierda, el paramilitar victimario. A la derecha, José del Rosario Mercado.*

Esta escena se plantea en un lugar muy cercano al autor y a sus experiencias vitales de niñez y adolescencia; de ahí la profusión en los detalles que circundan la escena. Ésta da cuenta, de manera paradójica, de un escenario hermoso y tranquilo en el que sucede un terrible episodio de violencia; un contraste sobre el que es necesario reflexionar: la región de los Montes de María, presentada aquí como un lugar lleno de belleza natural, rodeado de la violencia que trae la Colombia armada.

### Dibujo 6

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Díptico sobre la muerte de Gabriel Antonio Mercado García: en la parte superior, un perro le destroza el rostro. En la parte inferior, el mismo hombre recibe en el rostro un

golpe con un barretón.

Las imágenes comprenden una unidad temporal: en principio se tortura a la víctima utilizando un perro, posteriormente es rematada con el impacto de una herramienta de trabajo agrícola. Ambas han sido dibujadas utilizando planos medios, sin referencias espaciales: únicamente puede verse pasto en el suelo, bajo la persona.

Las imágenes se han delimitado con marcos trapezoidales, también como historietas, pero no han sido integradas a otro conjunto que informe sobre el contexto de la muerte. Por tratarse de una escena recreada de forma tan cercana, hay cuidado en la elaboración de los detalles de la camisa, en las facciones del perro (al que se le ha dado una expresión de rabia) e incluso en las heridas infligidas.



*Asesinato de Gabriel Antonio Mercado.*

Estas escenas son creadas a partir de relatos orales de testigos, compilados por Posso en conversaciones informales. En ellos, la perspectiva, las características físicas y los elementos dramáticos que constituyen la escena han sido imaginados y, posteriormente, recreados por el autor. De las conversaciones con las víctimas depende, en mayor o menor detalle, su posterior recreación gráfica.

**Dibujo 7**

*Categorías temáticas: Alimentación, Comunidad, Crónica visual, Familia, Niñez*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Escena de desplazamiento de los habitantes de la vereda de Las Brisas: en la composición se desplazan las personas de izquierda a derecha. Algunos llevan sus pertenencias en los hombros; otros, como la familia que se presenta en el centro de la composición, utilizan animales para transportar la carga y a los niños. El paisaje en el que transcurre la escena es árido y rocoso, con montañas en el fondo.

Esta imagen ha sido compuesta con trazos mucho más rápidos que las anteriores, en las que se evidencia una exploración más reposada de las líneas. Las personas y el animal que ocupa el centro están en movimiento, en un sendero similar al que se encuentra en los dibujos 1 y 19: una curva pronunciada, que permite situar en una perspectiva estrecha a quienes se alejan o se acercan y a quienes pasan justo frente al observador.

Posso ha intentado plasmar una diversidad de habitantes desplazados del campo: en la escena pueden verse hombres jóvenes (uno de ellos carga un bulto sobre los hombros), mujeres jóvenes y de mediana edad, niños pequeños y quizá ancianos (como la figura que está de espaldas, con sombrero y que lleva una carga a la espalda). La carga del animal también refleja el rigor del desplazamiento: además de una caja, puede observarse una olla grande con sus cucharas y una gallina.

De nuevo el autor ha optado por conservar la inexpresividad en los rostros de las personas. Y, como haciendo eco de esta decisión, la aridez del terreno: el lugar por el que transitan las personas representadas es reseco, poco común en la región. No está presente la frondosidad vegetal de otras imágenes, sino un espacio desértico, árido y pedregoso.

**Dibujo 8**

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Díptico. En la parte superior, el cuerpo de un hombre sobre una camilla hecha de madera del árbol de matarratón y bejuco. En la parte inferior, el mismo cuerpo, asido a la camilla y puesto al costado derecho de un burro.

Esta composición se basa en la temporalidad: presenta un cuerpo, con manchas de sangre en la ropa, dispuesto para su traslado en una camilla y, un tiempo después, lo muestra ya ubicado en el animal, que se encuentra en reposo. La imagen superior está desprovista de contexto o de fondo; la inferior, enmarcada con un trapezoide, muestra un follaje tupido en el suelo de la escena.

El dibujo, en principio, muestra una de las maneras en que los familiares de las víctimas recuperaron y transportaron los cuerpos de sus seres queridos, con los materiales y elementos que pudieron encontrar en el lugar de la masacre: en camillas improvisadas. Las dos escenas acuden a la sensibilidad de quien las observa para presentarle la precariedad de esta manera de transportar los cuerpos y evoca el dolor de los familiares que, junto con el propio Posso, acudieron al lugar.

La observación de los detalles y su posterior evocación son los recursos de los que se vale el autor para describir estos momentos.

### Dibujo 9

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Dos cuerpos se encuentran atados a los costados de un burro, que va en movimiento. Han sido amarrados a la camilla de madera y bejuco y se han dispuesto como carga. Uno de ellos tiene la cabeza tapada para impedir que se vean las heridas producidas por el degollamiento y la descomposición, porque los cuerpos son evacuados al día siguiente de la masacre.

En esta escena, el animal se encuentra en movimiento y no hay un escenario que atraviese. La única referencia a un contexto rural son algunos brotes de plantas en el suelo.

La imagen, al igual que la anterior, describe una forma de evacuar los cuerpos inertes de Las Brisas. Esta vez, los cadáveres han sido atados a la silla de montar. Son destacables los detalles en el dibujo de los nudos y de los bejucos con los que se sostienen los cuerpos.



*Cabeza cubierta de uno de los cuerpos.*

Esta escena, al igual que la anterior (dibujo 8), fue atestiguada por Posso. El autor acude a su memoria para reconstruir los detalles del momento y de la forma en que los familiares de las víctimas recuperan y transportan a sus muertos. Se trata de una escena documental y descriptiva, que da cuenta de los sucesos posteriores a la masacre que fueron atestiguados por quien dibuja.

**Dibujo 10**

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre  
papel Bond*

Dos hombres transportan el cuerpo de Pedro Castellano (son sus hijos) en una hamaca improvisada, mientras otros dos los escoltan. La escena transcurre en medio de árboles. Castellano, a pesar de ser la víctima número 12 de la masacre de Las Brisas, no fue reconocido como tal en la sentencia de la Corte Suprema de Justicia.

Esta escena tiene como fondo un tupido paisaje de árboles gruesos y vegetación. Los cuatro hombres, que se desplazan hacia la izquierda, conservan la inexpresividad en los rostros que se ha encontrado en dibujos precedentes.

El carácter descriptivo de esta imagen se amplía, a diferencia de los dos precedentes, para presentar no sólo la forma en que fue recuperado el cuerpo de Castellano sino el entorno rural circundante. Así mismo, y a pesar de la inexpresividad de las personas representadas, se percibe una atmósfera de dolor y silencio. Algunos de ellos avanzan con paso decidido y la mirada al frente; sin embargo, quien cierra la marcha aparece con la mirada baja y, al

parecer, el paso más lento que los demás.

## Dibujo 11

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x  
27 cms.*

*Técnica: Lápiz  
negro sobre  
papel Bond*

Un hombre transporta el cuerpo de Dalmiro Rafael Barrios, conocido como el Negro Barrios o el rey del Ñame, en un caballo. El cuerpo está ubicado a horcajadas sobre la silla de montar, mientras quien conduce el animal se encuentra sentado sobre las ancas. Este fue uno de los primeros cuerpos en ser recuperado por sus familiares y sacado de la zona. La escena transcurre en medio de matorrales y árboles. Al fondo, otra persona sobre un caballo escolta al que domina la composición.

Es necesario centrar la atención en la elaboración del dibujo. El follaje de los árboles superiores presenta un gran cuidado en su composición y, en el suelo, es posible advertir

diversos tipos de plantas, de acuerdo con la representación de sus hojas: alargadas o gruesas en el primer plano o cortas y agrupadas al fondo. Los brazos del cadáver están manchados de sangre, al igual que su camisa.

Así mismo, hay detalles dignos de mención en las costuras de los aparejos del caballo, en el tejido de las riendas y en sus crines.



*Algunos detalles del dibujo.*

La especial atención en la creación de la atmósfera en la que se mueven las personas y el cuidado en los detalles mencionados enriquecen el propósito documental de la imagen. Se trata de un testimonio gráfico del relato de los sobrevivientes que, a su vez, son también víctimas de la violencia del conflicto armado: un documento construido a partir de sus voces. En este sentido, el autor se apropia del relato, lo reconstruye en la imagen y lo presenta al espectador, que debe interrogarse acerca de los sucesos representados.

**Dibujo 19**

*Categoría temática: Crónica visual*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel*

*Bond*

Este es el primer dibujo de Rafael Posso, con el que inició su proceso personal de creación de imágenes. En sus propias palabras, sólo pretendía “contarme algo sólo para mí”.

Por esta razón su elaboración es rápida: es un esbozo, un bosquejo del momento en que él, junto con otros familiares, rescata los cuerpos inertes de su tío Joaquín y de sus primos, José y Alfredo, masacrados en la vereda de Las Brisas. La escena se ubica en la mitad inferior del papel, que se ha dispuesto de manera vertical para el dibujo: Tres burros

transportan sendos cadáveres (puestos de lado sobre sus lomos) por un camino. Al fondo se aprecian las montañas. A cada burro lo arrea una persona: en segundo lugar y en el centro de la composición se encuentra Rafael Posso, quien conduce el animal con el cadáver de su tío.

Animales y hombres están en movimiento, empezando a subir por una pendiente (a la derecha). No posee la misma perspectiva observada en otros dibujos, en la que se representa una curva muy cerrada. Aquí la caravana pasa frente al observador y quienes van adelante, alejándose, se aprecian de espalda. También, a diferencia del primer dibujo, dos de los cadáveres han sido dispuestos con la cabeza hacia el costado derecho de los animales; el último de la fila la lleva ubicada hacia el otro lado.

Se trata del punto de partida del proceso de memoria que Posso construye a partir de sus dibujos. Si bien la intención inicial es de sanación personal frente a la crudeza de los hechos atestiguados y recobrados después, el nivel descriptivo de la escena se desarrollará en los dibujos posteriores, creados para ser vistos por personas diferentes a su propio autor.

### **3.5.2 Presente y futuro**

Otro conjunto de dibujos, 8 en total, contiene elementos que permiten diferenciarlos del primero. En principio, representan el ‘después’ de la masacre, los procesos en los que se han visto inmersos los familiares de las víctimas y algunas viñetas evocativas de otros tiempos, cuando la violencia de los Montes de María no había azotado sus comunidades. Pueden advertirse en ellos múltiples elementos simbólicos, a través de los cuales Posso expresa la incertidumbre de la comunidad frente al proceso de reparación de las víctimas de la masacre, sus dudas frente a la justicia y, en ocasiones, la impotencia que ocasiona el desconocimiento de las normas y la lentitud de las decisiones judiciales. Los dibujos de este conjunto, además, pueden ser clasificados con las categorías que se han definido para revisar las imágenes con que las víctimas expresan sus inquietudes sobre los tiempos posteriores a los acontecimientos violentos.

### Dibujo 3

*Categorías temáticas: Alimento, Familia, Hogar, Labranza, Tierra, Trabajo*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel*

*Bond*

Es un plano cenital de la finca de los Posso, antes de que ocurrieran los hechos victimizantes. Es un paisaje que se presenta con plantas y un árbol grande en primer plano; al fondo, vistas desde la montaña, están las dos casas que conformaban la vivienda, un corral con animales, varias parcelas sembradas, árboles, palmeras y montañas.

Se destaca la cuidadosa elaboración del tronco del árbol que domina la composición y de las hojas de la planta que se encuentra a su lado. El fondo montañoso, la vegetación que se

encuentra alrededor de la finca y las mismas viviendas constituyen una escena exuberante.

Durante el diálogo con Rafael Posso, él presentó esta imagen antes de la número 4, que representa el final de la masacre de la familia y la destrucción de las viviendas desde un punto de vista muy similar. El contraste era evidente: Posso pretendía que se notara el tránsito entre un pasado paradisiaco y un infierno originado por la violencia.



*Detalle del tronco del árbol y las hojas que presiden la escena.*

La imagen representa esos años tempranos que Posso evoca durante su segunda conversación: en medio del campo, sin los sobresaltos propios de las ciudades y con las responsabilidades propias del trabajo agrícola. En esta finca, la del tío Joaquín, transcurrió buena parte de la primera juventud de Rafael Posso; fue allí donde conoció a su esposa, donde formó esos lazos fraternales con sus primos y donde empezó a aplicar sus primeros conocimientos en agricultura. Es un documento lleno de evocaciones de juventud: el corral con animales, las huertas frente a la casa, entre otros elementos.

## Dibujo 12

*Categorías temáticas: Comunidad, Justicia, Tierra*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x  
27 cms.*

*Técnica: Lápiz  
negro sobre  
papel Bond*

Este dibujo, compuesto horizontalmente, representa —de acuerdo con Posso— el proceso jurídico que han debido sortear las víctimas de la masacre: un camino sinuoso e irregular, con un río en la mitad, precipicios a los lados e interminable en su recorrido.

Posso lo escenifica como una maratón: a la izquierda, una muchedumbre se encuentra detrás de una pancarta con la palabra "Salida". Un personaje les habla a través de un parlante, marcando el inicio de la carrera. Algunos personajes recorren el camino en diversos sentidos: uno de ellos, incluso, se dirige en sentido contrario a los demás rumbo a las fauces de un caimán (y contrariando una mano que señala la dirección correcta).

Otra fase del camino muestra una construcción con el letrero "agua" y, más adelante, una figura se hinca de rodillas frente a otra. En primer plano, a la derecha, una persona sostiene un cartel que dice "Jornadas de Orientación - Meta - 100 km". El camino se corta de manera abrupta, más la derecha, después del cartel.

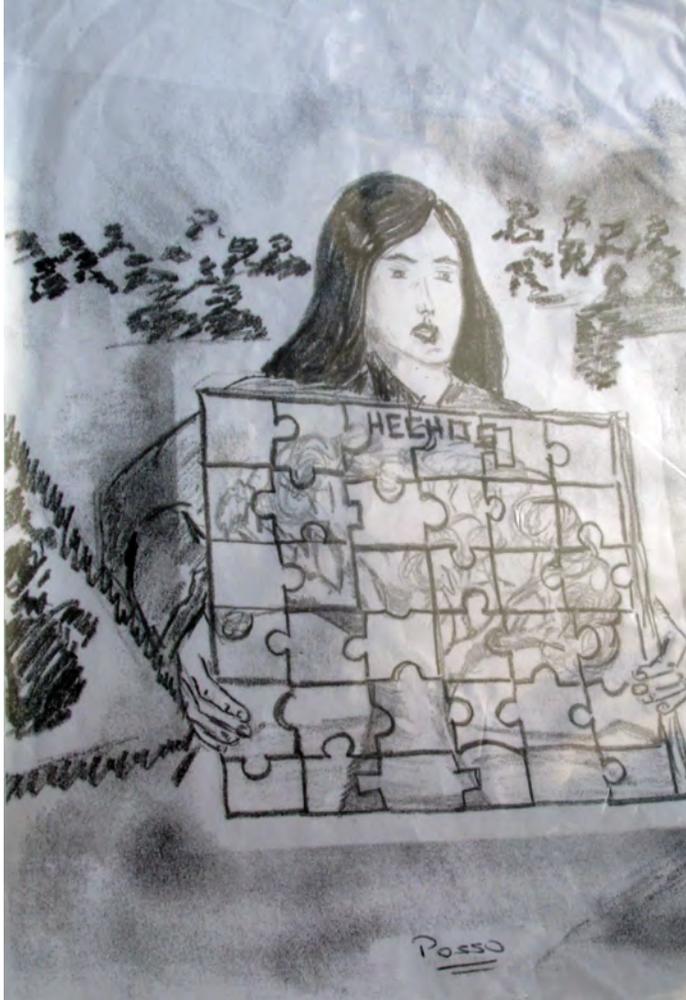


*Una figura se hinca frente a otra y junta sus manos, en señal de ruego*

El trazo en esta imagen se revela rápido, como un boceto. Casi la totalidad de las figuras humanas ha sido representada con trazos básicos, excepto las tres que se ubican en primer plano (dos a la derecha, una a la izquierda). El cielo aparece nebuloso, por efecto del sombreado de lápiz.

El dibujo fue elaborado a partir de la primera sentencia proferida por el Tribunal Superior del Distrito Judicial de Bogotá (2010). Cuando Posso y las demás víctimas leyeron el fallo, encontraron que muchas personas que debían ser reparadas por el Estado fueron excluidas en la sentencia. Ahí se inició un largo proceso de impugnación al fallo, con visitas a Bogotá, reuniones, compilación de documentos y pruebas, entre otros trámites. Muchos de ellos resultaban incomprensibles para las víctimas. El dibujo presenta, de manera simbólica, ese arduo proceso jurídico.

Las víctimas son representadas como maratonistas: algunas van hacia las fauces del caimán (que representa las amenazas al proceso) y la mayoría se encuentra tras la línea de salida: sin comenzar siquiera ese largo camino.

**Dibujo 13***Categoría temática: Justicia**Año: 2010**Tamaño: 21 x 27 cms.**Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Es un plano medio de la fiscal 11 de Justicia y Paz, Yolanda Gómez, quien sostiene un rompecabezas al que le faltan algunas piezas. La imagen a completar es el árbol de tamarindo, con la palabra “Hechos”, en mayúscula, en la parte superior. El contexto en el que está ubicada la fiscal no es fácil de establecer. Al fondo, con trazos indeterminados, se agrupa un conjunto de elementos que pueden representar personas, quizá asistentes a una audiencia de Justicia y Paz. La fiscal, por su rostro, parece que habla, exponiendo el cuadro fragmentado que tiene entre sus manos a una audiencia que se ubica por fuera de la escena.

El árbol de tamarindo constituye, para la comunidad de Las Brisas, un símbolo viviente de la masacre y su memoria. Posso lo ha representado en esta imagen para resumir los acontecimientos de la masacre del 11 de marzo. Las piezas que le faltan a la imagen del árbol representan los hechos que faltan por esclarecer para llegar a la verdad de lo ocurrido en aquella madrugada.

#### Dibujo 14

*Categoría temática: Justicia*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Posso plasma a la Fiscalía General de la Nación como la punta de una torre en medio de

un desierto, o del mar, de muy difícil acceso: hay unos personajes que aparecen escalándola con dificultades, con sus propios brazos o con cuerdas, e incluso hay una figura que cae al vacío.

Este es otro dibujo rápido, que al parecer quedó inconcluso: el primer segmento de la torre tiene sólo cuatro filas de ladrillos en su parte superior y transmite la impresión de que el autor iba a continuar dibujándolos.

En la parte superior de la torre se ubica el logotipo de la Fiscalía, como el lugar al que deben llegar los escaladores.



*La dificultad para llegar a la cima es evidente.*

La imagen representa el concepto que las víctimas de la masacre de Las Brisas tienen de la Fiscalía General de la Nación como una entidad difícilmente alcanzable, a la que sólo es posible acceder a través de un gran esfuerzo. En el dibujo ninguna de las personas parece estar logrando su propósito y, así mismo, la cima de la torre permanece desierta. Para Posso, las víctimas perciben a esta institución, y al Estado en general, como inmensas estructuras que excluyen a la población general y hacen casi imposible obtener algo de ellas.

## Dibujo 15

*Categoría temática: Justicia*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro  
sobre papel Bond*

Con el recurso de un pergamino deteriorado, un martillo y una mano que hace el ademán de detenerlo, Posso simboliza la apelación realizada por los familiares de las víctimas a la sentencia proferida en junio de 2010, a causa de la insatisfacción por los montos de indemnización que consignaba y las personas que excluía. La sentencia definitiva, a través de la Corte Suprema de Justicia, se emitió en abril de 2011 (Sentencia 34547).

Aunque el martillo y la mano están en movimiento, éstos no logran encontrarse. Incluso, las líneas de movimiento del martillo aparecen dibujadas con más fuerza y visibilidad que las de la mano: transmiten, de esa forma, una trayectoria más rápida y decidida en el movimiento de la justicia.

La imagen presenta la labor de apelación a la que los familiares de las víctimas se vieron abocados al encontrar las carencias mencionadas. Esta apelación condujo a la revisión de la sentencia y a su posterior modificación. El papel deteriorado en el que se representa la sentencia y la mano que detiene el martillo plantean esa insatisfacción.

**Dibujo 16**

*Categorías temáticas: Comunidad, Hogar, Justicia, Tierra*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

La composición representa un árbol talado. Del tocón surgen dos brotes, uno más grande que el otro. En el suelo, al lado del tronco caído, pueden verse otros brotes. El sol ilumina la escena, por la derecha, y a la izquierda, al fondo, hay 5 aves en el cielo, que se aproximan. En el relato oral con que acompañó esta imagen, Posso menciona las características simbólicas de cada uno de sus elementos. El árbol talado representa las víctimas de la masacre, los muertos de la comunidad de Las Brisas. Sin embargo, las raíces —que son, en su relato “nuestro tejido social”— son tan fuertes que generan nuevos brotes en el tocón y alrededor del árbol caído: nuevas oportunidades de vida que aparecen después de un acontecimiento tan doloroso para la comunidad.

Las aves que se aprecian a la izquierda representan el retorno de los habitantes de Las Brisas a su territorio original, años después de la masacre y el desplazamiento posterior. En la esquina derecha superior, el sol que ilumina la escena simboliza las creencias religiosas, la idea del dios que protegerá en adelante a la comunidad en su nueva vida.

**Dibujo 17**

*Categorías temáticas: Comunidad, Tierra*



La imagen, vertical, representa el tronco moribundo del árbol de tamarindo. En la parte superior se aprecian sus ramas secas; en la mitad, el tronco aparece nudoso y amorfo.

Este árbol, cuyo significado es tan importante para la comunidad de Las Brisas, es representado en los dibujos de Rafael Posso con una dedicación especial. En esta imagen no es el follaje sino el tronco, representado a partir de la observación de una fotografía.

Las formas del árbol, que en palabras del autor son semejantes a heridas, están plasmadas aquí con realismo. Igualmente, y con el objeto de no presentar más elementos expresivos que el mismo árbol, no se consideró la inclusión del fondo montañoso o de la cerca de púas que pueden observarse en el dibujo número 5.

Para Posso, el árbol recibió también las heridas que se infligieron a las víctimas de la masacre: de ahí que, cuando regresó al lugar y observó esos cambios, creyó necesario plasmarlos en un dibujo. “Las heridas que sintieron ellos las sintió también el tamarindo”, dice. El dibujo plantea, de este modo, la reacción de la naturaleza con lo que ocurre en su entorno.

### Dibujo 18

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Tierra*



*Año: 2010*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Es un plano cenital de la finca de los Posso en Las Brisas, antes de los acontecimientos de violencia. Además de la palmera, que predomina en la composición, aparecen hamacas, mesas, sillas y dos figuras habitando la casa apaciblemente. Esta es otra evocación de las

épocas anteriores a la violencia, en la que existe también un gran cuidado en el dibujo del techo de las viviendas y las hojas de la palmera. Parece una escena nocturna, por la sombra superior izquierda y por las figuras que circulan en los espacios comunes de las casas: de día se han representado, en otro dibujo, encargándose de las labores agrícolas y pecuarias.

La presencia de estas evocaciones es fundamental en las imágenes de Posso. Se trata de una revisión constante de la juventud, del campo y de la cotidianidad familiar destrozada por la violencia: hoy no existe ya la casa, que fue incendiada, y sus habitantes fueron asesinados. Estas memorias se contraponen a las demás y, comprendidas todas como un conjunto, conforman el retrato de una de las épocas más sangrientas de la historia de Colombia.

### Dibujo 20

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Tierra*



*Año: 2009*

*Tamaño: 21 x 27 cms.*

*Técnica: Lápiz negro sobre papel Bond*

Se representa el armazón de una silla mecedora, calcinada. Era la única que había en la finca de los Posso y, por eso, surgían discusiones familiares alrededor de quién la podría

utilizar después del arduo trabajo en el campo. Rafael Posso la recuperó años después de la quema de la vivienda de sus familiares, cuando regresó a Las Brisas. El dibujo representa el lugar oscuro donde la halló. La silla, de nuevo, evoca ese pasado luminoso de la niñez y juventud de los Posso, truncado por los episodios de violencia pero recobrado a través de la memoria.

### **3.6 El tránsito hacia la memoria**

Los dibujos tempranos de Rafael Posso surgen como dispositivos para evocar los recuerdos dolorosos. En un principio son elaborados con trazos rápidos, en forma de bosquejo, como una experiencia íntima de evocación y sanación. No formaban parte de un conjunto o un proyecto determinado, sino que constituían un espacio personal de memoria, siempre circunscrito a la esfera de lo privado.

El dibujo 19, que apareció de manera tardía durante la primera entrevista con Posso, posee, sin embargo, un gran valor para él: representa el comienzo de su camino de evocación de los acontecimientos para sí mismo y para los miembros de su familia y comunidad. Con él inicia una evocación personal de los recuerdos, que luego trascendería a su familia y a la comunidad de Las Brisas.

Muchos de estos dibujos iniciales se han perdido con el transcurso de los años: en su calidad de ensayos fueron reemplazados por nuevas imágenes, cuya elaboración mucho más cuidadosa ya estaba concebida para la observación de otras personas: familiares, amigos y miembros cercanos de la comunidad. Se crearon con un propósito colectivo.

Es necesario detenerse para examinar este proceso y comprender la manera en que cada

una de estas imágenes se constituye como un artefacto<sup>2</sup> de memoria. Al principio, la creación de los dibujos de la masacre surge como una aproximación personal a los acontecimientos victimizantes. O, en palabras de Halbwachs (1998, en Páez, D., Valencia, J., Pennebaker, J, Rimé, B. & Jodelet, D., p. 171), involucra una actividad individual de remembranza, evocación y organización de los recuerdos. En este proceso creativo, Posso recurre a su propia experiencia vital, que luego es representada en el papel. El tránsito hacia la vereda donde ocurre la masacre, el hallazgo de los cuerpos y su traslado a otro lugar para velarlos son experiencias de primera mano que se reflejan en sus primeros relatos visuales.

Ante la inquietud de conocer el devenir verdadero de los acontecimientos, de reconstruir mentalmente lo que sucedió en la madrugada del 11 de marzo, Posso recurre a testigos y vecinos de las personas asesinadas. Estas conversaciones con ellos son el insumo de sus imágenes posteriores, que recrean sucesos en los cuales no estuvo presente pero que es capaz de representar a partir de las narraciones obtenidas de primera mano. El recuerdo personal se encuentra, de esta manera, con los recuerdos de otros; esto le otorga un carácter colectivo inicial.

El dibujo número 2, de esta forma, es concebido a partir de los relatos de testigos y con su propia experiencia al recuperar los cuerpos de sus seres queridos. Para dibujar las imágenes 5 y 11, Posso reunió algunos testimonios de los vecinos de Dalmiro Barrios, presentes durante su muerte en el árbol de tamarindo a manos de uno de los paramilitares.

Estos relatos, sin embargo, no fueron compilados por él de forma metódica, como lo haría un periodista o un investigador. Son resultado, más bien, de conversaciones coloquiales, sin

---

<sup>2</sup> A partir de las ideas expresadas por Krippendorff (2006), se considera en este estudio a la imagen como un artefacto cuyos procesos de diseño involucran la creación de *sentido* (a través de su percepción inicial) y *significado* (como construcción humana que emerge a partir de la interacción con la imagen), ambos inmersos en un *contexto* (entendido como el territorio que explica y limita los *sentidos* y *significados*).

previa preparación, que sostuvo con los sobrevivientes en los días y meses posteriores a la masacre. La elaboración de los dibujos, sin embargo, hizo necesario que buscara nuevamente a los familiares con los que había conversado y solicitara su autorización. En todos los casos la obtuvo.

En el dibujo número 6, en forma análoga, el relato de la compañera de Gabriel Antonio Mercado, testigo ocular de su tortura y asesinato, le proporciona a Posso los elementos para reconstruir gráficamente la escena, mediante un díptico.

Existe aquí, igualmente, un tránsito hacia la memoria colectiva sobre el que conviene reflexionar. Para explicar la constitución de las memorias individual y colectiva como un proceso mutuo y casi simultáneo, el pensamiento de Ricoeur (2000) se apoya en el psicoanálisis; en particular, se centra en la dificultad que encuentra el *paciente* (en términos freudianos) para evocar y hacer frente a los recuerdos traumáticos. Las dificultades en esta evocación se superan gracias a la intervención de un tercero que ejerce un papel de mediador, apoyado en un lenguaje común; esto es, compartido con el *paciente*.

Los procesos psicoanalíticos entre *paciente* y *terapeuta* sirven a Ricoeur para hacer una aproximación análoga con el ámbito de lo público. La expresión de los recuerdos, al hacerse en un lenguaje colectivo, permite su confrontación y posterior reconciliación. Se trata de una mediación lingüística que ya no pertenece a la esfera privada, sino que establece la evocación del pasado, de lo ausente, en un territorio público y social: en un ámbito colectivo.

En la creación de algunas de sus imágenes, Posso se relaciona con el discurso de las víctimas y sobrevivientes, escucha sus relatos y se apropia luego de ellos para representarlos. Sus narraciones visuales conforman un conjunto expresivo homogéneo, que evoca con crudeza de los recuerdos dolorosos y, al mismo tiempo, se cuestiona sobre la incertidumbre del futuro.

Algunos dibujos enfrentan al espectador a la crudeza y violencia de las muertes de los campesinos, sin recurrir a elementos simbólicos o a giros visuales para suavizar o reducir su expresividad. Las torturas, la violencia, la crueldad de los asesinos y el dolor de las víctimas son reflejados con intensidad, de manera abierta y con crudeza. Su propósito inicial es dar cuenta de los hechos acaecidos para conocimiento de los familiares de las víctimas y las personas que les conocieron.

Estas imágenes, que transitan entre la relación escueta de los hechos y la representación simbólica de los temores y esperanzas de su familia y comunidad, ahora pertenecen a la colectividad. Son una memoria común de los hechos ocurridos en la vereda de Las Brisas, porque evocan recuerdos múltiples y compartidos y entrelazan en su factura las voces diversas de sus testigos y protagonistas.

El lenguaje visual, una vez inmerso en un nivel público y social asumido por la comunidad, constituye el origen de la memoria de la masacre del año 2000. Los dibujos de Rafael Posso le permiten a sí mismo, a sus familiares y a su comunidad próxima esa confrontación necesaria con el recuerdo de los hechos violentos que les arrebataron a sus seres queridos.

Permiten también su tránsito desde la memoria, capacidad humana de evocar y hacer presente algo ausente, hacia el olvido y el perdón.

### **3.7 La imagen y la palabra**

De acuerdo con los presupuestos metodológicos estructurados para el presente trabajo, se llevaron a cabo tres entrevistas con Rafael Posso, con una perspectiva de registro para la labor de investigación. La mayor parte de estas conversaciones se adelantó en su residencia, en San Juan Nepomuceno.

Posso relata los acontecimientos de su juventud riéndose de las anécdotas vividas al lado de

sus primos o amigos de aquellas épocas. En su relato aparecen continuas referencias a su experiencia vital de niñez y adolescencia, como una remembranza constante de tiempos mejores.

La narración de los acontecimientos ocurridos en la masacre constituye para él un esfuerzo notable, dada la relación familiar y fraternal tan estrecha con las personas asesinadas. Sin embargo, la evocación de los crímenes sucedidos, 17 años después, ha modificado su significado. En efecto, no es posible cambiar el pasado: los acontecimientos son imborrables y no está al alcance de nadie deshacerlos. Sin embargo, su sentido no es fijo, sino mutable. Los hechos pasados pueden revisarse y reinterpretarse una y varias veces más (Ricoeur, 1999, p. 48-49).

Los dibujos de Posso canalizaron esa nueva interpretación de los acontecimientos para sí mismo y entre sus familiares: les permitieron reconciliarse con ese pasado profundamente doloroso y encararlo para reconstruirlo. “A la señora Etelinda (García, esposa de Joaquín, tío y suegro asesinado) le preguntan sobre el significado de esa imagen (dibujo 17) y ella explica la historia: ‘este es el árbol de tamarindo donde ocurrieron los hechos’ y empieza a contar y a asustar el dolor”, asegura.

Al carácter evocador de la imagen se suma, entonces, la presencia de la palabra. Los dibujos de Posso sobre la masacre poseen un relato intrínseco, una historia colectiva, que quizá no resulte evidente para quien las mira por primera vez. La imagen, una vez creada, se separa de su autor —y de sus intenciones— para circular de manera aislada, vinculándose o desvinculándose de diversos contextos, siempre móvil y libre (Buck-Morss, 2009, p. 34).

Sin embargo, cuando la palabra se suma a la mirada, no sólo narra la procedencia de la imagen, las intenciones del autor al crearla o sus sentidos manifiestos o subyacentes. Permite, además, la presencia, la evocación o la creación, de otras imágenes en el

pensamiento de quien mira y a la vez escucha.

En las conversaciones sostenidas con Posso fue fundamental el recorrido cronológico que planteó para el examen de sus dibujos. Momentos antes de iniciar el diálogo los organizó, de modo que al presentarlos pudiera seguir una secuencia lógica, que se refleja en la numeración sucesiva con que se registran en este trabajo.

Cada uno de los dibujos que aquí se han agrupado bajo la categoría *crónica visual* refiere un suceso específico cuyos protagonistas y circunstancias se han plasmado en la escena creada, con realismo y crudeza. Así mismo, las imágenes categorizadas como *presente y futuro* representan otras inquietudes con respecto a la comunidad, la justicia o la verdad de los acontecimientos.

En ambos casos la imagen, como puntualiza Buck-Morss (2009, p. 34), puede recorrer el camino de las múltiples interpretaciones y significados con la libertad que le otorga ser vista o capturada para presentarse en un medio impreso o electrónico. La autora menciona, precisamente, esa cualidad *errante* de la imagen, que le permite recorrer contextos diversos hasta hacer irrelevante su procedencia.

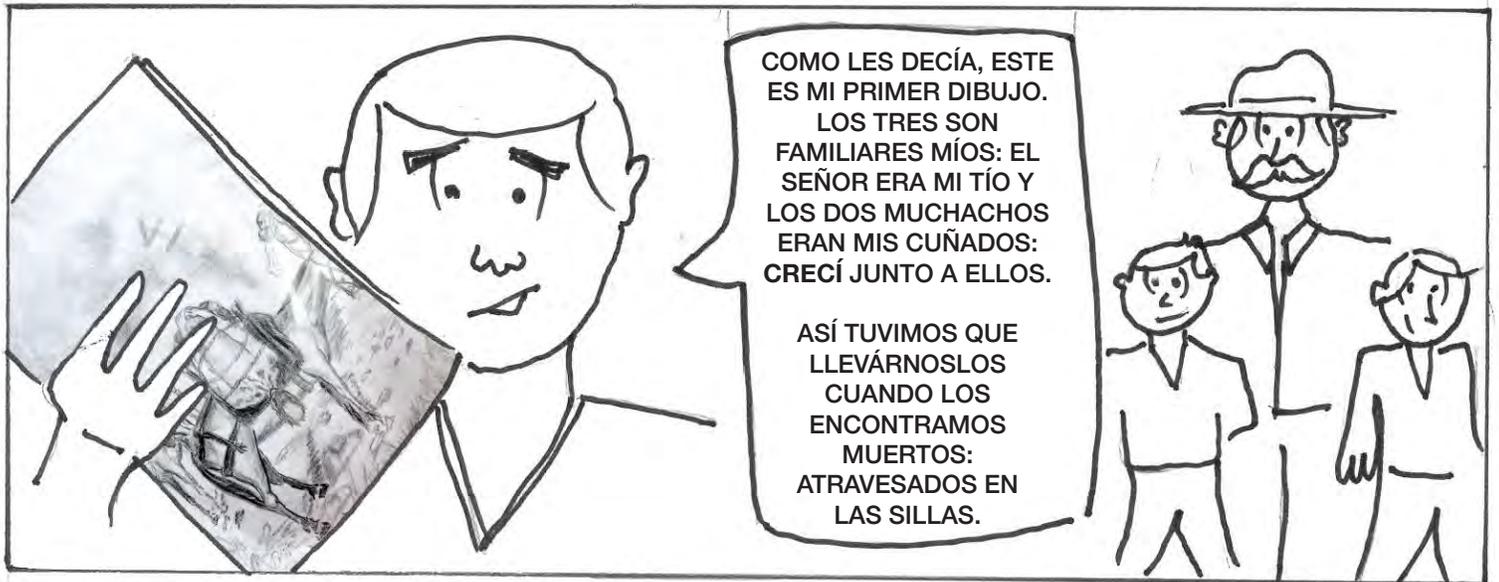
Sin embargo, Posso decide detenerse en cada uno de los dibujos, referir los objetos, acontecimientos o circunstancias previas al instante recreado y, luego, trazar nuevos caminos a partir de la evocación de personas, lugares o situaciones. Las palabras son vasos comunicantes que enlazan el acontecimiento representado con nuevas imágenes (esta vez en la mente de quien ve y escucha) que lo explican o contradicen, con otros niveles expresivos y significaciones, con referencias múltiples. Palabra e imagen están imbricadas<sup>3</sup> y, de esta manera, comparten un espacio común de significación.

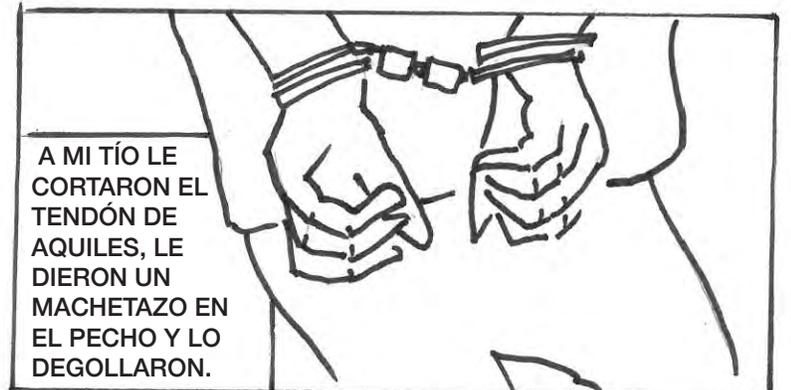
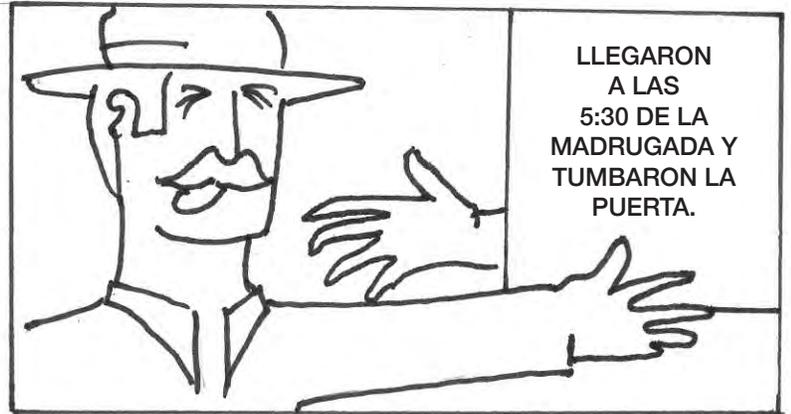
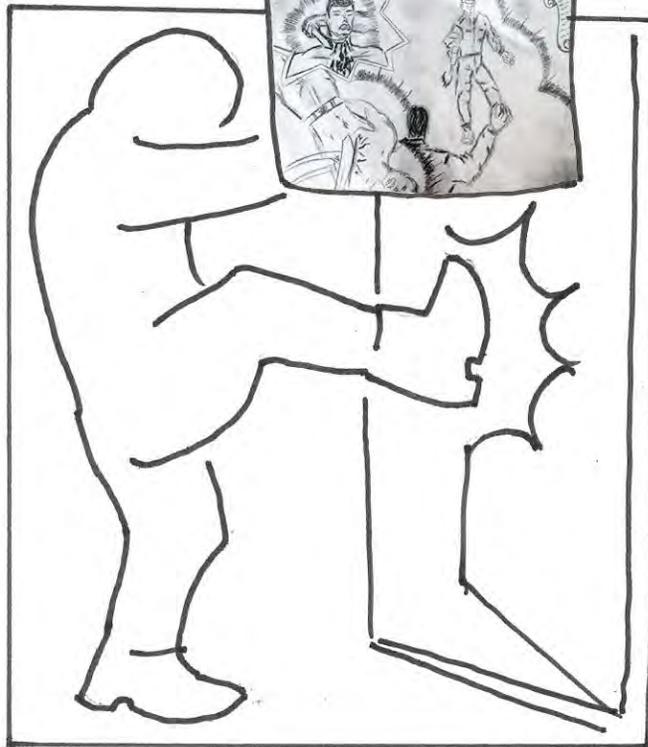
---

<sup>3</sup> En el diccionario de la RAE: “Disponer una serie de cosas iguales de manera que queden superpuestas parcialmente, como las escamas de los peces”. En este aparte se usa el término en sentido figurado.

Rancière (2008), cuando comenta la obra artística de Alfredo Jaar, puntualiza que sus imágenes no son definidas únicamente por la presencia de lo visible y que las palabras, al permitir sustituciones y desplazamientos discursivos o poéticos, también son materia de imagen. El concepto, que se refiere a la inclusión de textos o frases en las instalaciones del artista chileno, hace posible una pertinente reflexión cuando se revisa esta estrecha, e intensa, relación entre la narración oral y las imágenes.

Como se ha referido en el aparte metodológico, esta investigación recurre a la historia de vida; es decir, a la relación del relato de las experiencias vitales de una persona. En las próximas páginas se presentan algunos apartes de la historia de vida de Rafael Posso, a manera de apuntes visuales. El propósito de éstos es ofrecer algunas pistas, a partir del lenguaje visual, de la inevitable vinculación entre imagen y palabra que existe en sus dibujos.



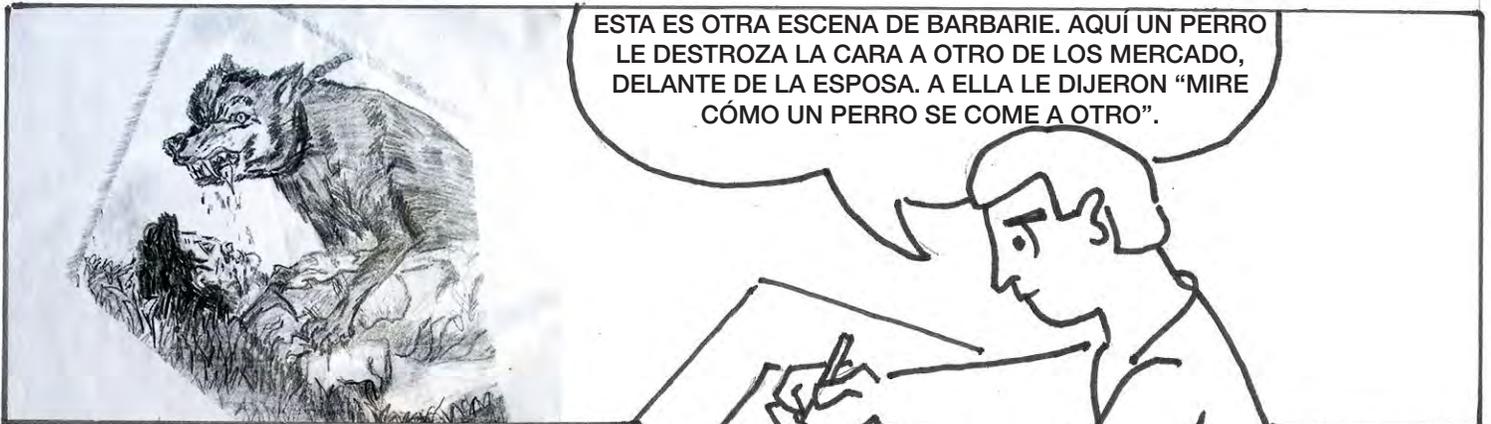






EN ESTE DIBUJO ESTÁ JOSÉ DEL ROSARIO MERCADO. A ÉL LO COGIERON, LO COLGARON DEL ÁRBOL DE TAMARINDO Y LE CORTARON LAS PIERNAS.

TODA LA ESCENA QUE ESTÁ AQUÍ ME LA CONTÓ LA ESPOSA.



ESTA ES OTRA ESCENA DE BARBARIE. AQUÍ UN PERRO LE DESTROZA LA CARA A OTRO DE LOS MERCADO, DELANTE DE LA ESPOSA. A ELLA LE DIJERON "MIRE CÓMO UN PERRO SE COME A OTRO".



ELLA TENÍA UN NIÑO DE BRAZOS. DURÓ TRES DÍAS PERDIDA EN EL MONTE.



¡DEVUÉVETE! ¡VIENEN LOS MOCHACABEZAS Y TE VAN A MATAR A TI TAMBIÉN!

ESO ME DECÍAN CUANDO FUI A LAS BRISAS PARA BUSCAR LOS CUERPOS. LA GENTE YA ESTABA HUYENDO.



"LOS HECHOS OCURRIDOS DURANTE LA MASACRE DE MAMPUJÁN..."



UNA VEZ LE DIJE A UN FISCAL...

CON TODO RESPETO, PERO LA MASACRE OCURRIÓ EN LAS BRISAS. EN MAMPUJÁN HUBO DESPLAZAMIENTO, PERO NO MASACRE.

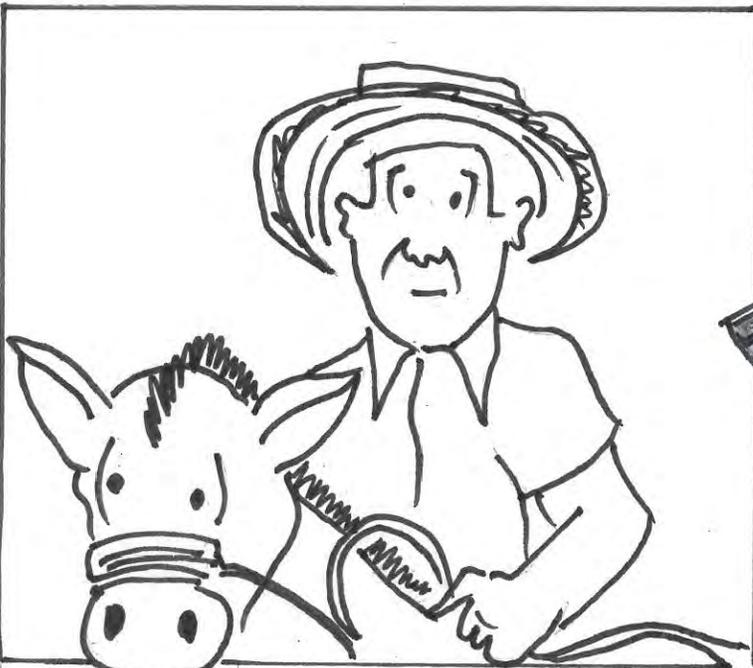
LA HISTORIA DEBE CONTARSE COMO REALMENTE OCURRIÓ. LOS MUERTOS FUERON DE LAS BRISAS.



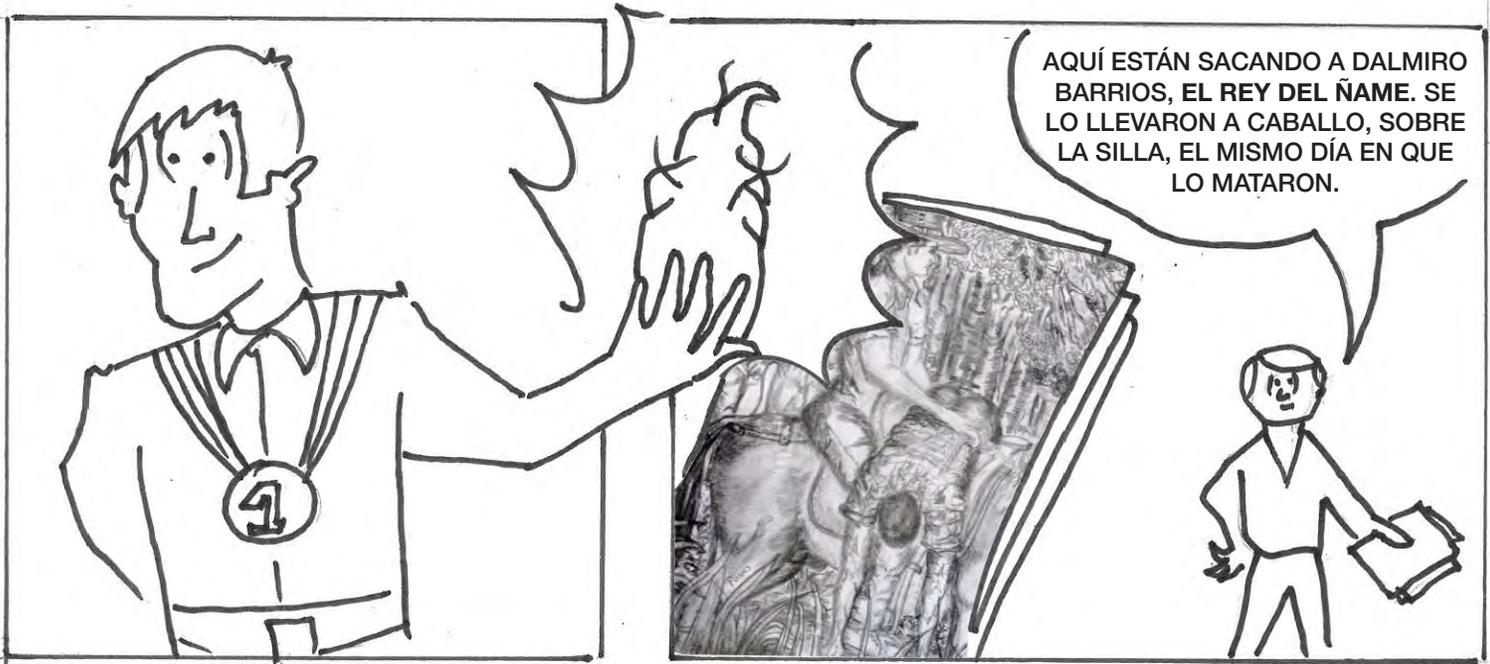
ESTOS DIBUJOS HABLAN DE LA FORMA EN QUE LOS FAMILIARES RECOGIERON LOS CUERPOS PARA LLEVARSELOS.

A OTROS LES IMPROVISARON UNA CAMILLA DE MATARRATÓN CON BEJUCO.

UNOS LOS PUSIERON A LOS LADOS DE LOS ANIMALES. LES TAPARON LA CABEZA PORQUE ESTABAN DEGOLLADOS.



ESTE DIBUJO ES DEL SEÑOR CASTELLANOS: LOS HIJOS LO VAN SACANDO EN UNA HAMACA. EL MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS LO REPRESENTA A ÉL.



AQUÍ ESTÁN SACANDO A DALMIRO BARRIOS, EL REY DEL ÑAME. SE LO LLEVARON A CABALLO, SOBRE LA SILLA, EL MISMO DÍA EN QUE LO MATARON.



TODO ESTE PROCESO ES UN CAMINO LARGO...

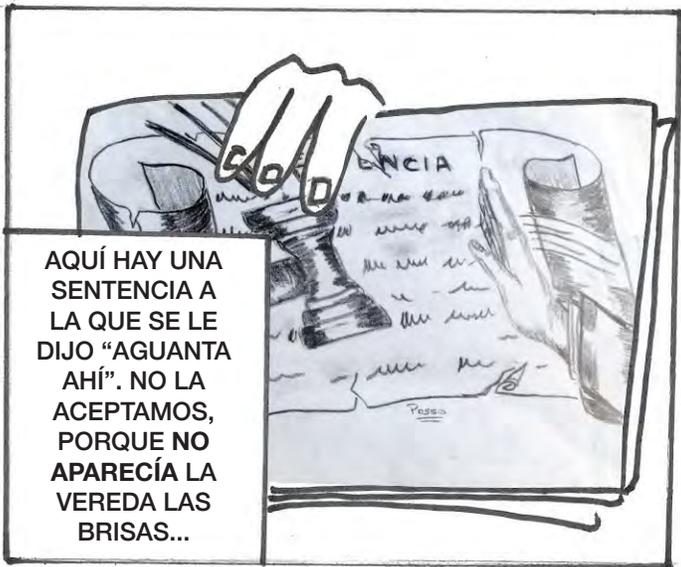


CUANDO UNO PIENSA QUE YA LLEGÓ A LA META, TODAVÍA ESTÁ MUY LEJOS. ES UN CAMINO CON BACHES Y ABISMOS.



AQUÍ SE REPRESENTA NUESTRO CASO: ES UN ROMPECABEZAS AL QUE LE FALTAN MUCHAS PIEZAS TODAVÍA.

LA FISCALÍA PARA NOSOTROS ES ESTO: COMO UNA TORRE EN UN DESIERTO; ALGO DE DIFÍCIL ACCESO.



AQUÍ HAY UNA SENTENCIA A LA QUE SE LE DIJO "AGUANTA AHÍ". NO LA ACEPTAMOS, PORQUE NO APARECÍA LA VEREDA LAS BRISAS...



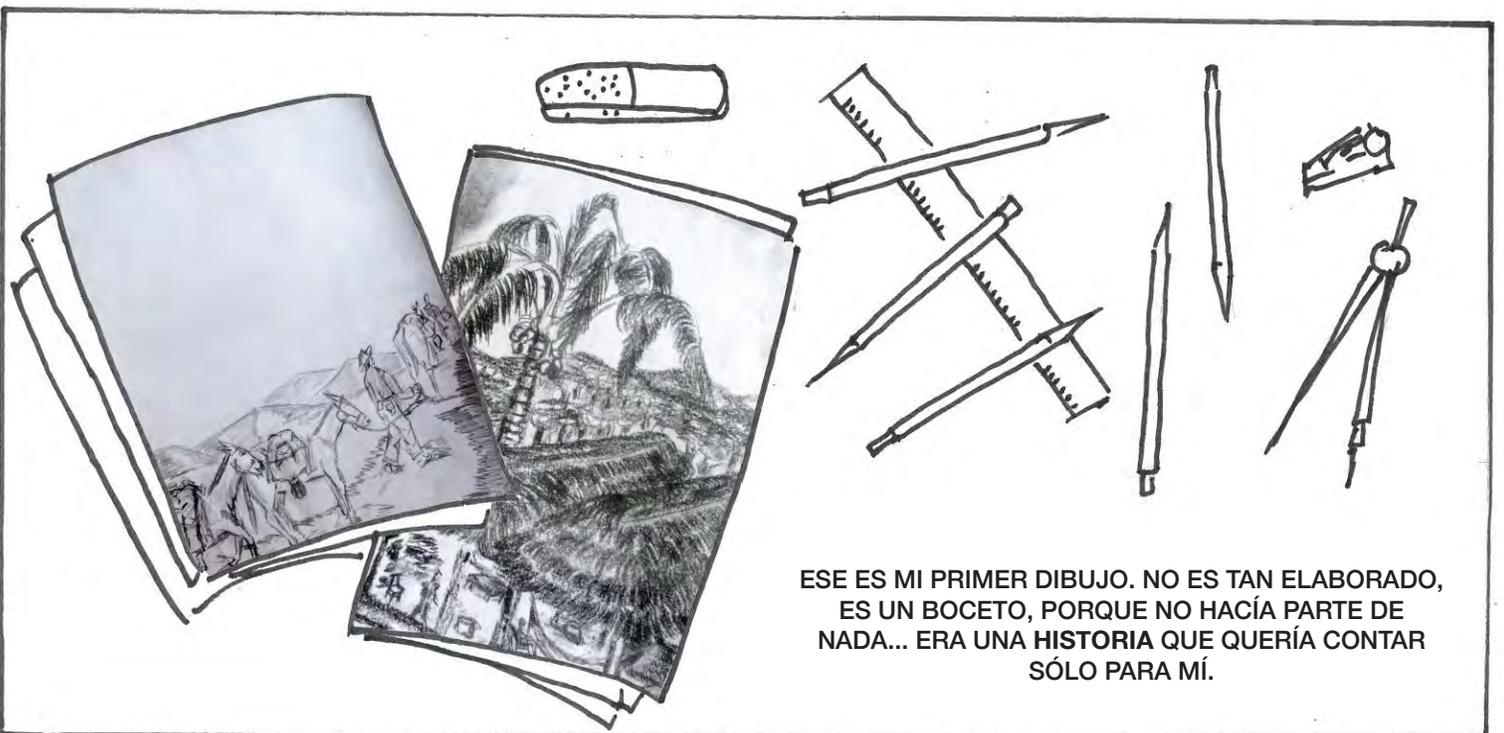
ESTE ÁRBOL CAÍDO ES NUESTRA COMUNIDAD. TIENE RAÍCES TAN FUERTES, QUE YA EMPIEZA A DAR NUEVOS BROTES.



MI ESPOSA DURÓ 16 AÑOS SIN VOLVER AL LUGAR DEL TAMARINDO

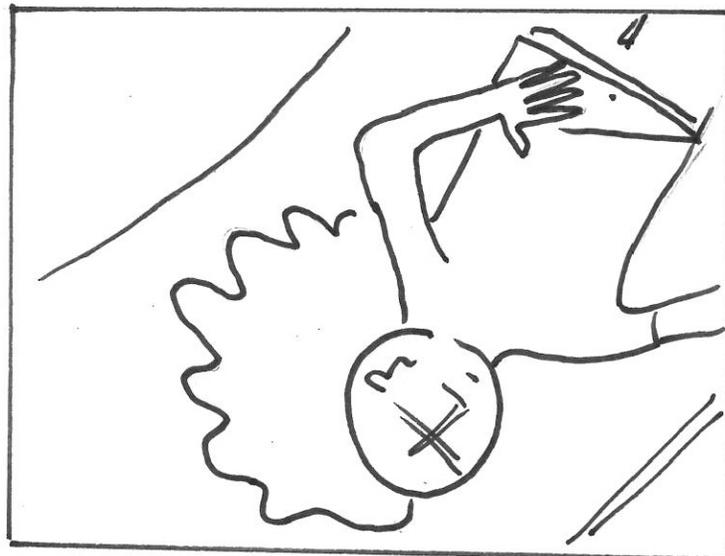
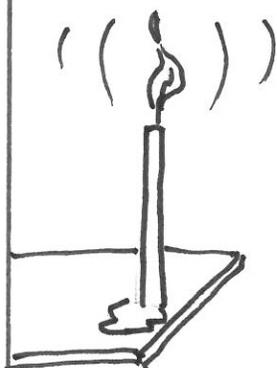


CUANDO REGRESAMOS, VIMOS QUE LA CORTEZA TENÍA HERIDAS. ASÍ SE MANIFIESTA LA NATURALEZA CON SU ENTORNO.



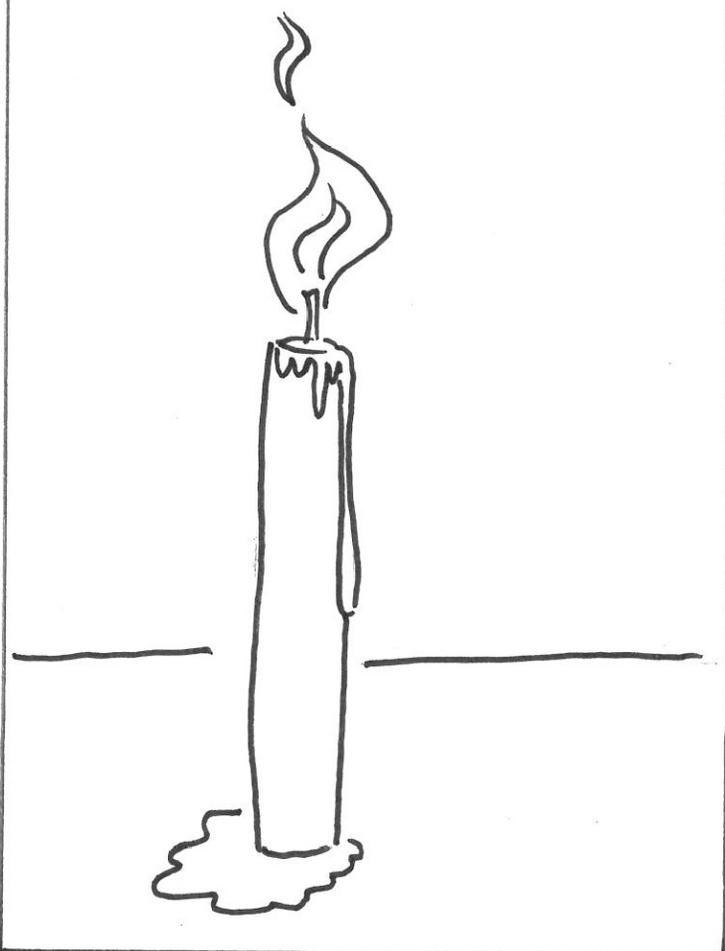
ESE ES MI PRIMER DIBUJO. NO ES TAN ELABORADO, ES UN BOCETO, PORQUE NO HACÍA PARTE DE NADA... ERA UNA HISTORIA QUE QUERÍA CONTAR SÓLO PARA MÍ.

EL DIBUJO SIEMPRE ME GUSTÓ. CUANDO YO ESTABA TRISTE O TENÍA ALGÚN PROBLEMA, BUSCABA UN LÁPIZ Y ME PONÍA A DIBUJAR.



LO TENÍA ABANDONADO POR LAS OBLIGACIONES Y LAS RESPONSABILIDADES.

PERO EL DIBUJO VOLVIÓ A SURGIR, COMO PARTE DE ESTE PROCESO.





¿TE ACUERDAS  
DE LA SILLA  
POR LA QUE  
PELEÁBAMOS?



¡LA ENCONTRÉ  
15 AÑOS  
DESPUÉS!

ERA LA PREFERIDA PARA DESCANSAR  
DESPUÉS DEL TRABAJO EN EL CAMPO.



ES TARDE.

YA DEBEMOS IRNOS

## 4 Tejedoras de Mampuján: un relato visual colectivo

Este capítulo examinará un evento de creación colectiva de imagen, originado por iniciativa de una comunidad, a partir de los acontecimientos de desplazamiento masivo sucedidos en el corregimiento de Mampuján durante la noche del 10 de marzo de 2000 y en la madrugada del día siguiente. Un pequeño grupo de mujeres, como parte de un proceso propio de sanación, tuvo la iniciativa de relatar los sucesos a través de imágenes cosidas con retazos de tela. En la actualidad, este grupo de mujeres —más numeroso que al comienzo— se conoce en Colombia como las Tejedoras de Mampuján y fue ganador del Premio Nacional de Paz en 2015.

Para la redacción de este capítulo se sostuvieron sesiones de entrevistas con algunas mujeres integrantes del grupo, Alexandra Valdés, Pabla López, Rosa Helena Ballesteros y Janiris Pulido, en el Nuevo Mampuján (ubicado a 10 kilómetros del lugar de los hechos) donde actualmente residen. Alexandra Valdés es pastora en *Puertas Abiertas*, la iglesia menonita de Mampuján. Ella y Rosa Helena Ballesteros formaron parte del primer grupo de tejedoras, conformado meses después de los hechos de desplazamiento. Pabla López y Janiris Pulido son dos jóvenes habitantes de Mampuján que estaban muy pequeñas cuando la comunidad fue desplazada; sus referencias a los hechos provienen de las historias que les han contado sus padres, de los tapices elaborados por el grupo inicial de Tejedoras o de las visitas efectuadas a ‘Mampuján viejo’, como la actual comunidad llama al lugar donde se asentaba el pueblo desde que fue fundado y que hoy se encuentra, en su mayor parte, deshabitado y en ruinas.

El capítulo se iniciará con una relación de los acontecimientos victimizantes ocurridos en Mampuján y, posteriormente, trazará un perfil de su comunidad. Los siguientes apartes se destinarán a la descripción de los procesos de creación de las imágenes y a la revisión de las que fueron elegidas, con base en criterios de formales y conceptuales. Finalmente, se comentarán las prácticas de diseño encontradas en la investigación y se incluirá un aparte con algunos apuntes visuales que pretenden, como parte de la propuesta metodológica, proporcionar datos y elementos evidenciados en el transcurso del trabajo de campo.

#### **4.1 El desplazamiento de Mampuján: 10 de marzo**

Alexandra Valdés Tijera es pastora, junto con su esposo, de la iglesia *Puertas Abiertas*. El 10 de marzo de 2000, mientras los miembros de un escuadrón paramilitar insultaban y amenazaban de muerte a sus vecinos, familiares y amigos, observó algo.

Eran cerca de las 7 de la noche: hacía casi una hora que el grupo de individuos armados, algunos vestidos con ropa camuflada y otros de civil, había ingresado a Mampuján y obligado a sus habitantes a salir, casa por casa y a la fuerza, para reunirlos a todos en la plaza del pueblo. Algunos escaparon rumbo a las lomas que lo rodean, otros se refugiaron cerca de los arroyos aledaños, en los tejados de sus propias viviendas, entre las ramas del abeto más cercano o corrieron casi cinco kilómetros hacia la carretera que conduce al municipio de María La Baja.

La mayoría, sin embargo, se reunió en la plaza principal. Allí escucharon la sentencia de muerte: les cortarían las cabezas para jugar fútbol; tal como ocurrió, según dijeron, pocos días antes en El Salado, a menos de 100 kilómetros de allí. Quienes comunicaron las intenciones del escuadrón a los habitantes presentes arguyeron que se trataba de una retaliación por considerar que el pueblo apoyaba y auxiliaba a la guerrilla. De nada sirvió que algunas personas intentaran hacer razonar a los paramilitares y les manifestaran que poca cosa podían hacer cuando un combatiente armado les exigía colaboración.

“Se regaron todos por el pueblo”, afirma Alexandra. “Mientras había un grupo grande en la plaza, al otro lado había otro poco”. En efecto: los paramilitares presentes en la plaza, mostraban a los pobladores sus armas de fuego mientras los insultaban y amenazaban; en otros sectores del pueblo, miembros del mismo escuadrón de 150 individuos destruían los escaparates de las tiendas, agredían a quienes aún no se presentaban en la plaza, saqueaban los alimentos de las despensas de los hogares y sustraían todos los elementos de valor — joyas, dinero, electrodomésticos— que encontraban a su paso.

Ante las amenazas de los combatientes, la gente presente en la plaza sintió zozobra y terror. Muchas personas lloraban, otras acudían a la oración y algunas, incluso, se desmayaron. En medio de esa situación, Alexandra asegura que al levantar la mirada hacia los cerros de Federo López, muy cercanos al pueblo, observó dos manos posadas sobre la luna llena y, también, un nutrido grupo de ángeles tomados de las manos sobre las montañas. Al preguntarle a su esposo, que estaba junto a ella, si veía lo mismo, recibió una respuesta afirmativa. “El grupo que estaba cerca de mí, en la fila que nos obligaron a hacer, también los vio. Y algunos que ni siquiera eran cristianos también los vieron”.

La noticia de la visión se dispersó entre los habitantes congregados en la plaza, quienes la interpretaron como una señal divina que significaba que aquella noche no les iba a suceder nada malo. “La gente empezó a aplaudir, a dar gloria a Dios con lo que estaba haciendo esa noche, porque no nos iban a matar”, asegura Alexandra.

Unos minutos después, quien parecía ser el comandante del grupo recibió una llamada a su teléfono celular. Los habitantes que estaban cerca de él le escucharon responder con rabia y afirmar que ellos ya tenían todo organizado, que no veía razones para dañar sus planes. Sin embargo, cuando finalizó la conversación, dijo a los presentes: “Denle gracias a Dios, porque me acaban de decir que no nos metamos con ustedes porque son gente inocente. Porque los planes de nosotros eran matar hasta los perros”. La noticia, por supuesto, fue recibida por la comunidad con voces de alegría: habían sobrevivido a la muerte. Esa

felicidad, sin embargo, no tardó en extinguirse: el comandante le ordenó a todos los habitantes abandonar Mampuján antes de las 10 de la mañana del día siguiente, so pena de regresar y cometer la masacre que sus superiores le habían ordenado detener.

Así, mientras las personas congregadas empezaban a dispersarse para regresar a sus casas, muchas de ellas saqueadas, a reunir sus pertenencias e irse del pueblo, los paramilitares seleccionaron a siete hombres, a quienes obligaron a guiarlos por el camino hacia la vereda Las Brisas donde, de acuerdo con la información proporcionada por sus comandantes, existía un campamento guerrillero.

A partir de las 4:00 a.m. del 11 de marzo las familias empezaron a dejar atrás a Mampuján. En principio, los paramilitares les informaron que podrían regresar en cinco o seis días. Sin embargo, esto no era cierto. En total, 620 personas fueron desplazadas de sus hogares, sin contar a los habitantes de veredas aledañas (Yucalito, Vuelta Grande y El Totumo, entre otras) que optaron por abandonar sus tierras por temor a ser asesinados. 116 casas y 134 lotes fueron abandonados: la mayor parte de sus habitantes se dirigió al municipio de María La Baja. (Vivensías, 2013, p. 18).

La llegada de las víctimas del desplazamiento a este municipio fue recibida por sus habitantes con solidaridad: un grupo de familias fue conducido al colegio San Luis, otro fue refugiado en la Casa de la Cultura; varias personas, incluso, se albergaron en un prostíbulo o se dirigieron a viviendas de familiares o amigos.

Seis días después, algunos de ellos se atrevieron a regresar a Mampuján para recoger algunos alimentos en sus parcelas. No pudieron lograrlo, porque aún se escuchaban disparos y miembros del Ejército les advirtieron que no debían acercarse más a ese lugar. Así comprendieron que el retorno no estaba cerca.

Con el paso de las semanas y meses, la solidaridad inicial de varios sectores civiles y

oficiales de María La Baja empezó a ser reemplazada por incomodidad, recelo e intolerancia. Quienes se habían revelado como personas dispuestas a acoger a los desplazados ya mostraban señales de fatiga y desagrado, y en la sede de gobierno del municipio algunos funcionarios les manifestaban que ya era suficiente y que debían regresar a su pueblo. “Algunos nos trataron bien, nos daban pescado; en algunos graneros nos daban arroz y esas cosas”, recuerda Alexandra. Pero había peleas muy grandes entre nosotros: por ejemplo, ‘a tí te dieron un mercado más grande’ o ‘tu te estás robando mis cosas’. También mucha gente se enfermó terriblemente. Llegó un momento en que nos teníamos rabia entre todos, entre nosotros mismos. No sé si sucedió porque todo el mundo nos gritaba ‘¡guerrilleros!’, pero nuestra mente cambió. Si no peleábamos antes, allí lo hicimos muchísimo”.

## 4.2 La comunidad de Mampuján

El corregimiento de Mampuján fue fundado en 1882 por Federico López Maldonado. Desde entonces, sus actividades principales han sido la agricultura —en particular, la siembra y cosecha de ñame, arroz, maíz y plátano—, la cría de animales y aves y la pesca en los arroyos ubicados en sus linderos. Sólo hasta 1938 se iniciaron otras actividades comerciales en el pueblo, con la apertura de una pequeña tienda de abarrotes.

En un sentido político, y desde su fundación, la mayor parte de los habitantes del pueblo era de raigambre liberal. Durante la Guerra de los Mil Días, que se libró en casi todo el territorio de Colombia entre 1899 y 1902, con un saldo de más de cien mil muertos —para una población total de poco más de cuatro millones de habitantes— (Caballero, 2018, cap. 8), el tránsito de la tropa de un general conservador de apellido Jaramillo dejó al pueblo abandonado y en llamas: los habitantes regresaron 20 días después, para encontrarse con las ruinas (Vivensías, 2013, p. 16).

Esta guerra, para Guzmán, Fals y Umaña (2005, p.18), constituye una probable causa de los conflictos posteriores que se registraron en varias zonas del país. Además de entender estos brotes de violencia como un producto del malestar causado entre la población debido al fin de la hegemonía conservadora, también lo identifican como el último aliento del talante pendenciero y violento entre los miembros de los dos partidos políticos mayoritarios durante la Guerra de los Mil Días. Estas manifestaciones de violencia que se registraron a partir de 1930 condujeron, posteriormente, al sangriento período posterior de la historia del país, conocido como *La Violencia* y, posteriormente, al conflicto armado colombiano como se conoce en la actualidad.

A finales de la década del 80, ya era muy frecuente el tránsito de grupos de combatientes guerrilleros por el pueblo, en especial los pertenecientes a los frentes 35 y 37 de las FARC. Los habitantes de Mampuján observaban cómo se transportaba armamento, provisiones y, en varias ocasiones, ciudadanos secuestrados. Así mismo, estos actores armados, durante su tránsito, también demandaban agua, alojamiento y bastimentos a los residentes, que no tenían más opción que proporcionárselos. En 1989, el secuestro, por parte de la guerrilla, de un médico que tenía una finca de recreo en las cercanías de Mampuján y un posterior enfrentamiento entre paramilitares y guerrilleros significaría para los pobladores del corregimiento el comienzo de un ciclo de varios años de zozobra: el incremento de la violencia en la región, a causa de la estrategia paramilitar de toma y control de los territorios de los Montes de María. Hasta 2001 fueron registradas 42 masacres en la región (CNRR, 2009, p. 189).

El desplazamiento del 11 de marzo en el municipio de María La Baja, que los mampujaneros creyeron temporal, se prolongó durante cerca de tres años. El hacinamiento, las enfermedades, la incapacidad de muchas familias para tomar parte en actividades productivas o comerciales, el consumo de sustancias psicoactivas, los conflictos internos entre los desplazados y, en mayor medida, con miembros de la comunidad de María La Baja, los señalamientos de pertenecer a la guerrilla, de contribuir a la inseguridad

o de acaparar el trabajo destinado a los ciudadanos del municipio y, finalmente, el abandono y rechazo de las autoridades civiles hicieron del desplazamiento de los habitantes de Mampuján un proceso penoso y difícil: “Yo creo que donde estuvimos peor fue en María La Baja”, asegura Alexandra.

En Colombia, la migración forzada interna constituye un fenómeno ligado al control territorial, a la posesión estratégica de la tierra y a la exclusión de todos los agentes que impidan la administración de sus recursos. Durante el recrudecimiento del conflicto armado colombiano, que de acuerdo con varias fuentes se sitúa entre 1996 y 2002, fueron desplazadas más de dos millones de personas. Precisamente, a partir de 1996 el Estado colombiano reconoce la necesidad de registrar los datos de desplazamiento —y de todos los hechos victimizantes que acarrea el conflicto— a través del Registro Único de Víctimas. De acuerdo con las cifras actualizadas en 2018, más de 7 millones 300 mil personas han sido víctimas de desplazamiento forzado (RUV, 2018). Colombia es el país con más desplazados internos en el mundo.

Con su carga de desarraigo, nostalgia y dolor, el desplazamiento afecta la estabilidad de las personas y las somete a situaciones extremas de abandono e intolerancia. En María La Baja crecía el malestar de los visitantes y usuarios de la Casa de la Cultura, donde los espacios de creación artística se habían cedido para el refugio de las familias desplazadas; de los padres de los alumnos del colegio San Luis, que no había iniciado clases porque en sus salones se resguardaban transitoriamente varias familias, e incluso del dueño de una de las casas de lenocinio, que expulsó a los refugiados de sus habitaciones —amenazándolos con un machete— porque la alcaldía había suspendido los pagos de arriendo. A estos habitantes no les quedó más remedio que construir ‘cambuches’, o refugios improvisados con los materiales que tuvieron a su disposición.

Esta situación subvirtió por completo, y de forma repentina, las estructuras familiares, sociales y económicas de la comunidad de Mampuján. Gran parte de esta ruptura fue

asumida por las mujeres, quienes tuvieron que afrontar no sólo un inesperado cambio de roles conyugales o familiares, sino traumas físicos y psicológicos derivados de las acciones violentas del escuadrón paramilitar.

Así mismo, las consecuencias del desplazamiento sobre las mujeres de Mampuján deben ser comprendidas a partir de una multiplicidad de factores que las hacen una población altamente vulnerable. De acuerdo con el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2006, pp. 26-34), es inmenso el impacto que el desplazamiento ocasiona en las mujeres afrocolombianas, quienes sufren de discriminación, en zonas rurales o urbanas en las que buscan refugio, a causa su origen étnico, de su género y de su condición de migrantes internas. Así mismo, y según se concluye a partir de las palabras de Alexandra Valdés, a causa de su supuesta simpatía y colaboración con los movimientos armados insurgentes.

No todos los habitantes del municipio, sin embargo, fueron hostiles o indiferentes a la situación de desplazamiento de sus vecinos. Además de las donaciones de alimentos, ropa, medicamentos y elementos básicos para la subsistencia, para algunos miembros de las autoridades civiles y eclesiásticas era apremiante hallar una solución. Después de considerar muchas opciones, el sacerdote italiano Salvador Mura organizó una colecta entre algunos amigos europeos. Con ese dinero, sus propios recursos y los aportes de cada familia, fue adquirido un terreno a dos kilómetros de María La Baja.

Así mismo, durante el período de desplazamiento, varias mujeres de la comunidad, con el liderazgo de Juana Ruiz Hernández, crearon dos asociaciones estrechamente vinculadas entre sí: Asvidas (Asociación para la Vida Digna y Solidaria) y Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz. Mediante el trabajo de estas asociaciones fue posible, entre muchos otros logros, que los habitantes de Mampuján se hicieran visibles ante el Estado y ante la sociedad civil como víctimas del conflicto armado colombiano. De esta manera, han demandado ante la ley (Corte Suprema de Justicia, 2011) sus derechos a la verdad, la

justicia y la reparación integral —es decir, a la restitución, indemnización, rehabilitación y garantías de satisfacción y no repetición— (Congreso de Colombia, 2011, o Ley de Víctimas), así como otras garantías para el acceso a las tierras cultivables y a la seguridad alimentaria.

Con la indemnización económica producto de la sentencia judicial, los subsidios solicitados al Estado, y otras aportes de fuentes diversas, lograron acondicionar y distribuir el terreno adquirido en lotes, para luego, poco a poco, edificar sus nuevas viviendas (Vivensías, 2013).

Muy pronto Asvidas estableció lazos y relaciones con otras organizaciones, algunas de carácter religioso, como el Comité Central Menonita. Uno de sus líderes, Ricardo Esquivia, al ser interrogado sobre la posibilidad de obtener ayuda psicológica para las mujeres de la comunidad, les aconsejó contactarse con una psicóloga y artista norteamericana que llevaba a cabo un trabajo de voluntariado menonita en los Montes de María: Teresa Geiser. Con su acompañamiento, un grupo de mujeres de la comunidad inició el aprendizaje y práctica del *quilting*, técnica con la que se elaboran piezas acolchadas de diversos tamaños, a partir del corte y unión, con hilo y aguja, de retazos y figuras de tela (Hazler, 2005).

Las imágenes que se revisarán en este capítulo fueron elaboradas en su totalidad con esta técnica, aprendida por las mujeres de Mampuján, quienes a partir de sus experiencias vitales, añadieron sus propias variaciones estilísticas, técnicas y narrativas.

### 4.3 Sobre la creación

“Enviaron a una señora que proponía que las mujeres nos organizáramos y trabajáramos unas telas”, afirma Juana Ruiz, refiriéndose al inicio de la actividad de costura con Teresa Geiser. “Al principio, nos pareció una perdedera de tiempo. Pero en la medida en que le cogimos el hilo a esto, y comenzamos a coser y a hablar sobre el tema, descubrimos que

teníamos muchas heridas”. Por su parte, Alexandra Valdés comenta: “no estábamos sanas del trauma que nos dejó el desplazamiento y a través de esa tela recibimos parte de la sanidad; porque a cada puntada que dábamos sentíamos un dolor, porque ahí fue plasmado todo lo que nos pasó esa noche, todo lo que vivimos cuando salimos... fue muy duro”.

Por supuesto, eran conscientes de la necesidad de tener una actividad para sobrellevar el tedio de la vida posterior al desplazamiento: en palabras de Gledys López, “llegamos al nuevo asentamiento a hacer unos cambuches, estábamos felices, pero de pronto había mucho desaliento porque no teníamos nada que hacer. Las mujeres sentimos el peso porque estábamos acostumbradas a cultivar la tierra”. Si bien la terapia psicológica planteada por Geiser les ofrecía la posibilidad de ocupación y de sanación mediante la costura, el grupo de mujeres sintió que el final de su dolor requería la exploración de otros escenarios, más complejos y difíciles de elaborar.

“Comenzamos haciendo una terapia de *quilting*, que era como hacer figuras geométricas en tela. No nos acomodamos a eso, no nos gustó”, asegura Gledys López. “Le hicimos el comentario a Teresa: ¿nosotras podríamos construir la historia nuestra, de nuestro desplazamiento? Ella dijo que sí podíamos” (Externado de Colombia, 2016). “Así hicimos un primer tapiz que se llamó ‘Mampuján, día de llanto, marzo 11 de 2000’”.

La técnica que Geiser llevó a Mampuján con el propósito de brindar a las mujeres un espacio de “capacitación psicosocial” (en palabras de Juana Ruiz) puede denominarse, con mayor exactitud, *patchwork quilting*; es decir, creación de colchas a partir de retazos de tela. Esta es una técnica cuyos orígenes se han identificado en China antigua, en Egipto y en algunas tribus australianas. Los primeros migrantes europeos a América del Norte la trasladaron a esos territorios, porque ya formaba parte de su quehacer doméstico. Para los años posteriores a la declaración de independencia de 1776, esta actividad ya formaba parte integral en las rutinas familiares de las mujeres norteamericanas, porque la elaboración de

colchas era fundamental para resguardarse del frío en épocas de invierno, en particular en las viviendas rudimentarias de pioneros y colonos (Mulholland, 1996).

Tradicionalmente, la técnica involucra dos procesos diferentes para la elaboración de los tapices. En primer lugar, la unión mediante costura manual de pequeños retazos de tela para construir una pieza de mayor tamaño (*patchwork*). El segundo proceso (*quilting*) implica contar con una segunda capa de tela, del mismo tamaño de la que se ha cosido previamente, y de un material de relleno que se dispondrá entre ambas. De este modo, se cuenta al final con tres capas que se juntan mediante la costura. El proceso de *quilting* proporciona estabilidad y refuerza el tapiz; de lo contrario, el trabajo estaría limitado al uso de menos cantidad de retazos, menor cantidad de costuras y piezas finales pequeñas. (Hazler, 2005).

Para las mujeres que integraban el grupo, fue necesario pensar en alguna forma de organización colectiva para construir las imágenes de tela: ello les traería, de alguna manera que no era aún clara, algo de tranquilidad y serenidad con los acontecimientos ocurridos. La técnica sería la misma que habían aprendido en las sesiones de trabajo guiadas por Geiser. Sobre el inicio de esta actividad, Tatiana Maza afirma: “Al principio fue muy duro. Comenzamos nada más tres mujeres y tuvimos dificultades, no hubo mucha respuesta de las demás. Pero luego la gente empezó a ver el trabajo y fueron añadiéndose más mujeres al grupo” (Puntos de Encuentro, 2016).

En 2008, el artista Juan Manuel Echavarría entra en contacto con el grupo de mujeres e inicia un proceso de difusión del trabajo realizado con las telas. A través de la fundación Puntos de Encuentro, que preside, hace posible una primera exposición de las obras en el Claustro de Santo Domingo, en Cartagena, durante el mes de septiembre de 2009. Sería la primera de 21 exposiciones realizadas en varias ciudades de Colombia, con el auspicio de varias entidades estatales —entre ellas, el Ministerio de Cultura— y tres exposiciones en el exterior, en Suiza, Francia y Canadá (Puntos de Encuentro, 2018).

En junio de 2014, en el marco de un acuerdo entre la Ministerio de Cultura y la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, como parte de las medidas de reparación simbólica contempladas en la ley (Congreso de Colombia, 2001, ley 1448), representantes del grupo de tejedoras se reúnen con la entonces directora del Museo Nacional de Colombia, María Victoria de Robayo, y con Margarita Reyes, curadora de arqueología y etnografía, con el propósito de acordar la inclusión de los tapices ‘Mampuján, día de llanto, marzo 11 de 2000’ y ‘Travesía’ en su guión museográfico (Museo Nacional de Colombia, 2014). La donación se efectúa el 14 de octubre de 2014 para su exhibición en la sala ‘Memoria y Nación’ del Museo Nacional, que en aquel año estaba a punto de abrirse al público (ICANH, 2014).

Pronto llegó a ser un grupo de 15 mujeres, que serían conocidas en la región, y luego en toda Colombia, después de ganar el Premio Nacional de Paz en el año 2015, como ‘Las Tejedoras de Mampuján’: Tatiana Maza, Alexandra Valdés, Juana Alicia Ruiz, Edilma Maza, Carmen Hernández, Luz Elena Torres, Gloria Maza, Rosa Ballesteros, Edilma Alcalá, Julia Ramírez, Yaquelín Moreno, Gledis López, Dionisia López, Ana Isabel Ortiz y Viviana Meza.

La creación de los tapices, la discusión, creación y costura de las diversas escenas, poco a poco fue acercando a las mujeres de Mampuján a la reconciliación con los acontecimientos y al perdón. “Cada puntada que dábamos era una diferencia que se sentía en nuestro corazón. Me acuerdo de que a lo último nos reíamos. Y un día dijo Juana: ‘ay, peladas: ¿ustedes no se han dado cuenta de que hay unos días en que no lloramos, sino que nos reímos?’”. (Martínez, 2015)

#### 4.4 Los tapices

Para el propósito de esta investigación se han revisado dos tapices de gran formato, elaborados por las 15 mujeres que conforman el grupo ‘Tejedoras de Mampuján’, y dos

tapices de formato pequeño, creados por Pabla López y Janiris Pulido, también habitantes del corregimiento, que han sido entrenadas por otras mujeres mayores en la técnica de elaboración. Así mismo, para indagar acerca del proceso de diseño y creación se revisaron varios trabajos, en aquél momento sin finalizar, de Janiris Pulido y de Rosa Ballesteros.

Todas las imágenes fueron elaboradas con retazos estampados o tinturados de tela, en algunos casos fabricadas en algodón o con materiales sintéticos. Los bordados y costuras se hicieron con hilos de algodón o de fibras acrílicas. En el caso de los tapices de gran formato, la tela utilizada como soporte (es decir, como lienzo inicial para la obra) es de algodón, tejida con ligamento tafetán, conocida en Colombia como ‘lona costeña’. En los tapices más pequeños se utilizaron telas sintéticas como soporte y, debido a su tamaño, las creadoras prescindieron de la capa intermedia entre la obra y el forro posterior.

Los tapices de gran formato fueron revisados y documentados fotográficamente en la exposición ‘Mampuján Entretejido: un camino estético para la paz’ organizada por la Universidad Externado de Colombia en el año 2016. Los tapices de menor tamaño, tanto los finalizados como los que se encontraban en proceso de elaboración, fueron obtenidos y documentados a partir de las fuentes primarias.

## 4.5 Revisión formal - conceptual

Para facilitar su revisión, las imágenes se han agrupado en dos grupos temáticos: *Pasado y Presente y futuro*. A cada una se le han asignado una o varias categorías definidas en el aparte metodológico de este documento y que son transversales a toda la investigación.

### 4.5.1 Pasado

Para este grupo temático se han seleccionado dos tapices de gran formato, elaborados por las 15 mujeres tejedoras de Mampuján. Cada uno propone una múltiple variedad de escenarios, que se deben revisar de manera independiente y a partir de su relación con el

conjunto. Esta característica común es el resultado de dos eventos importantes en su elaboración.

Por un lado, los hechos representados en las imágenes fueron recobrados por las víctimas a través del relato oral de sus propias experiencias vividas. Durante varias conversaciones sostenidas antes de iniciar el proceso de creación de los tapices, cada una de las mujeres narra su historia, o la de sus vecinos y amigos, mientras otras hacen anotaciones de los hechos principales para no olvidarlos.

En una actividad de memoria constante el grupo reconstruye los acontecimientos mediante sus recuerdos compartidos: es la exteriorización narrativa a la que se refiere Ricoeur (1999) y que constituye la base fundamental del intercambio recíproco, público y social en el cual se fundamenta la construcción colectiva de la memoria. El grupo dispone, entonces, de una multiplicidad de historias simultáneas, de recuerdos compartidos, para relatar a través de las imágenes.

De otra parte, en la elaboración de las obras participan todas las mujeres del grupo. Esto quiere decir que todas las escenas se plantean y construyen en la tela de manera simultánea, en una labor colaborativa de creación en la que existe interacción constante entre ellas. Son frecuentes los intercambios de impresiones, de precisiones sobre la disposición de las figuras, de correcciones sobre los métodos de trabajo o sobre la veracidad de las escenas reconstruidas.

Estos dos factores hacen que cada una de los tapices proponga múltiples escenarios, numerosos y diversos como el grupo de creadoras. Las escenas tienen como insumo todos los testimonios recogidos entre las integrantes del grupo y sus familiares y amigos y, por esta razón, presentan al observador los acontecimientos de forma simultánea, polifónica, para que los recorra y se cuestione sobre su significación. Son esas *crónicas visuales* de los sucesos, que conjugan los elementos que Villoro (2006) identificó como los grandes

componentes de los textos que llevan el mismo nombre: la subjetividad desde la que el autor aborda los hechos, la construcción de sus personajes, la relación de datos y fechas, la presencia constante de la memoria y la polifonía en los relatos de testigos y protagonistas, entre otros.

Estos elementos fundamentales se manifiestan en ambas obras. La primera, ‘Desplazamiento’, se refiere a los sucesos ocurridos en la noche del 10 de marzo de 2000 y en la madrugada del día siguiente. Se trata de una reproducción del primer tapiz elaborado por el grupo, ‘Mampuján, día de llanto, marzo 11 de 2000’, que se encuentra actualmente expuesto en la sala de Memoria y Nación del Museo Nacional. En palabras de Alexandra Valdés, “decidimos hacer otro porque ese es viejo. Mira [señala algunas figuras en una foto del tapiz, tomada en el Museo Nacional]: todavía no hay ética en los muñequitos. Están feos. Por ejemplo, éste: la ropa no está bien, y no tienen figura, porque son los primeros. Esto nos costó mucho trabajo, porque todavía no éramos... no es que ahora seamos expertas, pero sí sabemos más cosas. En este tapiz aparecen los mismos personajes del primero que hicimos”.

El otro, titulado ‘Hacinamiento’ hace referencia a los casi tres años en que la comunidad de Mampuján estuvo en situación de desplazamiento en el municipio de María La Baja, soportando los malos tratos de sus vecinos —muchos de los cuales consideraban a la comunidad como auxiliadora de grupos guerrilleros—, las condiciones precarias de vivienda, alimentación, trabajo y vestido, las enfermedades y los conflictos internos.

Los tapices serán revisados en conjunto y a partir de cada una de las escenas particulares que los componen. Dichas escenas serán extractadas, numeradas y comentadas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

## Tapiz 1 – Desplazamiento



*Año:*

*2009*

*Tamaño:*

*161 x 105 cms.*

*Técnica:*

*Patchwork; tela  
sobre tela.*

El tapiz presenta dos escenarios principales, diferenciados cronológicamente. En la mitad superior y al lado derecho, se reconstruyen los acontecimientos de la noche del 10 de

marzo de 2000: la llegada del escuadrón de paramilitares perteneciente al bloque ‘Héroes de los Montes de María’ a Mampuján, la congregación en la plaza principal de la mayor parte de los habitantes del corregimiento, los insultos, violencia y vejámenes a los que fueron sometidos hombres mujeres y niños.

En la mitad inferior, hacia la izquierda, se representa el éxodo de la comunidad —después de la amenaza del grupo de paramilitares de asesinar a quien se encontrara en el pueblo después de las 10:00 a.m. del día siguiente— por el camino que conduce hacia el municipio de María La Baja. En esta área de la imagen se presenta una concentración mayor de personas y situaciones que en las demás.

El tapiz presenta dos niveles de una historia, separados por el lapso de unas cuantas horas. Un primer nivel representa lo que podría considerarse la causa: una incursión paramilitar en un pueblo indefenso. Un segundo nivel, la consecuencia inmediata: el abandono del hogar, el desarraigo del desplazamiento. Gravitan entre éstos una serie de escenas individuales, cada una con sus dinámicas propias. Las historias, unidas, compondrán de manera más o menos fiel —dependerá de los recuerdos quiénes las elaboraron— un relato ocurrido en el pasado. Sin embargo, esta narración tiene lugar desde lo fragmentario: uniendo todas los relatos propuestos no se obtendrá el relato total de los acontecimientos ocurridos. Se trata de esa sucesión de trozos sueltos que señala Richard (2007) como parte del relato de memoria de los oprimidos.

Se han identificado 16 escenas en la composición, que se revisarán a continuación.

### Tapiz 1 - Escena 1

*Categoría temática: Crónica visual*



La parte superior representa los cerros de Federo López, una formación montañosa muy cercana al corregimiento de Mampuján, que constituía uno de los principales atractivos para los visitantes y turistas antes del desplazamiento. De acuerdo con el testimonio de los habitantes, hacia las 6 de la tarde empezaron a descender por los cerros una gran cantidad de hombres armados —fueron 150, en total— que se fueron dispersando por el pueblo, amenazando a sus habitantes y conminándolos, de manera violenta, a reunirse a la plaza principal.

El título del tapiz, ‘Desplazamiento’, se encuentra en la parte superior de la composición en letras amarillas. A la izquierda, se representa la luna, con dos manos sobre ella. Tres figuras blancas, iridiscentes, se encuentran en la parte superior de los cerros. Abajo, dos integrantes del escuadrón paramilitar, vestidos de negro y con armas de fuego, ya se encuentran en el pueblo, entre sus casas.

La escena representa dos momentos diferentes en la noche del 10 de marzo. En primer lugar, la llegada del escuadrón paramilitar al finalizar la tarde del día. En segundo, la visión descrita por Alexandra Valdés, cuando ya la mayor parte de la comunidad se encontraba

reunida en la plaza: dos manos se posaron sobre la luna, en señal de protección, y un grupo de ángeles descendió por las montañas hacia el pueblo. La escena fue vista, según Valdés, por su esposo y por muchas personas de la comunidad, algunos de ellos agnósticos. Se trataba de una señal divina que les indicaba que nadie moriría aquella noche.



*A la izquierda, una de las figuras angelicales. A la derecha, un miembro del grupo paramilitar.*

Las figuras angelicales que descienden de los cerros son representadas con iridiscencia y un aspecto fantasmal, diferente al de las representaciones iconográficas de los ángeles o entidades similares. Contrasta su hieratismo, su rostro casi inexpresivo, con la mirada de furia con que se representa al personaje armado.

La vegetación de los cerros es representada en la escena a través del material, por la similitud de su textura y sus colores: claro para las montañas más cercanas, oscuro para las que se encuentran en segundo plano, más alejadas. Algunos árboles y vegetación a nivel del suelo (seis plantas de diversos colores, elaboradas de forma cuidadosa) complementan la representación.

Una de las casas, a la izquierda, ha sido representada con techo de paja, según se puede inferir por los flequillos con los que se compuso. La otra guarda similitud con las demás

que se presentan en el tapiz y que representan la arquitectura de casas de un solo piso, frecuente en la región.

La búsqueda de consuelo y sosiego a través del fervor religioso constituye una de las formas en que las víctimas del conflicto afrontan —y resisten— las adversidades que acarrear los episodios violentos del conflicto armado (Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas, 2013).

### Tapiz 1 - Escena 2

*Categoría temática: Crónica visual*



La escena representa a uno de los habitantes del corregimiento, agachado, escondiéndose de los paramilitares detrás de un árbol —un abeto—, llorando de miedo. Al lado, la quebrada de Mampuján, en la que los habitantes solían dedicarse a la pesca para vender luego el producto en María La Baja o en Cartagena. El atuendo del hombre consiste en una pantaloneta y zapatos.

“Este está escondido detrás del árbol”, asegura Alexandra. “Y algunos se subieron a los árboles, también, y arriba de los techos de las casas o en las terrazas. Se escondieron algunas familias en los arroyos y otros en los montes también”.

La vegetación a nivel del suelo se representa con hilos acrílicos, con una puntada triple que puede encontrarse en todos los tapices elaborados por el grupo de Tejedoras.

### Tapiz 1 - Escena 3

*Categoría temática: Crónica visual*



La escena se sitúa entre dos casas de Mampuján. Uno de los paramilitares, esta vez vestido con ropa de camuflaje (en la ocupación del pueblo los habitantes vieron personas vestidas de negro, con camuflaje, otros de civil y varios con la cara cubierta) blande una motosierra hacia una persona que está en el piso, llorando. Ha perdido un zapato, que se encuentra a la derecha, y dice “no” a quien lo está amenazando.

“Este es el pastor, porque en esa época no éramos nosotros. Lo acostaron, acostaron ahí boca abajo, le pusieron los pies sobre él. Duró un buen rato ahí acostado mientras que lo tenían en la plaza”, relata Alexandra.



*El pastor, acostado en el suelo, llora y dice “no” a quien lo amenaza.*

La escena presenta, también, un segundo tipo de vegetación elaborada con más cuidado: un conjunto de cuatro flores, dispuestas frente a una de las casas.

La indefensión del pastor frente a su agresor, que está armado con una motosierra, y las decisiones formales que las autoras tomaron para representar la escena en la que es atacado —llorando, suplicando perdón y siendo despojado de su dignidad— podrían resumir la zozobra que invadió a los habitantes del corregimiento ante la presencia y acciones violentas del escuadrón paramilitar.

**Tapiz 1 - Escena 4**

*Categoría temática: Crónica visual*



La escena tiene lugar bajo un cocotero, también entre algunas de las casas del corregimiento. Un hombre inicia el desplazamiento, cargando una mesa sobre su cabeza. Un paramilitar, vestido de negro, con botas y con la cara descubierta, lo observa, al parecer, con el ceño fruncido:



*El paramilitar tiene en su mano una rula, o machete.*

Según recuerda Alexandra, “todos tenían armas diferentes: revólveres, pistolas, motosierras, rulas... con esas nos amenazaban”.

### Tapiz 1 - Escena 5

*Categoría temática: Crónica visual*



En el relato de Alexandra “ese señor tiene una rula, un machete, y está amenazando a Gabriel y a la mamá, que se llama Emma”. Los acontecimientos ocurridos en la plaza fueron caóticos: los paramilitares amenazaban a los pobladores y éstos corrían y gritaban.

En las escenas referidas a la incursión paramilitar, la densidad de personajes representados es menor que en aquellas relacionadas con el desplazamiento. La intención es transmitir al observador esa sensación de desplazamiento masivo que, en efecto, tuvo lugar en el corregimiento, con 620 personas abandonándolo. “Todas las personas que están en este tapiz son de Mampuján. Y la mayoría vive ahorita aquí mismo”, asegura Alexandra, refiriéndose al nuevo lugar donde se encuentra actualmente la comunidad.

**Tapiz 1 - Escena 6***Categoría temática: Crónica visual*

Bajo la vigilancia de un paramilitar, vestido con prendas camufladas del ejército y portador de un arma larga de fuego, una mujer abandona su hogar con sus dos hijos, cargando sus pertenencias sobre la cabeza.

“El mismo día en que nos desplazan”, relata Alexandra, “sale ella con su bolso, bien arreglada, muy elegante, y arregló también a los hijos. No sé si fue por el susto que le dio. De pronto ella pensaba que se iba como de paseo y salió así arreglada, bien vestida, mientras que otros nos fuimos así nada más, sin chaqueta, sin camisa, todos llorando. No, ella salió así. Se bañó, se arregló, se maquilló y así se fue”.

Su nombre es Ana Francisca y, en la actualidad, reside en Bogotá. “Tiene rato de estar allá. Le va bien, porque ya tiene su propia casa. Se fue primero el marido, luego ella y luego mandaron a buscar los niños, que estaban estudiando aquí”, comenta Alexandra.



*Ana Francisca abandona Mampuján junto con sus hijos.*

Los detalles de los personajes, en particular de la mujer, hacen referencia al relato oral sobre la escena. Todo el atuendo está confeccionado con especial cuidado: los zapatos, a juego con el vestido rojo, los zarcillos en las orejas y el bolso en la mano derecha. Son estos, precisamente, los elementos que enriquecen a la crónica visual y que se han hecho manifiestos en las conversaciones previas y durante la elaboración de las imágenes por parte del grupo de Tejedoras. El intercambio de impresiones sobre los atuendos, actitudes y situaciones de los personajes representados resultan fundamentales para la evocación y el recuerdo que involucra la creación del tapiz.

**Tapiz 1 - Escena 7***Categoría temática: Crónica visual*

La escena, que transcurre también cerca del cocotero mencionado en la escena 4, presenta los momentos posteriores a la violación de una habitante de Mampuján por uno de los miembros del grupo paramilitar. La mujer corre semidesnuda, llorando y con una expresión de desesperación (las Tejedoras añadieron algunas puntadas de hilo rojo, para representar gotas de sangre).

El hombre, vestido completamente de negro, aparece de perfil, en trance de subir la cremallera de su pantalón. Su expresión es sonriente.

Alexandra no hace referencia a la identidad de la mujer, sino al virtuosismo técnico necesario para elaborar su figura en el tapiz.



*Víctima de violación.*

En la primera entrevista, recuerda: “en uno de los tapices que hicimos tuve que poner a la mujer encuera, sólo con el brassier”. “Y le hizo los vellitos y todo”, afirma Rosa Helena Ballesteros (quien está presente en la entrevista), “porque la violaron y había sangre en el piso”.

En el marco del conflicto armado colombiano, las mujeres constituyen una población especialmente vulnerable y lo son en mayor medida al considerar una multiplicidad de dimensiones adicionales que definen su identidad: la edad, la etnia, la orientación sexual o la pertenencia a un determinado grupo cultural, social o religioso. En esos contextos diversos y simultáneos, la vulnerabilidad se duplica o se triplica (Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas, 2013).

**Tapiz 1 - Escena 8**

*Categoría temática: Crónica visual*



Esta escena reconstruye el abandono del hogar de un hombre de avanzada edad que, al no poder desplazarse por sus propios medios, es cargado por sus hijos en una hamaca colgada en un palo largo de madera. Mientras tanto, uno de sus nietos se acerca.

“El señor se llamaba Luis; ya murió. Después de que nos desplazaron, los familiares, los hijos, se lo llevaron para Cartagena”. La casa tiene, así mismo, un jardín confeccionado con especial atención.



*Detalle de la hamaca en que sacaron a Luis de Mampuján.*

En esta escena se refleja una de las caras más implacables del desplazamiento y sus efectos en la población vulnerable, que incluye a ancianos y a niños. Ambos grupos vulnerables necesitan del apoyo de otros para poder atravesar y superar la situación de desplazamiento y, así mismo, para ser protegidos de la violación de sus derechos (Congreso de Colombia, 2011).

### Tapiz 1 - Escena 9

*Categoría temática: Crónica visual*



“Esta señora salió corriendo para el arroyo con el nieto”, relata Alexandra, “para poder salir más adelante”. Muchos habitantes de Mampuján se refugiaron en los manantiales o en las montañas cercanas, para evitar una muerte que creían segura.



*Desesperación.*

La mención del arroyo, sin embargo, hace que Alexandra evoque las épocas en que pescaba para el sustento de su propia familia y para el comercio: “En el arroyo de Mampuján se pesca moncholo, que tiene unos tremendos dientes que donde agarre a la gente (...) También hay currulao y hay macaco, que es un pescado muy sabroso... cositas así”.

La imagen, además de permitir el tránsito hacia la memoria —de convocar en el presente los sucesos ausentes, como afirma Ricoeur (2000)— también permite acercarse a otros escenarios representados de manera a veces caprichosa o involuntaria.

**Tapiz 1 - Escena 10***Categoría temática: Crónica visual*

En esta escena aparecen otras cinco flores elaboradas con cuidado especial y ubicadas frente a una casa (para evocar los jardines que adornaban sus entradas) y una familia de tres miembros tomando la vía que conduce hacia María La Baja para abandonar el pueblo, con algunas de sus pertenencias. Hay un ave sobre el camino, que observa alejarse a la familia.

Los paramilitares afirmaron que la comunidad podría regresar a Mampuján ocho días después del desplazamiento, cuando ya se hubiese establecido una base militar. Esta afirmación, que era mentira, hizo que los habitantes abandonaran el pueblo llevando apenas los elementos necesarios para refugiarse poco más de una semana lejos de sus hogares: “por eso salimos sólo con algunas cositas, algunas colchonetas, unos cuantos chócoros, unos bolsos...”, menciona Alexandra.

Las personas que aparecen en la escena sufrieron de varios maltratos por parte de los paramilitares: “a este muchacho lo golpearon y fue el primero que hicieron pasar por la fila.

Cuando pasa lo golpean, lo tiran al suelo, y empezaron a decirle ‘usted no es de aquí’. Pero él era de Mampuján”. El joven tenía una hija “con una muchacha de Venezuela, y a la mujer también la golpearon, porque la vieron diferente. Por el color, ella es más clara, entonces le dijeron que no era de aquí, pensaban que era guerrillera”.

### Tapiz 1 - Escena 11

*Categoría temática: Crónica visual*



En esta escena, tres paramilitares amenazan a una familia: una mujer y dos niños pequeños. Dos de los paramilitares, uno de ellos vestido con camuflado, tienen armas de fuego que apuntan a la familia. El otro tiene en su mano derecha un machete.

La familia parece estar yéndose del pueblo, porque cerca de ellos hay un burro cargado con bultos (se debe destacar el uso de materiales de relleno para dichos elementos, que proporcionan volumen y realismo a la representación). Un cerdo, en la parte superior, está abandonando la escena. Muchos habitantes de Mampuján criaban animales en sus parcelas y, después de la orden de abandono de sus hogares, no pudieron llevarlos consigo.



*Animal de carga, llevando las pertenencias familiares.*

Confirieron, así mismo, en poder regresar pronto a su territorio y continuar con su vida anterior. Sin embargo, los animales que quedaron en el pueblo fueron robados por los paramilitares o se perdieron en los montes cercanos porque sus dueños no regresaron.

Esta escena resume las vejaciones a las que tuvieron que someterse muchas familias de Mampuján ese día. Las heridas colectivas quedan representadas, entonces, por la singularidad de la imagen y los acontecimientos relatados (Didi-Huberman, 2004).

**Tapiz 1 - Escena 12***Categoría temática: Crónica visual*

Esta escena es una de las más pobladas del tapiz y presenta a varias personas abandonando Mampuján por la vía que conduce hacia María La Baja, llevando sus pertenencias.

Se destaca la persona que lleva izado un colchón sobre su cabeza: las puntadas sobre la pieza de tela rellena le proporcionan un gran realismo. Igualmente, para la elaboración del hombre que lleva dos grandes bolsas en sus manos, o del que lleva un atado sobre su hombro derecho, también se utilizaron materiales de relleno para dar volumen a los objetos.

El arroyo de Mampuján, siempre representado con la riqueza pesquera que durante décadas le proporcionó sustento a muchas familias de la comunidad, termina justo bajo el camino.



*A la izquierda, detalle del hombre del colchón. A la derecha, Rosina y su nieta abandonan Mampuján.*

Alexandra sólo recuerda la identidad de dos de las personas que aparecen en esta escena: Rosina y su nieta. “A ella la retratamos con su pelito blanco, que no tiene ni una hebrita negra, saliendo con su nieta. Ella tenía un vestido blanco con negro y su bordón”.

### Tapiz 1 - Escena 13

*Categoría temática: Crónica visual*



En la escena aparece Kelly, que abandona Mampuján en estado de embarazo: “lleva dos niños en la barriga”, comenta Alexandra. “En el camino se desmayó. Pero no estaba a tiempo de parir”. Frente a ella hay un camión, enviado por la alcaldía de María La Baja para ayudar en la evacuación del corregimiento.

Esta escena se ubica en la esquina inferior izquierda del tapiz, donde ya la ruta sigue una línea imaginaria, por fuera de sus escenas. Es el camino del desplazamiento, que todos los habitantes irán recorriendo.

### Tapiz 1 - Escena 14

*Categoría temática: Crónica visual*



Aparece en la imagen, en el suelo, Sebastián Valdés, hermano de Alexandra. Dos paramilitares, vestidos de camuflado y con armas de fuego, lo han obligado a tenderse. Uno de ellos le pone un pie encima. “Así lo dibujamos, morenito. Lo cogieron, lo golpearon, lo tiraron al piso. Yo escuché claro cuando uno de los paramilitares le dijo ‘¿quieres que te moche las manos? Y el levantó las manos y le dijo ‘¡pues móchamelas!’”.

Alexandra fue quien compuso esta escena, a partir de su propio recuerdo y de la contrastación de los hechos con otras personas que los atestiguaron. Es la creación del relato a partir de una conformación simultánea de las memorias individual y colectiva (Ricoeur, 2000).

**Tapiz 1 - Escena 15***Categoría temática: Crónica visual*

En esta escena aparece Rosiris, que yace desmayada frente a su casa. Un perro ladra a una de las personas que se dispone a abandonar el pueblo. La casa tiene un solo piso y, como se representa en la mayor parte de ellas en el tapiz, tiene un antejardín elaborado con esmero.

La madre de Rosiris tenía una tienda muy bien surtida, con granos, abarrotes, carne, entre otros. Los paramilitares entraron y la saquearon. “Se metieron y se llevaron todo: chócoros, toda la comida que ellos tenían, dinero en efectivo, maíz seco, ñame, todas esas cosas”. Era una de las personas más prósperas de Mampuján. Al ver el saqueo, y cuando le apuntaron con un arma larga, Rosiris se desmayó.

Tuvieron que abandonar su casa casi nueva, con tan sólo cinco meses de haber finalizado su construcción.

**Tapiz 1 - Escena 16***Categoría temática: Crónica visual*

La escena presenta a uno de los paramilitares, el único con la cara cubierta que aparece en el tapiz, debajo de un cocotero. Está supervisando toda la operación: es uno de los comandantes del escuadrón de paramilitares que, posteriormente, recibirá la llamada telefónica que les ordena suspender sus acciones sin asesinar a nadie.

Puede tratarse de Rodrigo Mercado Peluffo, alias *Cadena* o de Uber Bánquez Martínez, alias *Juancho Dique*. Esta representación del victimario y su inclusión protagónica en la imagen —pareciera rezagado con respecto al resto de la imagen pero, en realidad, él es quien controla toda la operación— constituye un ejemplo de olvido y perdón. Para Ricoeur (1999) este trabajo del recuerdo no supone el olvido total de los acontecimientos victimizantes del pasado sino su resignificación en la conciencia.



*Emblema de las 15 Tejedoras de Mampuján.*

En la esquina inferior derecha del tapiz aparece un emblema que las mujeres del grupo de tejedoras incluye, desde entonces, en los materiales elaborados por ellas y donde se puede leer “Mujeres de Mampuján tejiendo sueños”.

Tapiz 2 – Hacinamiento



*Año:*

*2009*

*Tamaño:*

*172 x 102 cms.*

*Técnica: Patchwork;*

*tela sobre tela.*

El tapiz representa la rudeza de la vida cotidiana de la comunidad de Mampuján cuando, durante cerca de tres años, tuvieron que refugiarse en edificaciones municipales, calles o casas de amigos en el municipio de María La Baja, ubicado a poco más de diez kilómetros del corregimiento que los paramilitares les habían ordenado abandonar.

Las escenas que integran la imagen son protagonizadas, en su mayor parte, por las personas desplazadas, quienes aparecen en situaciones propias del desplazamiento y del abandono en una comunidad que, a la vez, los acoge y rechaza. Son representadas las situaciones de dolor y los efectos psicológicos del desarraigo, los conflictos internos en la comunidad desplazada y con los vecinos de los lugares en que se refugian y las actividades económicas a las que deben recurrir la comunidad para su sustento.

Pueden identificarse tres secciones principales, divididas territorialmente, en la representación del casco urbano del municipio de María La Baja, escenario en el que transcurren las diversas escenas.

En principio, la periferia del municipio, en la parte superior —y que aparece, inusualmente, sin personas—. En segundo lugar, su zona central y administrativa, que ocupa la mayor parte de la composición y, finalmente, el acceso principal, a través de una vía que comunica a María La Baja con la carretera principal conocida como Troncal del Caribe.

El desplazamiento forzado constituye un delito de lesa humanidad asociado al control de territorios estratégicos para los actores armados, sistemático, masivo y de duración larga (CNRR, 2009).

Se identificaron 14 escenas en este tapiz, que se comentan a continuación.

**Tapiz 2 - Escena 1***Categorías temáticas: Hogar, Territorio*

La sección inferior del tapiz presenta su título, en letras mayúsculas de diversos colores: 'Hacinamiento'. Debajo, la cadena montañosa de los Montes de María, que constituye un elemento constante en muchos de los tapices elaborados al interior de la comunidad de Mampuján, junto con el sol detrás de los cerros —bien sea al amanecer o al ocaso—. Las montañas lejanas se han representado con una tela de verde oscuro, mientras se ha elegido una tela más clara para las próximas, de manera similar al tapiz 1. Sólo una de ellas, al extremo izquierdo, ha sido elaborada con una tela diferente, estampada.

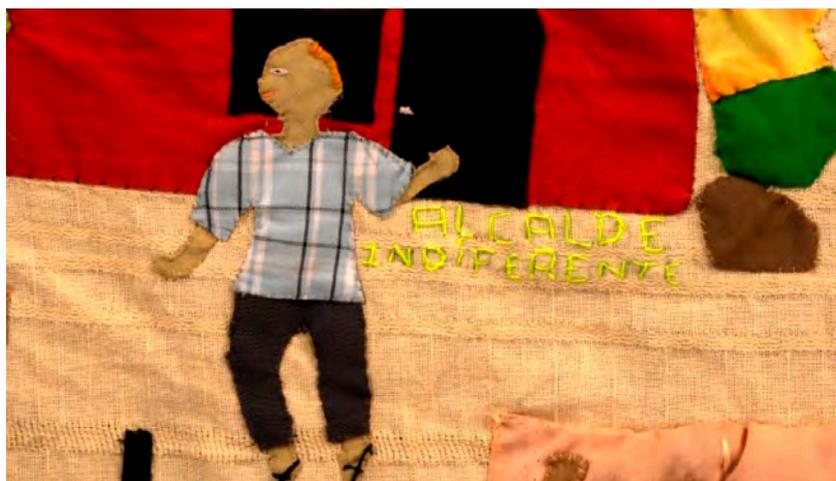
A medida que se descende, los árboles y la vegetación a ras de suelo se integran con las casas del caso urbano de María La Baja. En esta sección del tapiz, sin embargo, no existe presencia de personas: únicamente han sido representadas cinco viviendas, con sus puertas, en apariencia, cerradas.

## Tapiz 2 - Escena 2

*Categorías temáticas: Crónica visual, Gobierno, Territorio*



La escena transcurre en los alrededores de la Alcaldía del municipio. En ella se han representado 4 personas: tres desplazados del casco de Mampuján y el alcalde de María La Baja en el año 2000, José Ludían Jiménez. El edificio, en color terracota, fue reformado posteriormente y ya no posee ninguna de las características que se representan en la imagen. Los tres hombres, dos de ellos sentados y uno con los brazos abiertos (como expresando desconcierto), están acompañados de dos textos que dicen “pensativo”.



*Alcalde de María La Baja*

El alcalde Jiménez, recordado por su comportamiento displicente y poco tolerante con la comunidad de desplazados, aparece con el letrero “Alcalde indiferente”, a su derecha. Al parecer harto de tener que hacer frente a la situación de su municipio con los refugiados, en varias oportunidades le mencionó a varios mampujaneros que ya era hora de “volver a su tierra” (Vivensías, 2013).

### Tapiz 2 - Escena 3

*Categorías temáticas: Religión*



La imagen representa la iglesia católica de María La Baja, cuyo párroco en el año 2000 era Salvador Mura. Este sacerdote llevó a cabo múltiples eventos y colectas para resolver las necesidades inmediatas de la comunidad de Mampuján y fue, además, impulsor de la compra de los terrenos donde se asienta actualmente.

En esta zona de los Montes de María, así mismo, tiene una presencia significativa el Comité Central Menonita, que agrupa una gran diversidad de iglesias; entre ellas, la iglesia

*Puertas Abiertas*, en la que Alexandra Valdés es pastora junto con su esposo.

### Tapiz 2 - Escena 4

*Categorías temáticas: Crónica visual, Familia, Mujer*



La escena, en palabras de Alexandra Valdés, representa el conflicto de una pareja de desplazados: “una mujer le partió la boca al marido con una olla a presión y le bajó los dientes. Tremendo. Llegó un momento en que nos teníamos rabia entre todos, entre nosotros mismos. El marido estaba acostado, así como aparece aquí, y ¡tenga! Él se iba mucho a beber”.

Este acontecimiento, al igual que muchos otros representados en el tapiz, fue reconstruido a partir de diversos relatos de testigos o de personas que habían escuchado sobre sus pormenores. La construcción del relato de memoria se hace, entonces, de manera individual-colectiva (Ricoeur, 2000) y se enriquece y resignifica con cada nuevo testimonio.

**Tapiz 2 - Escena 5**

*Categorías temáticas: Crónica visual, Familia, Niñez*



Esta escena representa, igualmente, otro de los conflictos frecuentes al interior de la comunidad de desplazados: la violencia contra el menor. Aquí, el padre reprende a su hija mediante el uso de la fuerza, blandiendo su cinturón con la mano izquierda.

**Tapiz 2 - Escena 6**

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Niñez*



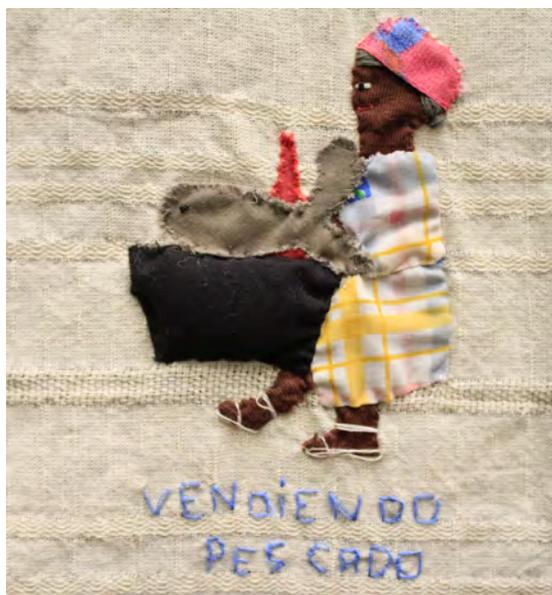
Algunos lugares públicos, como el colegio o la Casa de la Cultura, fueron acondicionados para refugiar a las familias, que debieron hacinarse en pequeños espacios, compartidos con

otras, durmiendo en el piso y con dificultades de convivencia y satisfacción de sus necesidades básicas.

“Estos están aquí durmiendo en el suelo, porque así se dormía”, recuerda Alexandra. “En el colegio hacía mucho calor y en unos cuarticos pequeños dormían hasta tres familias. Y una vez descubren que les estaba saliendo una gusanera, porque no tenían agua, ni nada, en esos sitios chiquiticos. Y ese calor: uno entraba y pensaba que estaba en el infierno”, asegura.

### Tapiz 2 - Escena 7

*Categorías temáticas: Alimentación, Mujer, Trabajo*



Esta escena resume las actividades de comercio a las que debían dedicarse las mujeres de Mampuján para el sostenimiento de su familia en la situación del desplazamiento. Para muchas era necesario desplazarse, a veces de manera subrepticia —debido al temor de que los paramilitares hicieran patrullajes en la zona—, hasta el casco de la población abandonada e intentar pescar en sus manantiales para vender el producto en María La Baja.

Antes del desplazamiento, el producto de la pesca en los arroyos cercanos a Mampuján se solía vender en Cartagena, a pesar de encontrarse a mayor distancia. Al perderlo todo, las familias no tuvieron más remedio que competir con el comercio ya consolidado del municipio.

### Tapiz 2 - Escena 8

*Categorías temáticas: Crónica visual, Mujer, Niñez*



La escena presenta una discusión acalorada entre dos mujeres, mientras el hijo de una de ellas las observa. Transcurre al lado de la Casa de la Cultura, otro de los espacios municipales en los que se tuvieron que refugiar muchas familias. “Ese sitio también era muy caliente. Ahora lo cambiaron, está bonito y le metieron aire [acondicionado]. Pero cuando llegamos hacía mucho calor”, dice Alexandra.



*Dos mujeres discuten frente a un niño.*

“Cuando estábamos en la Casa de la Cultura se formaban esas peleas. Estas dos están peleando porque el hijo de una le pegó al de la otra”, finaliza.

### Tapiz 2 - Escena 9

*Categorías temáticas: Alimentación, Crónica visual, Mujer, Niñez*



La escena, que presenta a una mujer cocinando en una gran olla al aire libre mientras su hijo la acompaña, resume los esfuerzos de las mujeres de Mampuján para alimentar a sus

propias familias en medio del desplazamiento. “Algunos nos trataron bien, nos daban pescado, en algunos graneros nos daban arroz y esas cosas. Lo que nos traían lo repartíamos y hacíamos así: *olladas* de comida para todo el mundo”, dice Alexandra.

Sin embargo, al no poseer el conocimiento y la experiencia necesarios para cocinar en grandes cantidades y para controlar el calor en recipientes de ese tamaño, también tuvieron problemas. “Es que eran tremendos calderos así como para el Ejército Nacional. Cocinábamos ahí y entonces hacíamos las filas, para repartir la comida. Y un día en ese caldero quedó el arroz crudito, crudito... ¡Dios mío!”, recuerda.

### Tapiz 2 - Escena 10

*Categorías temáticas: Comunidad, Territorio*



Las personas que aparecen en esta escena realizan, al parecer, las actividades cotidianas de cualquier vecino de un municipio: caminar, desplazarse en bicicleta, llevar un paquete de un lugar a otro. Sobre estas figuras, Alexandra comenta: “aquí está la gente también caminando, moviéndose todo el tiempo. Porque estábamos adentro del pueblo y también afuera. A veces no había nada qué hacer, sino caminar”.

La trashumancia es otra consecuencia del desplazamiento, que se suma al desarraigo y a la pérdida del hogar. Con la relativa cercanía de Mampuján, muchos de sus antiguos

habitantes regresaban esporádicamente a cultivar la tierra o a pescar, como se mencionó antes. Otros simplemente deambulaban por las calles de María La Baja, sometidos al rechazo de muchos de sus vecinos.

### Tapiz 2 - Escena 11

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Mujer, Niñez, Territorio*



Esta escena muestra a una familia de desplazados (mujer, hombre, tres hijos y una hija) trasladando sus pertenencias dentro del casco urbano de María La Baja. La mujer y uno de los hijos están cargando atados y elementos; los demás paquetes grandes están regados por el suelo.



*Un desplazado y un vecino de María La Baja pelean.*

El padre, mientras tanto, está trenzado en una pelea a golpes con un habitante del municipio. Los demás miembros de la familia observan la pelea, y dos de los hijos —niño y niña— alzan sus brazos y parecen correr para intervenir. En la esquina derecha, un bebé observa el conflicto.



*Un bebé observa la pelea.*

La escena pone de manifiesto el rechazo y la incomodidad de algunos vecinos de María La Baja con los desplazados y cómo, en muchas ocasiones, estos sentimientos se tradujeron en conflictos y confrontaciones violentas.

**Tapiz 2 - Escena 12**

*Categorías temáticas: Comunidad*



La escena muestra una pareja bañándose en el canal artificial que se encuentra a la entrada de María La Baja. Están alejados del otro lado del puente, donde hay más personas. “Estos somos nosotros: como no había agua, nos veníamos a bañar al canal”, cuenta Alexandra.

**Tapiz 2 - Escena 13**

*Categorías temáticas: Comunidad, Mujer*



En la orilla opuesta del canal, dos mujeres pelean porque una le robó comida a la otra.

**Tapiz 2 - Escena 14**

*Categorías temáticas: Comunidad, Mujer, Niñez, Trabajo*



La escena, que transcurre al lado contrario de las dos anteriores (es decir, hacia el norte), muestra que el canal también constituyó un espacio de trabajo y esparcimiento para la comunidad de Mampuján. Cuatro personas, entre adultos y niños, son representados en actitud de disfrute. En una de las orillas, sin embargo, una figura los recrimina: “cuando veníamos a bañarnos, la gente nos trataba de guerrilleros”, comenta Alexandra.

Así mismo, y ante la carencia de agua en los lugares destinados para albergar a los desplazados, la mayoría de esas familias debió recurrir a las aguas del canal para el lavado de sus prendas.

Sobre la estrecha vía que atraviesa el canal, se representa un bus de pasajeros: con cerca de 50 mil habitantes, en María La Baja existe un flujo constante de personas que entran y salen de su casco urbano a diario.

#### 4.5.2 Presente y futuro

Los tapices de este grupo fueron elaboradas por Pabla López y Janiris Pulido, ambas de 21 años de edad: eran pequeñas cuando ocurrió el desplazamiento de Mampuján.

Sin embargo, han escuchado las historias de sus padres, madres y familiares, han recorrido las calles del Viejo Mampuján (como la comunidad llama ahora al corregimiento anterior, que permanece casi en ruinas y habitado sólo por tres familias), han estado muchas veces en María La Baja y, sobre todo, han aprendido la técnica de trabajo con hilos y telas, con el que sus mayores construyeron las narraciones del dolor a causa del desplazamiento.

Para ellas, aunque el recuerdo pervive y se rememora, el significado de los acontecimientos del pasado ya no es el mismo. Sin embargo no se olvida, porque la tradición de la actividad de la costura está ligada a ese pasado y porque su desarrollo futuro también depende de que se conserven las huellas (Ricoeur, 2002).

Pero los temas hoy en los tapices de Mampuján son otros.

### Tapiz 3

*Categorías temáticas: Alimentación, Comunidad, Familia, Hogar, Trabajo, Territorio, Mujer, Niñez.*



*Autora:  
Pabla López.  
Año: 2017  
Tamaño:  
50 x 40 cms.  
Técnica:  
Patchwork;  
tela sobre tela.*

## Tapiz 4

*Categorías temáticas: Comunidad, Territorio, Hogar, Mujer, Niñez*



*Autora:*  
 Janiris Pulido  
*Año:*  
 2017  
*Tamaño:*  
 48 x 44.5  
 cms.  
*Técnica:*  
 Patchwork;  
 tela sobre tela.

Las dos imágenes que se presentan en estas páginas comparten varias categorías comunes de análisis: *Comunidad*, referida a las experiencias colectivas, al tejido social y a la vida cotidiana de los grupos de personas en los que se crearon o que son representados mediante estas imágenes; *Niñez*, aunque no comprendida aquí como un grupo poblacional vulnerable, sino como sujetos plenos de derechos; *Mujer*, en tanto que la presencia femenina es significativa en estas dos obras; y *Hogar y Territorio*, porque los dos tapices

retornan al arraigo, a la pertenencia de la tierra y al hogar desde el que se construye familia e identidad.

En términos formales, acuden a varios elementos característicos de las demás imágenes comentadas en apartes anteriores de este capítulo:

1. Numerosas escenas en un único nivel de perspectiva y, en apariencia, con una jerarquía homogénea: Estas imágenes individuales son similares a las que han sido elaboradas a través de un diseño colaborativo y, por ello, resumen las características expresivas de los tapices de Mampuján, con sus escenarios múltiples y ocurrencia simultáneas de situaciones.
2. Utilización total del espacio: En los Montes de María no existe el vacío. Las obras recrean la diversidad natural en la que, durante generaciones, ha vivido la comunidad.
3. Presencia de los cerros y del sol: estos dos elementos están presentes en muchísimas obras creadas por la comunidad de Mampuján. Sitúan las escenas en un lugar determinado—los Montes de María— y ofrecen paisajes llenos de luz.

Así mismo, los recursos técnicos de quemado de las figuras (para evitar que se deshagan), las puntadas casi invisibles, el esmero en la creación de, por ejemplo, los peinados de las niñas y mujeres o en la representación de la vegetación baja son iguales a los usados por el grupo de Tejedoras.

El tapiz 3 ha sido elaborado por una persona que cuenta ya con algún tiempo de experiencia. El tapiz 4, por su parte, es el primero que elaboró Janiris Pulido: ello se aprecia en la representación de la vegetación baja, que se ha hecho con puntadas más largas y con mayor espacio entre sí, y en la disposición y tamaño de algunos elementos de la escena.

Así mismo, todos los personajes que se representan son niños: en trance de saltar el lazo,

de alimentar a las aves de un estanque, de jugar con pelotas o de columpiarse. En el tapiz de Pabla López, por su parte, aparecen varios adultos: algunos llegando al conjunto de casas, otros pilando arroz o cuidando de niños pequeños.

## 4.6 Prácticas y saberes de diseño

Según Juana Ruiz, la actividad de *patchwork quilting* que iniciaron las mujeres de Mampuján entre 2005 y 2006 tuvo un valor fundamental: “una capacitación psicosocial, una mano amiga, una palabra de aliento, valen mucho más que un bulto de arroz o una pimpina de aceite” (TEDx, 2017). Sin embargo, para las mujeres involucradas en el proceso fue necesario apartarse de la creación de imágenes abstractas con motivos geométricos —que era la apuesta del trabajo propuesto a la comunidad por Teresa Geiser— para adentrarse en la construcción de historias verdaderas a partir de los recuerdos colectivos. En este punto, y ya con los conocimientos básicos de la técnica de tejido de colchas a partir de retazos de tela (y la voz de aliento de la propia instructora, que las impulsó a seguir adelante con su idea), el grupo inició sus sesiones de trabajo.

La elaboración del primer tapiz se llevó a cabo al aire libre, con el grupo trabajando simultáneamente: “como treinta personas, cada una jalando (sic) para su lado, sentadas en las mecedoras” (ICANH, 2014). “Cuando nació la idea de hacer el tapiz del desplazamiento”, afirma Alexandra Valdés al preguntársele sobre el proceso de creación, “todo lo que íbamos recordando en nuestra mente lo íbamos haciendo. Por ejemplo ‘vamos a coser a Rosina: ella tenía un vestido blanco con negro y su bordón, o sea un palito para afirmarse al caminar. El pelito hagámoslo así’, decíamos todas. Pero ya al coser ese tapiz, lo hacíamos llorando”.

“Nos reunimos todas y nos ponemos a hacer un dibujo, un croquis, que muestra cómo va a ser el tapiz. Todas empiezan a aportar ideas”, dice Juana Ruiz acerca del proceso de creación que se fue instaurando. “Las que tienen destreza para dibujar”, asegura, “lo van haciendo, mientras las demás les siguen hablando. Cuando ya tenemos todo el dibujo, todo

ese trabajo en papel o cartulina lo pasamos a la tela. Después de dibujar en la tela, recortamos las figuras y las comenzamos a pegar”. Continúa Alexandra: “Todas íbamos diciendo y apuntábamos para que no se nos olvidara. Juana era la que apuntaba, yo dibujaba, Tatiana era la que cortaba la tela y nosotras cosíamos. Cada una iba haciendo su propia labor. Y a las que veíamos que no podían coser, porque les quedaba muy difícil, las poníamos a hacer otra cosa. Siempre nos repartíamos el trabajo”.

Una vez cortados los retazos y figuras de telas acrílicas “hay que quemarles los bordes para que al coserlos no se deshilachen”, afirma Janiris Pulido. “Si tú no quemas, tienes que soltar las costuras y empezar otra vez. Para quemar utilizo el katori<sup>4</sup>, porque mantiene la candelita”. Y, acerca de las continuas pruebas y errores, asegura: “Es dibujar el muñequito, después cortarlo, después quemarlo, después pegarlo. Y si te quedó jorobado, hay que soltar la costura y pegarlo otra vez. A veces no es nada fácil y da rabia, porque al descoserlo se deshilacha el muñequito; toca desecharlo y volverlo a hacer”.

En este punto, es necesario considerar que la labor de construcción del primer tapiz fue ardua, tomó bastante tiempo y estuvo, en su mayor parte, acompañada de un inmenso dolor, causado por la remembranza constante de los acontecimientos del 10 de marzo. “A veces dejábamos el tapiz y nos íbamos a la casa, porque llorábamos mucho” recuerda Alexandra. “Yo siempre he dicho: si este tapiz hablara y dijera cuántas lágrimas le cayeron encima...”. Sin embargo, el trabajo fue constante y el grupo fue creciendo con nuevas integrantes, dispuestas a vincularse en la labor de recuerdo y costura.

El trabajo de creación del primer tapiz, ‘Mampuján, día de llanto, marzo 11 de 2000’, proporcionó al grupo las bases creativas y técnicas para la elaboración de las imágenes posteriores y para transmitir el conocimiento de su elaboración a otras mujeres, niños y

---

**4 Janiris se refiere a un insecticida muy popular en la región, con forma de espiral, que actúa mediante combustión.**

niñas de Mampuján, con el propósito de hacer de la creación de tapices una fuente alternativa de sustento y una práctica que identifique a la comunidad en la región y en el país.

Varias labores colectivas del grupo de costura, como el relato oral de los sucesos de memoria a otras compañeras para que éstas lo plasmen en dibujos que luego constituirán la base del trabajo posterior; así como los apuntes escritos con las ideas, impresiones, detalles y recuerdos de determinados acontecimientos o la distribución de responsabilidades de recorte, quemado, montaje e integración constituyen un quehacer creativo en el que puede establecerse un conjunto de prácticas y saberes propios del diseño.

En principio, Cross (1995, pp. 133-134), identifica un conjunto de rasgos fundamentales, inherentes a la actividad en diseño, que resultan esclarecedores para un acercamiento inicial a la afirmación anterior.

El autor revisa la capacidad que tienen los diseñadores para proponer soluciones originales a un problema o situación determinada. Esto remite, de inmediato, a la iniciativa que el grupo de mujeres tuvo sobre el aprendizaje de la técnica: no creían en que su sanación provendría de la creación de imágenes con formas abstractas, sino en la narración visual de anécdotas verdaderas; por esa razón plantearon ese giro narrativo para llevar a cabo su trabajo.

Así mismo, los problemas que son abordados por el diseño son de naturaleza difusa y su planteamiento, a menudo, involucra un alto grado de incertidumbre, poca estructuración de sus componentes, multiplicidad de datos y límites escasos. Las mujeres de Mampuján se enfrentaban a un conjunto de hechos ocurridos en forma simultánea a una comunidad de más de 600 personas. Las decisiones individuales y colectivas sobre las escenas que era necesario plasmar, la manera en que lo harían y los recursos necesarios para dicha labor involucraron el manejo de una gran cantidad de variables. No sólo la compilación y

resumen de los diversos relatos de los sucesos eran actividades complejas: lo era también la adquisición o reutilización de las telas, retazos e hilos; la disposición de las escenas en un soporte tan extenso y manipulado por tantas personas al mismo tiempo; las diferencias en los recuerdos y opiniones sobre la diversidad de personas, peinados, atuendos o sobre los elementos que fueron sacados de las viviendas durante el desplazamiento; la ubicación de las construcciones, los caminos o la vegetación y, sobre todo, la presencia y actitudes de los miembros del grupo paramilitar.

El diseño colaborativo mediante la interacción, tema ampliamente revisado por Visser (2011), también proporciona elementos para la comprensión de la creación de los tapices de Mampuján como un proceso de diseño. La autora, que considera al diseño como una actividad que culmina en la creación de una representación —esto es, las especificaciones de un artefacto—, se cuestiona acerca de las diferentes maneras en que la interacción se hace presente en un proceso de diseño colaborativo: pueden identificarse, entre los miembros de un colectivo, diversas interacciones lingüísticas, gráficas, kinésicas y proxémicas.

Para Visser, estas interacciones son algo más que una simple comunicación (o transmisión) de ideas individuales entre los miembros de un colectivo que hace frente a una labor. Constituyen, a su juicio, la confrontación, articulación e integración de las diferentes representaciones personales que, juntas a partir de la actividad común, conducen a una solución de diseño. En el grupo creador de Mampuján tienen gran importancia en el proceso de diseño dos tipos de interacción.

En primer lugar, las interacciones lingüísticas entre las mujeres que integran el colectivo y que se manifiestan en las primeras fases del proceso de creación (aunque todo el proceso de elaboración colectiva de los tapices transita por lo discursivo y verbal). La multiplicidad de relatos individuales que dan cuenta de los sucesos y se enriquecen unos a otros, a través del aporte de elementos y situaciones olvidadas o del surgimiento de nuevas perspectivas que

dan vigor a las anécdotas, constituyen el insumo fundacional de las imágenes. Ante la ausencia de imágenes fotográficas de los hechos, la construcción lingüística colectiva se manifiesta como la única manera de convocar al pasado —de hacer presente lo ausente, en palabras de Ricoeur (1999)— para poder reconstruirlo visualmente en las escenas elaboradas y, de esa forma, fijarlo en las memorias individuales y colectivas.

En segundo lugar, Visser menciona las contribuciones que la interacción gráfica proporciona al diseño colaborativo, especialmente en lo referente al acceso, interpretación y reinterpretación de las ideas del otro y a la actividad creativa que se desprende de la elaboración de bocetos, con independencia de las herramientas que se elijan. Para Schön (1983) el dibujo expresa una búsqueda conjunta y simultánea del problema y la solución —lo cual evidencia, así mismo, la existencia de un razonamiento de diseño diferente a las formas convencionales (Cross, 1995)— y conjuga la representación externa con el modelo cognoscitivo interior de quien diseña. Constituye así un canal de conversación permanente entre quienes diseñan y les permite encaminarse, en común, hacia la respuesta que consideran adecuada.

La elaboración previa de bocetos dibujados por las mujeres de Mampuján a partir de los relatos orales, además de poseer las características ya señaladas por los autores revisados, permiten la descomposición del problema de diseño (la elaboración del tapiz) en partes más pequeñas, de acuerdo con el criterio común del grupo. Así, la imagen queda distribuida en muchas escenas, cada una con su lógica particular y con sus propias decisiones asociadas: cuáles personas aparecerán, en qué situaciones, con qué expresiones faciales, con qué atuendos, qué objetos llevarán en sus manos y cómo se relacionan con las demás. De esta manera, la elaboración del tapiz puede llevarse a cabo simultáneamente entre varias personas, cada una enfocada en la construcción de una escena específica.

Precisamente, la descomposición de un problema de diseño en fracciones menores, motivada por el criterio del diseñador y no por la naturaleza de aquél, es una de las

características identificadas por Goel y Pirolli (1992; en Reed, 2016). Otras características de los problemas en diseño, enunciadas por estos autores, pueden hallarse en el proceso de elaboración de los tapices de Mampuján, como la no existencia de especificaciones (más bien, incertidumbre) sobre sus fases iniciales y finales o la incidencia de múltiples factores físicos, sociales, culturales y económicos en su desarrollo.

Debe observarse aquí, igualmente, la importancia del conocimiento derivado de la experiencia. Éste posee, para Visser, una importancia mayor para la actividad de diseño que el conocimiento obtenido a través de la educación formal (2011). Cross, por su parte, en sus observaciones acerca del comportamiento de diseñadores con experiencia y diseñadores principiantes concluye que los primeros tienden a basarse en el análisis de experiencias anteriores para resolver los problemas de diseño, mientras que los segundos optan por reconocer y definir los problemas mediante una inmediata inmersión en ellos (2004, pp. 431-432). De ahí que los expertos perciban ciertos problemas como más difíciles de resolver o más complejos que los principiantes.

Como se concluye de los testimonios referidos anteriormente, las Tejedoras de Mampuján lograron establecer, con base en la experiencia colectiva, un conjunto de prácticas y saberes de diseño para la elaboración de sus tapices. Son conocimientos que desean transmitir a la siguiente generación, para asegurar la conservación de una práctica que ya es distintiva de su comunidad: “Hemos ido preparando mujeres para que continúen con esto”, dice Alexandra Valdés. “El día que nosotros ya no estemos, ellas estarán listas. Hemos preparado niñas y niños también”.

Una de las mujeres a las que se refiere Alexandra es Janiris Pulido. Para crear sus propios tapices utiliza un método que ilustra la diferencia, descrita por Cross, entre quienes poseen conocimientos experienciales y quienes apenas inician la práctica del diseño: “Yo me imagino lo que quiero plasmar. De pronto no tengo la intención de dibujarlo (...) Por

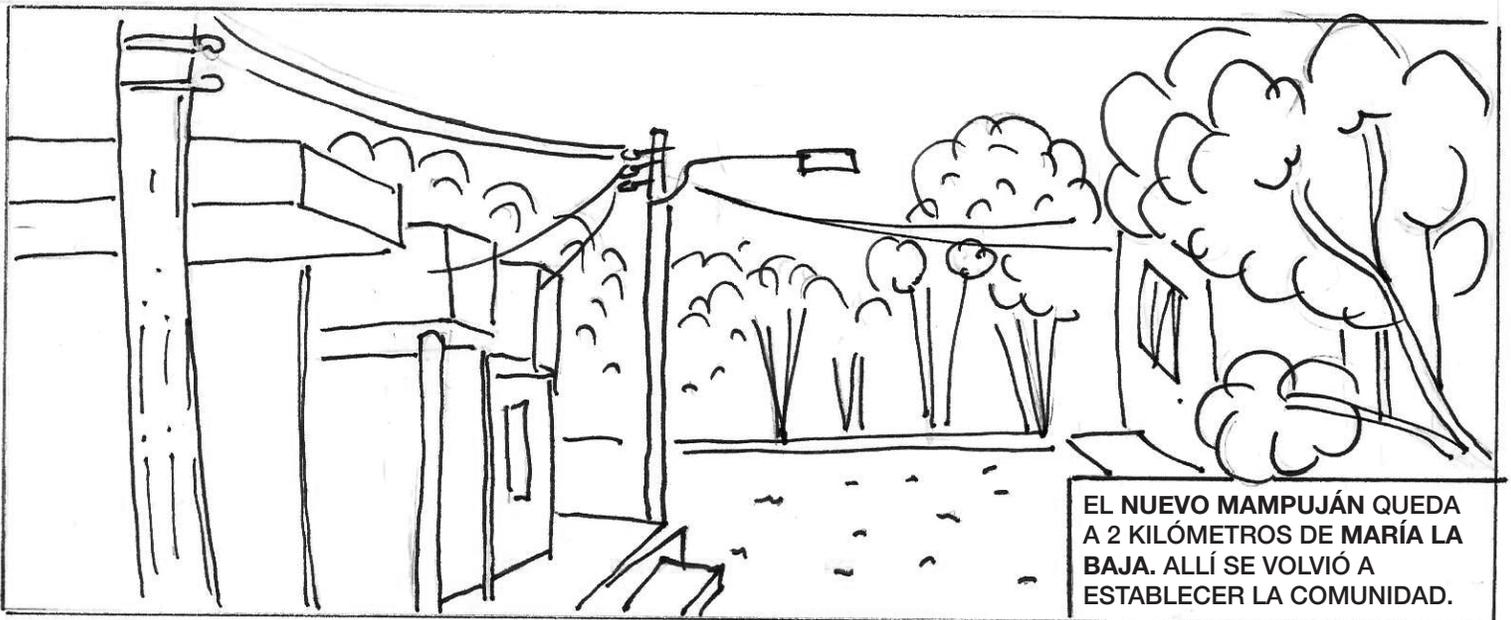
ejemplo Juana dice ‘voy a hacer esto’ y lo dibuja primero en un papel. Yo lo dibujo en mi mente”.

La manera de abordar el problema de diseño no involucra para ella el distanciamiento que permite la planeación previa de la escena a través del boceto, sino que requiere una inmersión inmediata en su resolución: “Primero uno tiene que imaginarse qué va a plasmar y se hace a una idea”, asegura Janiris. “Pero a medida que uno va cosiendo, o tejiendo, o cortando, se le vienen más ideas. (...) Muchas veces yo pienso, por ejemplo, que este palito que tenía aquí al principio queda mejor acá. Y así continuó”, concluye.

## 4.7 Apuntes visuales

Las mujeres de Mampuján iniciaron la creación de sus tapices con la convicción de que encontrarían la manera de hacer frente a los sucesos del pasado para sanarse mediante su evocación, para registrar la historia del desplazamiento y para encontrar, en medio del tedio y el dolor que representaba vivir lejos de su hogar, una actividad que les hiciera reconstruir a su comunidad.

El aparte final de este capítulo tiene el propósito de reconstruir algunos episodios de la primera entrevista sostenida con el grupo de mujeres de Mampuján, a manera de apuntes visuales. De esta manera se presenta un aspecto fundamental del proceso de investigación: el diálogo con las personas que integran el trabajo, sus relaciones mutuas, sus discursos y las circunstancias que los rodearon.



EL NUEVO MAMPUJÁN QUEDA A 2 KILÓMETROS DE MARÍA LA BAJA. ALLÍ SE VOLVIÓ A ESTABLECER LA COMUNIDAD.



¡HOLA! ¿QUÉ TAL ESE VIAJE? ¡YO PENSABA QUE YA NO IBAS A VENIR!

ALEXANDRA ME INVITA A ALMOZAR DONDE GLEDYS, MUY CERCA DE SU CASA.

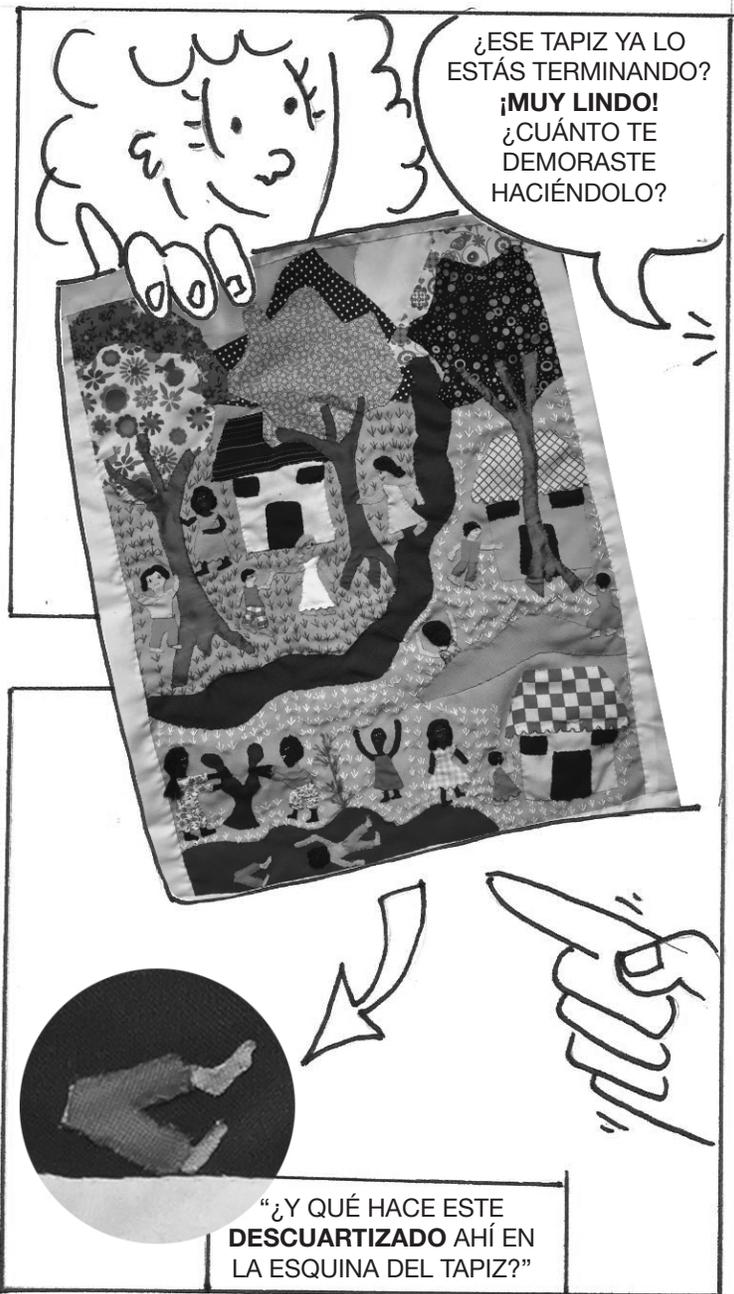


HOY HAY SANCOCHO, CON ÑAME Y ARROZ...



DURANTE EL ALMUERZO, LES PREGUNTO A AMBAS SOBRE LO QUE SUCEDIÓ EN 2000...







VISITEMOS AHORA A LA **HERMANA ROSA**, UNA DE LAS PRIMERAS TEJEDORAS DE **NUESTRO GRUPO**. VIVE EN LA CASA QUE ESTÁ ALLÍ.



¡AH, ESTÁS EMPEZANDO A COSER UNO NUEVO!



LA **HERMANA ROSA** RELATA CON LUJO DE **DETALLES** LO QUE OCURRE EN SUS TAPICES.



ESTAS PERSONAS SE ESTÁN BAÑANDO. ESTA PAREJA SE VA A TIRAR AL AGUA. ESTO LO HICE POR LO QUE VIMOS ALLÁ DONDE FUIMOS A HACER LA ENTREVISTA: ASÍ SE VE EL PAISAJE AQUÉL. ESTE ESTÁ ESPERANDO EL CARRO, AHÍ VA EL CARRO. Y ESTAS PERSONAS DIALOGANDO. TAMBIÉN SE ESTÁN TIRANDO AL AGUA. ESTÁN HACIENDO EL SANCOCHO. EL SEÑOR LLEVA UN GALLO Y LO VA A MATAR: AHÍ TIENE LA OLLA. EL SEÑOR TIENE LA CUCHARA, LA BANDEJA CON ÑAME, YUCA PLÁTANO. EL SEÑOR TIENE UN GAJO DE PLÁTANO EN LAS MANOS... TAMBIÉN QUISIERON QUE HACERLE UNOS DETALLITOS CON HILO AMARILLO (LOS PONGO AMARILLO, LOS PUNTICOS MARRONCITOS) MARRONCITOS EN LOS PLÁTANOS. PASTORA, NO SE SI USTED HA NOTADO EL GALLO FIJADO, EN EL ARROYO. TAMBIÉN SE LLEGABAN LAS PATAS ADELANTADAS DE LOS PATOS CHINOS... QUITICOS...

A ESTE LE PUEDES SUBIR EL SOMBRERO

CAMBIA ESTOS DE LADO.

HAY QUE LIMPIAR EL TAPIZ.



¡HOLA! NO TE VI AYER EN LA IGLESIA...

PASTORA, ES QUE ME DIO PENA...



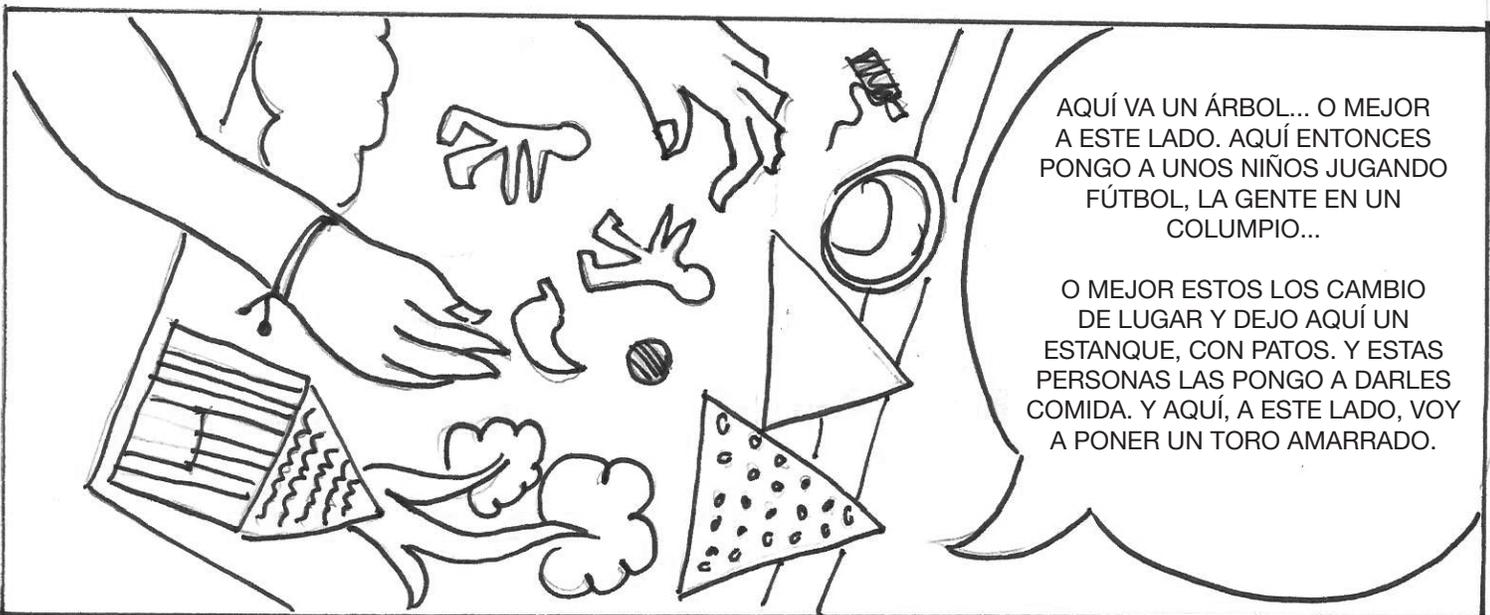
DEBAJO DE ESTE ÁRBOL SOLÍAMOS TRABAJAR LAS 15 TEJEDORAS. ¡BUSQUEMOS A JANIRIS, QUE DEBE ESTAR COSIENDO TAMBIÉN!



AHORA MISMO ESTOY ARMANDO ESTE TAPIZ. PERO YO NO LO DIBUJO ANTES, COMO LAS DEMÁS.



JANIRIS VA CREANDO LA ESCENA SIN PLANEARLA DE ANTEMANO.



AQUÍ VA UN ÁRBOL... O MEJOR A ESTE LADO. AQUÍ ENTONCES PONGO A UNOS NIÑOS JUGANDO FÚTBOL, LA GENTE EN UN COLUMPIO...

O MEJOR ESTOS LOS CAMBIO DE LUGAR Y DEJO AQUÍ UN ESTANQUE, CON PATOS. Y ESTAS PERSONAS LAS PONGO A DARLES COMIDA. Y AQUÍ, A ESTE LADO, VOY A PONER UN TORO AMARRADO.

YO HAGO LOS  
DISEÑOS QUE SE ME  
VAN OCURRIENDO.  
ME **IMAGINO LAS  
COSAS** Y ES COMO  
SI ESTUVIERA AHÍ  
DENTRO DEL  
TAPIZ...



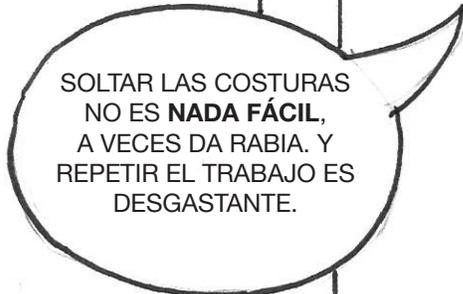
TENEMOS QUE  
**QUEMARLE** SIEMPRE LOS  
BORDES A LAS FIGURAS.  
ES MÁS EFECTIVO CON  
UN **KATORI**, PORQUE ASÍ  
SE CONSERVA LA LLAMA  
Y LAS FIGURAS NO SE  
MANCHAN.



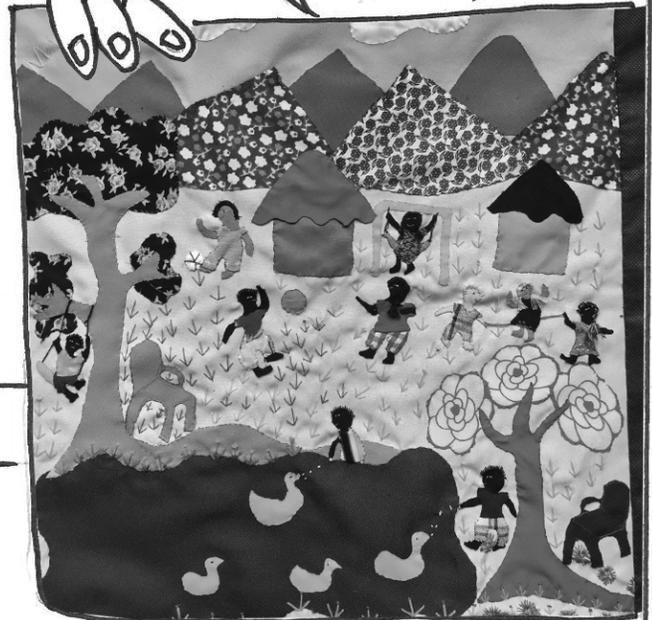
Y CUANDO SE  
**DAÑAN**, O SE  
**RECORTAN  
MAL**, HAY QUE  
DESARMAR Y  
VOLVER A  
EMPEZAR.



SOLTAR LAS COSTURAS  
NO ES **NADA FÁCIL**,  
A VECES DA RABIA. Y  
REPETIR EL TRABAJO ES  
DESGASTANTE.



ESTE ES MI **PRIMER  
TAPIZ**. LOS DEMÁS  
YA LOS VENDÍ.



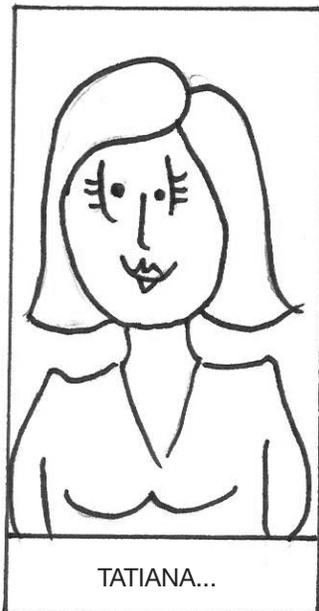
“¿Y QUÉ HACÍAS ANTES  
DE COSER?”

YO PASABA HORAS  
Y HORAS EN EL  
**TELÉFONO**.  
DESDE QUE EMPECÉ  
A COSER, YA NO  
**PIERDO TANTO  
TIEMPO** AHÍ...



¿**ESA ES UNA  
MANCHA DE  
SANGRE!**?

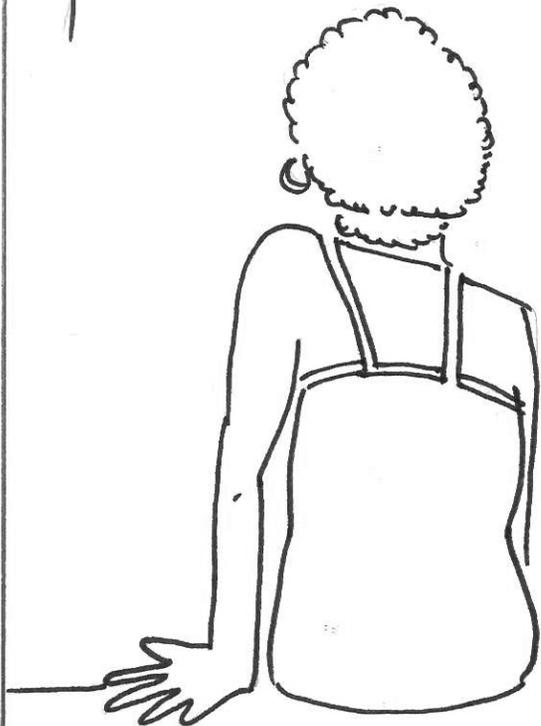




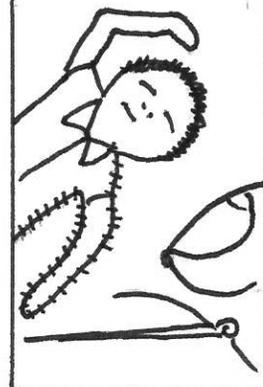
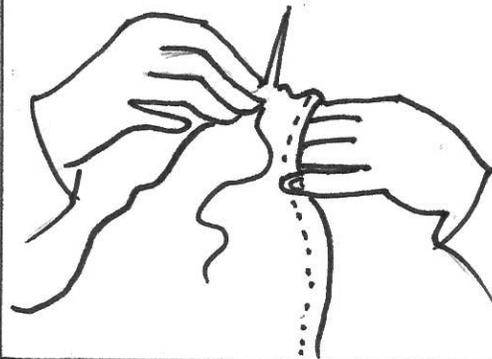
EN ESE TALLER HABÍA UNA MUJER QUE NO HABLABA CON NADIE, NI COMÍA, NI NADA. **YO CONOCÍA LA HISTORIA:** LE HABÍAN MATADO AL ESPOSO, QUE ERA PASTOR DE LA IGLESIA.



TRATAMOS DE HABLAR CON ELLA, DE QUE EMPEZARA A COSER, PERO **NO LO HACÍA**. SE QUEDABA QUIETA, CON LA **CABEZA AGACHADA**, SIN HABLAR NI MIRAR A NADIE.



ENTONCES YO TUVE QUE **COSER SU HISTORIA...**



CUANDO LE PUSE UNA **CAMISA** A LA FIGURA DEL ESPOSO, SE LEVANTÓ Y ME DIJO: **"NO, ASÍ NO ESTABA"**.



LE CAMBIÓ LA CAMISA POR UNA **CAMISETA VERDE**, COMO LA QUE TENÍA PUESTA EL DÍA EN QUE MURIÓ.

DESPUÉS DE ESE DÍA, EMPEZÓ A HABLAR MÁS, A CONTAR SU HISTORIA, Y **EN TRES DÍAS** ESTUVO MEJOR.

Y AHORA SIGUE COSIENDO, HACIENDO COLCHAS CON RETAZOS... FUE MUY BUENO PARA ELLA.



## 5 Ruta Pacífica de las Mujeres: las imágenes guiadas

En este capítulo se aborda un evento de creación colectiva de imágenes, mediante acción facilitadora, llevado a cabo a lo largo de diversos talleres organizados desde finales de 2014 por la organización feminista Ruta Pacífica de las Mujeres en Bolívar. Las imágenes fueron elaboradas por mujeres víctimas del conflicto armado provenientes de nueve municipios y veredas de este departamento.

Este evento de creación posee una diferencia con respecto a los dos precedentes: la mediación de una persona, o de varias, en los procesos de conceptualización y elaboración de las imágenes. Los dibujos creados por Rafael Posso y los tapices cosidos por el grupo de mujeres de Mampuján son el resultado de las reflexiones sobre sus propias experiencias vitales en medio de la guerra y constituyen una respuesta de resistencia hacia ésta. Para Posso, dibujar los acontecimientos significó un recurso de sanación personal, memoria y comunicación; para las mujeres de Mampuján, la elaboración de los tapices trajo consigo una experiencia análoga, en la que el aprendizaje de la técnica de elaboración las impulsó a explorar, por sí mismas, nuevas posibilidades y recursos narrativos que dieran cuenta de su situación de desplazamiento y hacinamiento.

En el proceso de la Ruta Pacífica de las Mujeres, son las personas que guían los talleres con las víctimas quienes, como parte del acompañamiento psicosocial que llevan a cabo, plantean la elaboración de imágenes como una manera de abordar el futuro que construyen al superar la guerra. Esta actividad se lleva a cabo en forma colectiva, mediante el abordaje de temas y conceptos que alejan a las víctimas de la experiencia violenta para llevarlas a expresar sus esperanzas, deseos o sueños en un país sin conflicto armado.

En las imágenes que se revisan en el presente capítulo se pone de manifiesto una percepción diferente del conflicto. La intención no es plasmar los acontecimientos victimizantes ni describir las situaciones violentas vividas por las mujeres a través de las imágenes. La acción de las mujeres facilitadoras propende por la construcción de un discurso colectivo en el que las víctimas revelen, mediante sus imágenes, los nuevos caminos que tomarán al dejar la guerra tras de sí.

Se trata, por esa razón, de imágenes esperanzadoras que se refieren, como podrá observarse en lo sucesivo, a diversos aspectos familiares, económicos, sociales, políticos y culturales que las víctimas del conflicto desean poner de manifiesto para distanciarse de las lógicas de la guerra y representar su presente o su futuro.

A continuación se describirán los objetivos, propósito y áreas de trabajo de la organización, para luego enunciar brevemente los conceptos teóricos que animan sus actividades.

Posteriormente se hará referencia a los procesos de creación de las imágenes y a su revisión formal y conceptual, para continuar con el detalle de las 10 montajes visuales que, de acuerdo con los presupuestos metodológicos de la investigación, fueron realizadas a partir de la selección de 45 imágenes elaboradas por las víctimas. Finalmente, se incluye un breve aparte con apuntes visuales que dan cuenta de aspectos y datos adicionales evidenciados durante el trabajo de investigación en campo.

La redacción de este capítulo tuvo como soporte, además de una extensa documentación textual, cinco entrevistas llevadas a cabo con la coordinadora regional de la Ruta Pacífica de las Mujeres en el departamento de Bolívar, en Cartagena, y con la coordinadora nacional de comunicaciones de la organización, en Bogotá.

## 5.1 Descripción

La Ruta Pacífica de las Mujeres es un movimiento social que reúne a más de 300 grupos y

organizaciones de mujeres en diversas regiones del país. Con una postura feminista y pacifista, la Ruta propende por una salida negociada al conflicto armado de Colombia, por la documentación y el reconocimiento de los efectos que la guerra tiene en las mujeres y, en el caso de las víctimas, por el cumplimiento de sus derechos a obtener medidas de verdad, justicia y, en especial, reparación (y para esta última, mediante restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición).

A lo largo de 22 años, la Ruta Pacífica de las Mujeres ha establecido coordinaciones en Antioquia, Cauca, Bogotá, Valle, Chocó, Risaralda, Santander, Putumayo y Bolívar (Afonso & Beristain, 2013, p. 10). En este último departamento reúne a 18 organizaciones, la mayor parte provenientes de la región de los Montes de María, integradas por mujeres pertenecientes a diversos sectores sociales y con múltiples características étnicas, de edad y de orientación sexual.

Para el cumplimiento de sus objetivos, la organización recurre a diversas áreas de trabajo con las mujeres, con el apoyo de entidades, agrupaciones y organizaciones no gubernamentales nacionales e internacionales: movilizaciones colectivas, una gran cantidad de proyectos sociales y culturales adelantados con mujeres en las zonas afectadas por la violencia donde la Ruta tiene presencia, eventos y encuentros académicos, el mantenimiento de una agenda permanente en temas de paz, reconciliación y finalización negociada del conflicto, trabajos de campo e investigaciones específicas y publicaciones o materiales impresos, electrónicos y audiovisuales.

En Bolívar, de acuerdo con la coordinadora regional Dunia León Fajardo, la Ruta lleva a cabo acciones específicas orientadas a mujeres víctimas de la violencia y del conflicto. Se realizan con frecuencia talleres de orientación psicosocial individual o colectiva, jornadas de acompañamiento jurídico, movilizaciones sociales —plantones o marchas— y se brinda apoyo a los diferentes proyectos sociales y políticos que la organización adelanta en zonas particulares del departamento.

Uno de los trabajos más extensos y documentados de la organización es la publicación titulada *La verdad de las mujeres: víctimas del conflicto armado en Colombia* (2013), una investigación alrededor de las experiencias vitales de cerca de 1000 mujeres que padecieron las consecuencias de la guerra en el país. La Ruta Pacífica, con el apoyo de diferentes organizaciones, constituyó la Comisión de Verdad y Memoria de las Mujeres Colombianas, con el propósito de compilar los testimonios orales de estas mujeres víctimas y, mediante su voz, generar un relato de carácter colectivo que constituye un insumo fundamental para la revisión del conflicto armado en el territorio colombiano.

Así, mediante la compilación, transcripción y posterior análisis y contrastación de los testimonios, la Comisión llevó a cabo la publicación de este informe en dos tomos. Sin embargo, para quienes concibieron la investigación, fue necesario un proceso de devolución o de difusión de los resultados del trabajo entre las personas que participaron en su elaboración. Era pertinente tomar distancia de procesos similares en otros países, en los que las investigaciones sobre memoria culminan sólo con un informe impreso, y ofrecer una retroalimentación a las personas que hicieron posible el trabajo con el relato de sus experiencias vitales: es decir, tomar un camino de vuelta (Beristain, Mazo, Echeverry & Gallego, 2015, p. 21-28).

La metodología para hacerlo trascendía el hecho de entregar el texto impreso a las mujeres participantes en el trabajo de investigación. Por esta razón, se diseñaron varias formas de devolución de sus conclusiones, a partir de encuentros y relatos de experiencias colectivas o individuales.

Una de ellas fue la realización, en 2014, de *talleres de construcción de memoria y verdad* en los que, con el apoyo de una facilitadora, las mujeres cuyos testimonios fueron fundamentales para la construcción del trabajo plasmaron en imágenes, con materiales proporcionados por la Ruta o por ellas mismas, sus impresiones sobre el pasado —los acontecimientos

victimizantes— o el futuro que vislumbraban después de haberse alejado del conflicto armado. De esta manera elaboraron, con una base en tela, obras gráficas con diversas técnicas: *patchwork*, acuarela, vinilo, bordado o *collage*. Algunas mujeres, que no deseaban dibujar o coser, escribieron algunos textos en las telas.

Esta experiencia de construcción de imágenes fue llevada a cabo en las diferentes regiones donde la organización tiene presencia y donde residen las mujeres cuyo testimonio constituyó la fuente primaria de la investigación. Las imágenes de todas las regiones fueron reunidas y posteriormente integradas unas a otras a manera de colcha —o *quilting*—: este proceso, como se explicó en capítulos anteriores, implica coser las imágenes entre sí, adicionar una capa de tela en la parte posterior y, antes de unirlas, disponer un material de relleno entre ambas.

Según Andrea Cardona, coordinadora nacional de comunicaciones de la Ruta, la elaboración de ésta y otras colchas en las regiones obedece a un proceso simbólico: se busca que las mujeres plasmen lo vivido y lo sentido de manera artística y así queden entretejidos todos los testimonios visuales. Así mismo, “las colchas constituyen un símbolo de protección: cuando se hacen movilizaciones las mujeres las cargan sobre sus hombros y todos sus sueños, esperanzas, logros y deseos están registrados en una colcha que las cubre del sol”, afirma.

La práctica de elaboración de las colchas continúa siendo parte de la metodología de acción de la Ruta Pacífica de las Mujeres. “En Bolívar tenemos una colcha que responde a todo un trabajo de sanación que hacemos con las mujeres víctimas del conflicto”, asegura Dunia León. “Y se hizo un trabajo previo, de preparación, con las mujeres antes de elaborarla. Tratamos de que las mujeres no permanezcan atadas a la victimización, sino que hablen del camino que han hecho para llegar donde están. Por eso las imágenes tienen más colorido, son más esperanzadoras, porque es una manera no de revictimizarlas, sino de sanarlas”, afirma. De este trabajo previo se encargan las coordinadoras regionales y otras personas

vinculadas a la Ruta, que llevan a cabo una acción facilitadora con el grupo de mujeres participantes en los talleres.

En el texto *El camino de vuelta a la memoria*, publicación de la Ruta, se hace referencia a la elaboración de las colchas como un espacio de encuentro entre la memoria, el arte y la creatividad, con una apuesta política (Beristain, Mazo, Echeverry & Gallego, 2015, p. 27, 137).

## 5.2 Conceptos de trabajo

Todas las áreas de trabajo mencionadas anteriormente encuentran sus fundamentos en una postura teórica y práctica feminista, entendida por la Ruta como una manera de quebrar las lógicas patriarcales de comprender y hacer la política —entre ellas, el recurrir a la violencia y a la guerra para lograr la resolución de los conflictos— mediante acciones y mecanismos sociales y culturales (Sánchez, 2006, p. 69).

En principio, se reconocen diversidades al observar el impacto del conflicto armado en las vidas de hombres y mujeres. Este enfoque diferencial de género, que también está presente en la Ley 1448 o Ley de Víctimas (Congreso de Colombia, 2011) permite un acercamiento metodológico que tiene en cuenta las particularidades de las experiencias femeninas en el marco de los procesos violentos del conflicto.

Esta postura también se asume para revisar la presencia de las violaciones sexuales a mujeres en el marco del conflicto y como forma de dominación. En ese sentido, es constante la vindicación del cuerpo femenino y de la autonomía que cada mujer debe poseer sobre el suyo. (Montealegre, 2007, p. 13).

Además de la postura feminista, es fundamental el concepto de interseccionalidad (Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas, 2013, p. 38-40) al hacer referencia a las mujeres que son víctimas del conflicto armado colombiano. Este concepto

está relacionado con la discriminación y plantea que, además del género, existen múltiples dimensiones que definen la identidad de las mujeres: la edad, la etnia, la orientación sexual, la condición de discapacidad, la situación socioeconómica, la pertenencia a un determinado grupo cultural, social o religioso o la localización en un territorio.

En una mujer pueden confluír —intersecarse— varias de estas dimensiones y, así mismo, cada una puede constituir objeto de discriminación. En el contexto violento de un conflicto armado las situaciones de discriminación se profundizan y afectan especialmente a los sectores más vulnerables de la sociedad. Las mujeres constituyen una población vulnerable en medio de la guerra y, así mismo, esta vulnerabilidad se duplica o se triplica al encontrarse con otras dimensiones de identidad o de desigualdad que sean objeto de exclusión.

En el escenario del conflicto armado colombiano, estas intersecciones han incrementado los abusos, la violencia y las violaciones sexuales y de derechos de las mujeres. La confluencia, por ejemplo, entre género, edad y situación socioeconómica (mujer joven campesina) o género, etnia y ubicación en el territorio (mujer afrocolombiana de los Montes de María) generan situaciones extremas y desproporcionadas de victimización.

Así mismo, la organización acude al concepto de *continuum* de las violencias (Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas, 2013, p. 39) para explicar las razones por las que la violencia hacia las mujeres es transversal a las situaciones de guerra y paz. Es decir, la culminación de un conflicto armado no garantiza que finalice la violencia o la discriminación hacia la población femenina; incluso, en algunos escenarios las situaciones violentas que ocurren durante el conflicto son una prolongación de las mismas en tiempos de paz: violencias físicas, psicológicas, sexuales o económicas.

Estas violencias se asocian, en su mayor parte, a las lógicas patriarcales de percepción de la realidad y a sus estructuras de dominación política —incluida la opción violenta para

resolver los conflictos—, económica, social y cultural.

Con base en estos conceptos, las investigaciones, proyectos y agenda permanente de la Ruta Pacífica de las Mujeres, entre otras actividades, poseen como origen y destino las prácticas vitales, políticas, económicas, sociales y culturales femeninas, sitúan a las mujeres como fuentes primordiales de conocimiento. De esta manera, la Ruta pone de manifiesto la importancia y necesidad de una participación activa y constante de las mujeres en los procesos sociopolíticos de la nación.

### 5.3 Sobre la creación

Las imágenes, que posteriormente integran las colchas regionales, son elaboradas por las mujeres víctimas del conflicto armado en el marco de diferentes talleres organizados por la Ruta en las regiones. Los lineamientos generales para el diseño de los talleres de creación de las imágenes son proporcionados por la Asamblea Nacional de la Ruta mediante encuentros periódicos con las líderes de cada región o con el uso de publicaciones para divulgar su metodología. “Cuando tenemos esas reuniones normalmente planteamos lo que nos gustaría realizar, sus líneas generales, y todo esto se discute entre nosotras. Cada regional tiene sus particularidades, claro, pero todas comparten los postulados generales de la Ruta: su misión, sus objetivos. Todo eso es a nivel nacional” asegura León.

De esta manera, producto de la discusión entre las representantes regionales y las integrantes de la Asamblea Nacional, se definen los roles en el diseño y puesta en práctica del taller en las diferentes regiones, con el apoyo de las organizaciones que hacen parte de la Ruta. Éstas últimas se encargan de brindar el apoyo logístico necesario, aunque con serias dificultades económicas, y de convocar a las mujeres víctimas del conflicto que deseen participar.

De acuerdo con León, “en estas actividades se hace todo un proceso de acompañamiento psicosocial antes de trabajar en la colcha. La de Bolívar se hizo en un contexto muy

esperanzador, del acuerdo del paz y del plebiscito. La colcha nacional tiene muchos elementos de lo vivido; entonces queríamos que esta fuera más esperanzadora, sobre la unión y la construcción de la paz”. El sentido que se quiso dar a los talleres de los que resultaron las imágenes de la colcha de Bolívar fue, en sus palabras, de afrontamiento y de paz: “El hecho victimizante siempre se recuerda. En ese tiempo nosotras estábamos trabajando de forma muy fuerte en pedagogía de paz y quisimos ponerle énfasis al afrontamiento de los hechos, a la esperanza de un país distinto”, asegura.

De esta manera, mediante la acción facilitadora de las mujeres que coordinan la realización de los talleres, se transmite a las participantes (en forma colectiva y, si es necesario, persona a persona) un sentido inicial para las imágenes que llevarán a cabo durante la actividad de creación.

“Recurrimos a una práctica ancestral: el voz a voz” afirma Cardona. “Durante los talleres, las mujeres hablan, conversan, se cuentan entre ellas sus verdades, sus esperanzas, sus sueños, y mientras tanto van tejiendo, cosiendo o dibujando”.

La Ruta Pacífica, entre sus diversos postulados, hace énfasis en la construcción simbólica como parte de sus manifestaciones en contra de las lógicas autoritarias, patriarcales y militaristas. Los símbolos son, en el concepto asumido por la organización, una manera de rescatar un lenguaje femenino que ha sido oculto por la violencia, la exclusión y la subordinación y un camino para la construcción de nuevas lógicas de relación y comunicación (Miller, 2008, p. 27).

De este modo, durante los talleres se comunica a las participantes —si algunas asisten por primera vez— acerca del significado de algunos símbolos importantes para el trabajo de la Ruta. Estos encuentros, así mismo, se caracterizan por acudir a varias expresiones simbólicas: al inicio, se entrega a cada mujer una mariposa con su nombre y, en medio de música, se dirigen al lugar del encuentro por un camino pintado con huellas (que

representan el recorrido de la memoria). Allí se llevan a cabo las actividades del taller entre mandalas, imágenes de las diosas de la verdad y la memoria, mariposas, flores, velas y cintas (Sánchez-Blake, 2016, p. 312).

“Nosotras trabajamos mucho lo simbólico. Por ejemplo, en todas las actividades que tenemos hay un centro energético. Procuramos que allí estén representados los colores de la Ruta: el blanco es la justicia; el azul es la reparación; el naranja, la resistencia; el negro, como la sororidad; el verde es la esperanza y el rojo es la vida”, dice Dunia León. Otros elementos simbólicos a los que acude la organización son la olla vacía, como símbolo de resistencia ante la pobreza o memoria de las personas muertas; el atrapasueños, como símbolo de congregación; las mariposas, que hacen referencia a la transformación y las flores amarillas, que significan la verdad (Miller, 2008, p. 28).

Las mujeres participantes en los talleres acuden, con frecuencia, a la representación de estos elementos simbólicos en las imágenes creadas.

## 5.4 Las imágenes

Las imágenes que se revisan en el presente capítulo fueron documentadas de la colcha de la Ruta Pacífica del departamento de Bolívar. Este elemento se ha elaborado desde finales de 2014, a partir de las imágenes creadas en talleres con víctimas provenientes de diferentes municipios y veredas del departamento. De acuerdo con Dunia León, han participado en los encuentros mujeres provenientes de Cartagena, Arjona, Carmen de Bolívar, Turbaco, San José del Playón, María La Baja, San Carlos, Mahates y Zambrano.

Las dimensiones de la colcha son 170 centímetros de alto y 590 centímetros de ancho. La documentación se llevó a cabo mediante fotografía digital, actividad en la que se obtuvieron 71 imágenes unitarias.



*Colcha de la Ruta Pacífica de las Mujeres de Bolívar*

Para efectos de esta investigación, fue necesaria una revisión preliminar de cada una de las imágenes que integran la colcha, con el propósito de revisar la pertinencia de una delimitación. A partir de este reconocimiento, se optó por seleccionar las imágenes más adecuadas para el estudio formal y conceptual. A continuación se hace referencia a los criterios para la delimitación, con algunos ejemplos.

### **Imágenes alusivas a territorios, organizaciones o agrupaciones políticas**

En la colcha se encuentran 12 imágenes que no se consideran para el estudio por sus abiertas referencias a entidades territoriales, organizaciones no gubernamentales o agrupaciones de carácter político. Fueron incluidas en la colcha para dar cuenta de la presencia en los talleres de mujeres que los representan.



### Imágenes con insertos

Tres imágenes fueron descartadas por poseer inserciones de otras imágenes. El propósito del estudio es revisar escenas de carácter unitario, no múltiple.



### Delimitación de tamaño

Se seleccionaron imágenes cuadradas o cuyos tamaños homogéneos facilitarían la realización de montajes visuales. Por esta razón, no se consideraron cinco imágenes de gran formato.



### Utilización de textos previamente impresos

Seis de las imágenes documentadas contienen cintas con textos impresos con anterioridad, que fueron distribuidos entre las participantes. Se optó por revisar las imágenes cuyos textos fueran escritos y elaborados por sus autoras.

## 5.5 Revisión formal - conceptual

### Imagen 1

*Categorías temáticas: Gobierno, Justicia*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Sobre un fondo multicolor, elaborado con vinilos, que se asemeja a una gran flor, se encuentra una mano abierta, de color blanco. En la palma tiene escrita la palabra “Sí” y, en caracteres más pequeños, “a la paz”. Al lado derecho, una rama de olivo. Esta mano abierta fue el símbolo con el que diversos movimientos con ideologías de centro y de izquierda expresaron su apoyo al voto por la opción “Sí” en el plebiscito convocado por el gobierno para refrendar popularmente los acuerdos de paz con las Farc en 2016.

Conviene abordar aquí el concepto de la supervivencia de la imagen, expresado por Didi-Huberman (2002) —refiriéndose al trabajo de Aby Warburg—, en el sentido de considerar el surgimiento o creación de ciertas imágenes de acuerdo con una época, intenciones o contextos históricos determinados. La imagen de la mano, con la palabra “Sí” escrita en su palma, que fue divulgada en medios de comunicación y compartida en redes sociales,

constituye elemento simbólico que representa el respaldo a los acuerdos de paz y a su implementación y, probablemente, en el futuro vuelva a recordarse y a circular como una referencia a este proceso. Es decir, perviva.

## Imagen 2

*Categorías temáticas: Comunidad, Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Collage sobre tela*

Esta imagen fue elaborada a manera de collage, con diversos elementos creados por aparte y posteriormente integrados a la imagen. En la parte superior izquierda, se encuentra la palabra “Arcoiris” en letras multicolores. La mayor parte de los elementos presentes representan prendas de vestir: cuatro vestidos de diversos estilos, un par de aretes, un collar y dos pequeñas prendas interiores se han cosido a la lona, junto con algunas flores, un arco iris y un retazo de tela con el dibujo de un paisaje. Son elementos de uso femenino, muy coloridos y con un diseño apropiado para el calor de la zona.

**Imagen 3**

*Categorías temáticas: Hogar, Mujer, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Esta imagen, elaborada en su totalidad con vinilos, presenta una escena de interior: una madre vigila el sueño de su hijo pequeño, que ya duerme con expresión de alegría. La mujer también se observa alegre, mientras levanta su mano derecha en actitud de despedida (o de bendición) y sostiene, con la otra, una lámpara de kerosene. Por el vestuario que los personajes presentan podría pensarse en que la escena transcurre en una zona fría.

Es una escena que evoca la protección que brinda un techo y la seguridad que el niño posee con la presencia y cuidado de su madre. La placidez de su descanso y la sonrisa en ambos rostros refuerzan esta evocación.

**Imagen 4**

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

Bajo un cielo soleado una familia de cuatro miembros (padre, madre, hijo e hija) camina por el campo. Los personajes aparecen tomados de la mano, sobre el pasto, y presentan expresiones de alegría en sus rostros. Madre e hija tienen el pelo rubio, ensortijado, y padre e hijo castaño, peinado por la mitad. La imagen ha sido elaborada con la técnica *patchwork* y el uso de diversos materiales: tela para el sol y las nubes que se ubican en la parte superior, etil vinil acetato (conocido también como EVA o, en entornos comerciales, como *foamy*) para los cuerpos y rostros de las figuras humanas y lana para sus cabellos.

Los rostros felices de las personas plasmadas en la escena dan cuenta del disfrute que, para una familia, significa pasear por el campo. Las cuatro caminan tomadas de las manos, en una representación de la unión familiar.

**Imagen 5**

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Mujer, Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen, elaborada con vinilos, presenta una escena en exterior: dos mujeres (pueden ser hermanas o quizá madre e hija) están sentadas en un campo. En la parte superior se representa un cielo azul y en la parte posterior algunos árboles. Las mujeres, descalzas y ataviadas con vestidos largos, hasta los tobillos, están rodeadas de palomas blancas: la mayor sostiene una de ellas en su mano izquierda, mientras otra se posa sobre su regazo y las demás vuelan alrededor. La expresión de ambas mujeres es de felicidad.

Son evidentes las referencias a la paz mediante la representación de las palomas blancas y de la rama que la mujer más pequeña sostiene en su mano izquierda.

**Imagen 6**

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La imagen está compuesta con la técnica *patchwork* y representa una escena exterior. Un niño y una niña se encuentran afuera de su casa, rodeada de flores, árboles de navidad, mariposas y un prado, o cultivo, posterior. A la derecha hay una quebrada y a la izquierda un cuerda con ropa tendida. En la parte superior el sol, en un cielo azul. Algunos elementos de la composición, como el árbol de la parte superior, han sido elaborados de forma independiente antes de ser integrados a la escena. Los niños fueron recortados de una tela estampada con sus figuras y cosidos posteriormente.

La escena está constituida por múltiples elementos, que reunidos representan un hogar completo y armónico, rodeado de todos los recursos necesarios para la subsistencia de sus miembros.

**Imagen 7***Categorías temáticas: Mujer**Año: entre 2014 y 2017**Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.**Técnica: Collage sobre tela*

La imagen fue compuesta a partir de la integración de diversos elementos, algunos de ellos elaborados previamente. Sobre un fondo de tela negra se ha dispuesto un antifaz, un pequeño bolso elaborado con técnica de ganchillo, un atrapasueños, una manilla de lana y un atado de flores de tela. Varios de los elementos originales de esta imagen se han perdido, a causa del tiempo, de la manipulación de la colcha y de que fueron integrados con el uso de pegante o silicona, en lugar de haber sido cosidos a la tela.

La integración de estos elementos da cuenta de la libertad que tienen las mujeres al elaborar estas imágenes y del uso de recursos diferentes al dibujo para la expresión.

**Imagen 8**

*Categorías temáticas: Comunidad, Justicia, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado, collage sobre tela*

Sobre un fondo de tela azul, un lazo de lana rosada predomina en la imagen. A ambos lados, dos elementos verdes —también de lana— parecen evocar vegetación o flores. Alrededor de la composición, en letras bordadas, se pueden leer estos textos: “Tejido de amor”, “La tierra vive”, “Vivamos en paz”.

Los textos aparecen en la imagen como refuerzo al concepto de la paz, del tejido como vehículo expresivo y del cuidado de la tierra y sus recursos.

**Imagen 9**

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La composición, elaborada en *patchwork*, presenta cuatro personas que observan de frente, con los brazos ubicados a lado y lado del cuerpo. Algunos elementos que las constituyen se han perdido: el rostro y una mano del segundo, un ojo y un pie del cuarto.

Los atuendos de las mujeres están elaborados con tela de lentejuelas; en el caso del hombre, con tela a cuadros. No existen más elementos en la escena: la mitad superior está vacía.

Puede tratarse de una familia o de un grupo de amigos. Los rostros, aunque no han sido elaborados con sonrisas evidentes, no reflejan incomodidad o padecimiento alguno.

**Imagen 10**

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Hogar, Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

Tres personas, al parecer niños, se encuentran en frente de una casa. Bajo una nube azul, observan de frente, aunque carecen de expresión en sus rostros. Todos los elementos han sido elaborados en patchwork y cosidos para integrarse. El pelo de las dos niñas, de color rosado, está elaborado con fibras de lana. El niño, a la izquierda, aparece sin camisa. Al lado derecho de la composición hay un árbol, con su tronco y follaje elaborados en tela.

La casa aparece aquí como una representación de seguridad y es la parte más importante de la composición: los niños se divierten afuera, pero muy cerca de ella.

### Imagen 11

*Categorías temáticas: Trabajo, Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado sobre tela*

Una mujer se encuentra detrás de su máquina de coser, con expresión alegre. Tiene un lazo en su cabeza. Al frente de la máquina hay diversos materiales: hilos, agujetero, trozos de tela. La mujer está operando la máquina: una de sus manos se encuentra en la rueda y la otra controla la tela. En la parte superior izquierda hay un párrafo —no muy fácil de leer a causa del desgaste de la tinta— que dice: “El hecho de vivir la guerra nos lleva siempre a concluir que nos hace falta recordar para dejar de sufrir”.

La imagen, bordada sobre tela blanca, fue transferida a partir de una ilustración que se encuentra en sitios populares de internet para descarga de *clip-arts* y otros recursos gráficos.

**Imagen 12**

*Categorías temáticas: Trabajo, Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado y collage sobre tela*

Con una técnica mixta, que reúne el bordado de los textos y flores con la elaboración de elementos que luego son integrados a la composición, la escena presenta un pequeño vestido rosado, colgado en un gancho para ropa, junto a la frase “Creo en la paz y trabajo para conseguirla”. En la parte inferior hay tres flores y dos ramas.

Es fundamental la alusión al trabajo de las mujeres y cómo, mediante éste, pueden hallar un nuevo camino hacia su futuro. En la imagen, el trabajo conduce a la paz.

**Imagen 13**

*Categorías temáticas: Trabajo, Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Elaborada con vinilos, la imagen representa una mujer con un vestido largo y rojo, con un lazo en la parte posterior. La mujer tiene en sus manos un bastidor para bordado y elabora, con una sonrisa, una serie de trazos en zigzag. A la derecha hay una frase que expresa: “La paz es un camino por la esperanza”.

Como se observará en el análisis posterior, una misma persona ha escrito en diferentes fragmentos algunos mensajes con el propósito de relacionar las imágenes con los conceptos de memoria o paz.

**Imagen 14**

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Trabajo, Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado sobre tela*

En esta escena, elaborada con técnica de bordado, se representan tres mujeres trabajando en costura. Una de ellas despliega sus retazos en una mesa; las otras dos mujeres trabajan en sillas mientras conversan. En el suelo hay varias prendas o retazos de tela.

La representación de la labor de la costura se enriquece aquí con su caracterización como un espacio social, de intercambio colectivo. Las mujeres hablan, interactúan, mientras llevan a cabo su actividad: las dos personas de la derecha, a la vez que cosen, están dialogando. La mujer de la izquierda parece escucharlas.

**Imagen 15**

*Categorías temáticas: Tierra / territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La imagen presenta una serie de diez mariposas de varios colores, que vuelan en un fondo blanco. Han sido elaboradas en técnica *patchwork*, con sus bordes delineados en pegante con escarcha.

Cada una de las diez mariposas ha sido elaborada con detalles y colores únicos. Las líneas doradas representan el trayecto que recorren con su vuelo y, en los extremos de la imagen, delinean flores.

**Imagen 16**

*Categorías temáticas: Comunidad, Hogar, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La imagen, compuesta con la técnica de *patchwork*, presenta un conjunto de tres casas bajo un cielo soleado. A la izquierda se aprecia un árbol, con la palabra “paz” en su follaje. A la derecha, dos mariposas; en el cielo la frase “La paz sí va”. Hay una niña cerca del árbol y una de las casas, sin expresión en el rostro. Cada una de las casas tiene, al frente, una escalera para el acceso.

El texto hace referencia al plebiscito por la paz, llevado a cabo en 2016. Y el concepto, al igual que sucede en otras imágenes, se asocia al arraigo que trae la posesión de la tierra y de un hogar.

**Imagen 17**

*Categorías temáticas: Comunidad, Mujer, Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La escena presenta diversidad de elementos, elaborados con retazos y de tela e hilos. En la parte superior del conjunto, dos mujeres se encuentran ante una figura central: poder que emerge desde sus manos. El pelo de las mujeres y sus brazos están elaborados con lana y sus expresiones son neutras. Visten con camisetas de manga corta y pantalones, con cinturones elaborados en lentejuelas.

En la parte inferior de la composición se representa un lago, con un niño nadando en él y seis peces y una tortuga en el agua. También aparecen, en los bordes, una vaca y un cerdo. El conjunto tiene, en su parte inferior, una representación de montañas, flores y frutos.

Se trata de una escena llena de elementos que se refieren a una vida tranquila en el campo, con las personas rodeadas de animales y de naturaleza.

**Imagen 18**

*Categorías temáticas: Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela, y collage.*

La composición presenta, sobre un fondo azul, una mujer afrocolombiana con un vestido rosado. La figura de la mujer se destaca sobre el conjunto elaborado en *patchwork* por su volumen: se trata de una muñeca creada aparte e integrada al conjunto. Varios elementos la circundan, entre los que se distinguen un árbol, una flor cortada en tela y un ramo bordado.

Detrás de la cabeza de la mujer representada aparece una figura que evoca el florecimiento, a la vez que sus pies se abren como raíces. Éstos y los demás elementos de la composición hacen pensar en que la imagen aborda la idea del arraigo a un territorio, de la necesidad de establecerse en un lugar para hallar la plenitud.

**Imagen 19**

*Categorías temáticas: Justicia*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado sobre tela*

La imagen está bordada sobre fondo blanco y representa una paloma blanca con una rama de olivo en el pico. Está circundada por un encaje y, en la parte inferior de la composición, la siguiente frase bordada en hilo rojo: “¡Que la paz sea una realidad y no tan sólo un deseo!”.

La paloma blanca aparece en la imagen como el símbolo universal de la paz, en un sencillo mensaje que, junto al texto, expresa la inquietud de su autora por la consecución de la paz.

**Imagen 20**

*Categorías temáticas: Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen, creada con vinilo, representa un atardecer en la playa. El sol se pone en el fondo de la composición y se refleja sobre el agua. En primer plano se observa la silueta de unas palmeras y una bahía. El color naranja y rojo predomina en la escena, que tiene este texto en la parte inferior: “La armonía de este paisaje nos lleva a meditar que la paz será posible si la deseo conquistar!”

En esta escena el texto intenta establecer una relación entre el paisaje y la llegada de la paz. Sin embargo, dicha relación no es evidente si se separa la imagen del discurso escrito.

**Imagen 21**

*Categorías temáticas: Comunidad, Familia, Hogar, Trabajo*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela, patchwork.*

La imagen presenta una familia reunida en un prado, bajo un cielo soleado. Todos los integrantes (madre, padre un hijo y dos hijas) tienen rostros sonrientes. A la izquierda, la madre sostiene una pequeña camiseta, evocando así la actividad de la costura de prendas de vestir. El padre sostiene un rastrillo. Los hijos, a la derecha, aparecen con una pelota y una muñeca.

En el centro del conjunto, se encuentra la frase “Juntos somos constructores de ¡Paz!”. Esta escena se remite a la idea de la cohesión familiar como la base de un país en paz.

**Imagen 22**

*Categorías temáticas: Justicia*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Bordado sobre tela*

La imagen presenta un pequeño cuadro bordado, con cuatro palomas blancas en sus extremos. Cada una sostiene una rama y están bordadas con hilos de colores diferentes. Rodean el siguiente texto, bordado con hilo púrpura: “Busca la paz en ti y transmítela a los demás. Así serás feliz y la vida te sonreirá”.

Nuevamente se recurre a la representación de la paz en unas palomas blancas, idea que se refuerza con el texto.

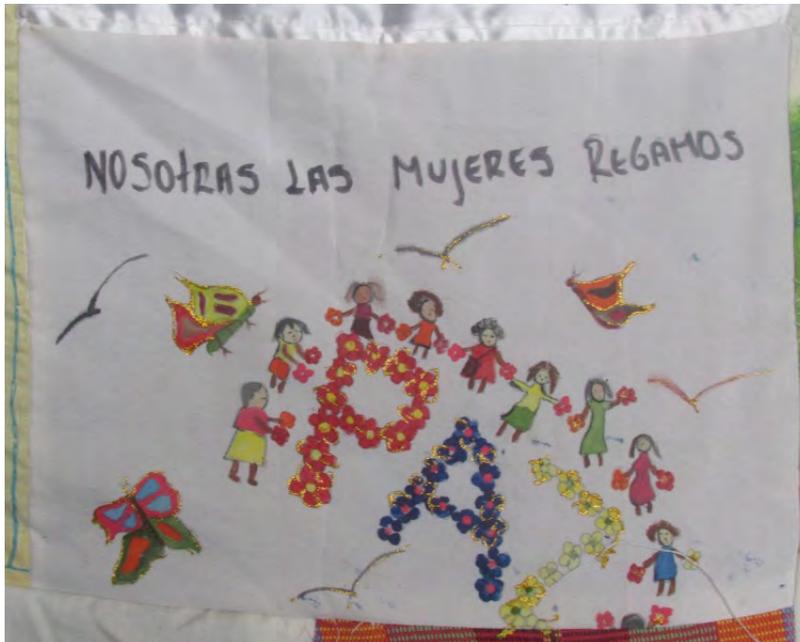
**Imagen 23***Categorías temáticas: Mujer**Año: entre 2014 y 2017**Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.**Técnica: Collage, patchwork; tela sobre tela*

La escena, creada con retazos de tela en fondo blanco, representa una mujer afrocolombiana saltando en un campo con rosas. Éstas, elaboradas con tela e integradas al conjunto, aparecen incompletas, así como otros elementos de la escena. La mujer tiene un vestido blanco y negro y, por la huella de pegante que se encuentra en la obra, al parecer sostenía algo en sus manos. En la parte superior se lee el texto “Todo pasa y atraviesa nuestros cuerpos de mujeres”.

Esta es una de las pocas representaciones de mujeres afrocolombianas en las imágenes revisadas. Aunque el texto es ambiguo con respecto a su referencia al pasado y a sus efectos en el cuerpo, la mujer que aparece retoza en el campo: la disposición de sus extremidades, casi en baile, transmite una idea de entusiasmo.

**Imagen 24**

*Categorías temáticas: Comunidad, Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo y collage sobre tela*

Diez mujeres, dibujadas con vinilo, rodean y construyen la palabra “Paz”, que se ha creado con la reunión de flores elaboradas en tela. Cada mujer sostiene algunas flores. Al conjunto lo rodean, así mismo, mariposas y aves. En la parte superior, el texto “Nosotras las mujeres regamos” que complementa la palabra inicial.

La paz se asocia a la agrupación de las flores, que deben regarse para subsistir y para integrar la palabra. Esa actividad la llevan a cabo las mujeres; a partir de esta representación se comunica la idea del papel fundamental de lo femenino en la construcción de la paz.

**Imagen 25**

*Categorías temáticas: Familia, Hogar, Territorio, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork y bordado sobre tela*

La imagen, creada con una técnica mixta de bordado y *patchwork*, presenta el camino de entrada de una casa, bordeado con flores de diferentes colores. La escena la presiden, a la izquierda, las siluetas de una familia: padre, madre y dos hijas. Una de las figuras tiene una expresión sonriente dibujada con lápiz; las demás carecen de expresión.

La presencia de la familia en el extremo de la imagen se refiere a la pertenencia y al resguardo del hogar: sin duda son estas personas las que habitan en la casa; un espacio ideal de vivienda al que se accede por un camino rodeado de flores.

**Imagen 26**

*Categorías temáticas: Comunidad, Escuela, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen, elaborada con vinilo, representa el patio de una escuela o colegio. En la puerta de entrada está escrito el nombre del claustro: “Hijos de María”. En la mitad de la composición, el patio del colegio aparece lleno de niños, niñas y profesores, todos con expresiones sonrientes, durante lo que parece ser una jornada de receso de clases. A la izquierda se puede apreciar un árbol dentro del plantel; arriba, cuatro puertas y ventanas que corresponden a los salones de clase.

La representación de los espacios de enseñanza presentes en estas imágenes acuden a ese concepto de resguardo y seguridad que no existe en los escenarios del conflicto, en los que las clases se suspenden o las escuelas se ven afectadas por las acciones violentas de los combatientes.

**Imagen 27**

*Categorías temáticas: Hogar, Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela, collage*

La escena que presenta la imagen está elaborada con una técnica mixta de pintura en vinilo y apliques de diferentes materiales. Algunos se han deteriorado por el uso o el transporte de la colcha. Una mujer afrocolombiana se dirige hacia su hogar: se dispone a tomar el camino de entrada, franqueado por flores y piedras. Al fondo, la casa de color blanco aún conserva algunas tejas de barro que le fueron aplicadas, así como una cerca elaborada con pedazos de madera.

La mujer, con un vestido largo de hombro descubierto y elaborado con varios retazos, transporta una batea sobre su cabeza (ya vacía: señal de que ha vendido todo su contenido) y una jarra en su mano derecha.

**Imagen 28**

*Categorías temáticas: Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen, elaborada con vinilos, presenta la mirada de cinco mujeres. Cada una tiene un color de piel diferente, entre el blanco y el naranja, y elementos de varios colores sobre sus cabezas y orejas, en lo que se utilizó pegante con escarcha. La mujer de la parte inferior izquierda es la única que muestra todos sus rasgos faciales: las demás, sólo fragmentos.

La imagen hace referencia a la diversidad de las mujeres; no sólo por el color de su piel, sino por el de sus ojos. Sin embargo, no hay ninguna mujer afrodescendiente en la composición.

**Imagen 29**

*Categorías temáticas: Gobierno*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen presenta a un hombre, al que no se le dibujó la cabeza, depositando un voto en una urna. Ésta lleva escrita, además, la palabra “Voto”.

Esta es la única imagen, entre las 45 revisadas, que hace referencia directa a los procesos democráticos, siempre afectados en las zonas donde el conflicto es más intenso. En la imagen, la persona ejerce su derecho al voto sin coacción alguna y sin la presencia de actores armados o eventos que se lo impidan.

**Imagen 30**

*Categorías temáticas: Niñez, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

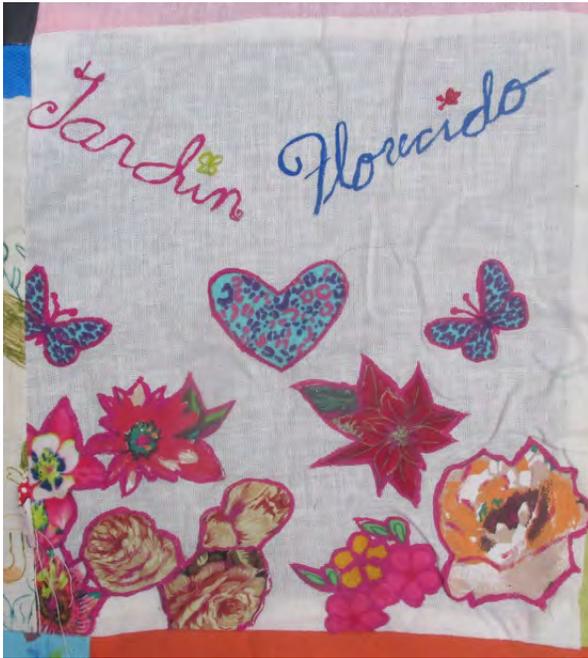
*Técnica: Patchwork y plumón sobre tela*

Bajo un cielo soleado, un niño juega con una pelota en un prado. Aparece rodeado de varios juguetes y al lado de un tronco con ramas en las que está posado un pájaro. En la mitad de la escena, un cuadro contiene dos frases: “Valor y respeto” y “Paz con justicia”.

Las referencias a la niñez y al juego se ven reforzadas por los conceptos escritos que aparecen destacados en la imagen. El prado, los juguetes y la expresión sonriente del niño evocan un lugar ideal, sin peligros.

**Imagen 31**

*Categorías temáticas: Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork y vinilo sobre tela*

Varios elementos aparecen dibujados con vinilo o recortados y pegados en esta imagen: un corazón, dos mariposas y varias flores en la parte inferior. Arriba, la frase “Jardín florecido”.

Las flores son elementos simbólicos a los que recurren las autoras de las imágenes para referirse al cumplimiento de sus propósitos o al logro de la plenitud.

**Imagen 32**

*Categorías temáticas: Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

Se presenta el retrato de una mujer rubia, sin expresión en su rostro, tocada por un sombrero con una mariposa en él. Una figura similar adorna su blusa; en su falda se aplicaron elementos brillantes. La mujer aparece con los brazos en jarra.

**Imagen 33**

*Categorías temáticas: Comunidad, Escuela, Mujer, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

La imagen representa a una maestra dictando clase a un grupo de estudiantes, representados mediante siluetas de color rosado. Ella sostiene un libro en su mano izquierda, en el pelo tiene un lazo y luce un vestido de color rojo, al que se le han adicionado elementos brillantes.

Pese a la sencillez en la elaboración de la escena (y en particular, de los estudiantes) es evidente la referencia a la importancia de la educación, de la asistencia a una escuela o colegio y de la lectura en el camino hacia un país en paz.

**Imagen 34**

*Categorías temáticas: Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Una mujer corre descalza por un prado. Lleva un vestido rosado y mientras corre está rodeada de mariposas. Una de ellas, gigante, se posa sobre su mano. En la esquina inferior izquierda puede verse una mariquita.

La escena junta diversos elementos para expresar un concepto de alegría y plenitud: correr en el campo, con libertad y sin peligro alguno.

**Imagen 35**

*Categorías temáticas: Comunidad, Niñez*



*Año: entre 2014 y 2017*

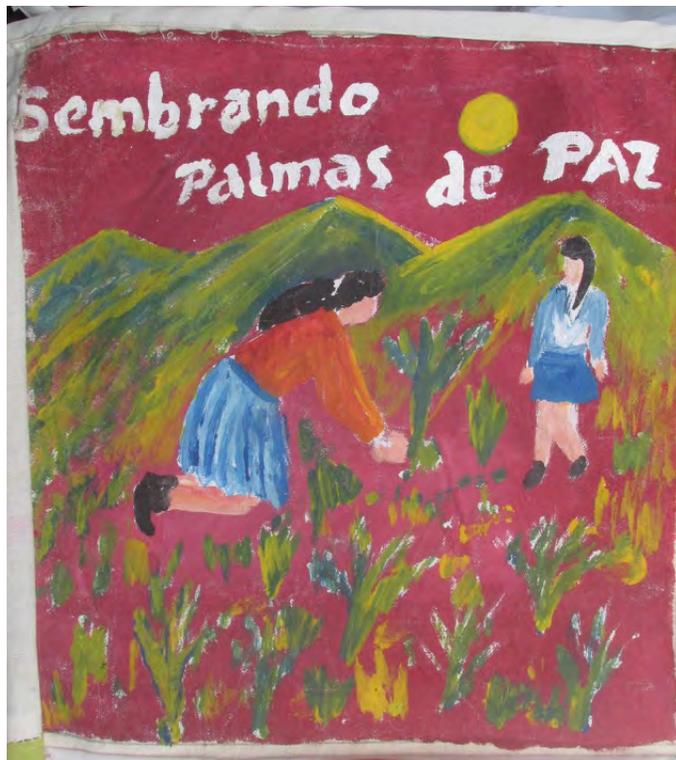
*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork; tela sobre tela*

La escena presenta un parque, en el que dos niños juegan. Uno de ellos se columpia, el otro sostiene un globo con forma de mariposa. A cada lado de la composición hay un árbol, además de una flor grande, y un balancín al lado derecho. Puede verse el texto “Colombia” bordado en forma vertical, y la palabra “Paz” sobre una paloma blanca que sostiene una rama en su pico. Cada letra de la palabra tiene un color de la bandera de Colombia.

**Imagen 36**

*Categorías temáticas: Mujer, Territorio, Trabajo*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Dos mujeres, una mayor que la otra, siembran palmas en un campo. Al fondo, las montañas. Predomina el color rojo sobre el paisaje: puede ser un atardecer o un amanecer. Sobre las montañas, y cerca del sol, la frase “sembrando palmas de paz”.

El trabajo de las mujeres, en esta y en otras imágenes, se plantea como una forma de contribuir a alcanzar la paz del país.

**Imagen 37**

*Categorías temáticas: Trabajo*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Dos manos trenzan fibras de caña flecha, sobre un fondo de color vinotinto. En letras blancas, el texto “Trenzamos con manos laboriosas la paz de nuestro país”.

El trabajo tradicional de elaboración de los sombreros vueltiaos y la actividad de trenzar las fibras que los componen se relaciona, metafóricamente, con la construcción de la paz.

**Imagen 38**

*Categorías temáticas: Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen, elaborada en vinilo, presenta el símbolo femenino —o de Venus—, con la palabra “Rurales” en la parte superior. En su interior, una imagen de un atardecer en una playa o un río, con el sol reflejado en el agua.

**Imagen 39**

*Categorías temáticas: Mujer, Trabajo*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Una mujer cose en una máquina manual un sombrero vueltiao. Es una escena en interior, elaborada con vinilo, que en la parte superior tiene este texto, en letras blancas: “Cosemos las esperanza y la paz de un pueblo”.

Se trata de un mensaje político que rescata el papel del trabajo de las mujeres (en este caso, la elaboración tradicional de los sombreros) en la construcción de la paz y del futuro del país.

**Imagen 40**

*Categorías temáticas: Comunidad*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Una pareja aparece en esta escena bailando cumbia, ambos ataviados con el vestuario tradicional. La escena está elaborada en vinilos, con destreza, y el color amarillo domina la imagen. Los pasos de baile, tanto en el hombre como en la mujer, se han representado con gran fidelidad.

Es una evocación de la cultura, la alegría y el esparcimiento como resistencia frente a los hechos del pasado.

**Imagen 41**

*Categorías temáticas: Mujer*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

Bajo el texto “Mujeres rurales” la escena muestra a tres mujeres observando hacia el frente, con expresión alegre. Visten jeans y camisetas o blusas de manga corta. No llevan a cabo una actividad determinada: únicamente parecen posar para quien las observa.

La imagen, elaborada con vinilo, depende del texto para explicar el origen de las mujeres representadas. Si la frase fuese “Mujeres urbanas”, por ejemplo, la explicación sería igualmente válida.

**Imagen 42**

*Categorías temáticas: Hogar, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Vinilo sobre tela*

La imagen representa una vista exterior de una casa, en un día soleado. Dos árboles se encuentran en sus proximidades, así como un río o una quebrada. La imagen está firmada por su autora: Karina.

La casa comparte con los árboles situados a su derecha una característica: tiene, también, un tronco que la hace elevarse sobre la superficie en la que se encuentra: parece ser una vivienda sobre un río.

**Imagen 43**

*Categorías temáticas: Niñez, Hogar*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork; tela sobre tela*

La imagen, creada con la técnica *patchwork*, muestra un día soleado en un parque: hay un columpio en el fondo, una casa y una niña de frente. En la parte inferior algunos trozos de tela representan un prado y sus flores; en la parte superior derecha vuelan dos mariposas. Un texto, sobre una cinta roja, se encuentra en la parte media de la composición: “que la paz florezca”.

En el rostro de la niña, así como en su atuendo, se ha dibujado una sonrisa.

## Imagen 44

*Categorías temáticas: Hogar, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork; tela sobre tela, collage*

Dos casas aparecen bajo el sol. Están sobre un camino que parece inconcluso o que al final tiene un árbol. Elaboradas con lentejuelas, en el centro de la composición, están las palabras “Amo vida”.

Son dos hogares distintos, sobre un camino, que aparecen vinculados con un lazo de color verde.

**Imagen 45**

*Categorías temáticas: Mujer, Territorio*



*Año: entre 2014 y 2017*

*Tamaño: Detalle, colcha de Bolívar.*

*Técnica: Patchwork, tela sobre tela*

Una mujer rubia sostiene una bandera con la palabra “Paz” escrita en ella. Los retazos de tela que se encuentran a su izquierda, café para el suelo, verdes para la vegetación, hacen pensar en que se trata de una escena en el campo. Arriba se observan dos nubes y un arco iris.

La técnica con que se ha elaborado, *patchwork*, permite comprender claramente, y con mucha sencillez, cada uno de los elementos que forma parte de la composición.

## 5.6 Creación de montajes visuales

Para la creación de los montajes que se reseñan a continuación, se recortaron las 45 imágenes resultado de la delimitación inicial —aislándolas de su contexto original en la colcha—, se imprimieron en tamaños similares y se dispusieron en paneles verticales donde fue posible desplazarlas, agruparlas, separarlas y llevar a cabo diferentes operaciones de composición visual con ellas.

Este método de trabajo con las imágenes permite establecer nuevas relaciones entre unas y otras, que no resultan evidentes en sus entornos originales. En el pensamiento de Didi-Huberman, hace posible alterar constantemente su organización y las lógicas relacionales de las imágenes, abarcarlas simultáneamente y desplazar la mirada rápidamente entre ellas para establecer montajes que, visualmente, pueden revelar nuevos significados o generar preguntas no formuladas previamente.

Sin embargo, el proceso de desmontar las imágenes y, posteriormente, volverlas a montar analíticamente, a la manera de Warburg, conlleva nuevas dinámicas que se apartan de ideas de teóricos como Panofsky (1972), que interrogan a la imagen bajo la lupa de la búsqueda permanente de significados y de la separación formal y de contenido.

Este trabajo, en lugar de reducir la complejidad de las imágenes para su análisis, puede terminar por exponerlas de formas que no eran evidentes al acercarse a ellas en sus contextos iniciales (Didi-Huberman, 2002).

A continuación se presentan 5 conceptos surgidos como resultado de múltiples permutaciones realizadas entre las 45 imágenes seleccionadas. Las imágenes no están organizadas de acuerdo con la nomenclatura que se utilizó en la revisión formal y de contenido: su organización obedece a criterios visuales.

### 5.6.1 Afrocolombianidad

Este montaje se llevó a cabo mediante la búsqueda visual y selección de las imágenes que, a criterio del investigador, constituyen una representación de las mujeres afrocolombianas. De acuerdo con las cifras del último censo de población (Dane, 2005), el departamento de Bolívar es uno de los que más habitantes afrocolombianos posee, después del Valle del Cauca y Antioquia, con cerca de 500 mil personas.

A partir de esta selección se constituyeron tres montajes de imágenes:

#### Montaje 1

Aquí se han agrupado las imágenes 27, 18, 23 y 16. En este montaje, los escenarios propuestos en las imágenes incluyen una mujer afrocolombiana, en espacios reales —camino a su casa, saltando entre rosas o caminando por las calles de su comunidad— o imaginarios, como sucede en la imagen 18: la mujer que aparece tiene sus piernas en forma de raíces, mientras que, detrás de su cabeza, una figura florece. Se trata de una representación simbólica del arraigo y del apego por la tierra, por el lugar de origen.

#### Montaje 2

En este montaje se agrupan las imágenes 14, 25 y 5. Se han distribuido de manera diferente a la anterior porque las mujeres han sido plasmadas con algunos detalles, como el cabello, a partir de los cuales se puede pensar que probablemente se trata de mujeres afrodescendientes. Una de las escenas, la número 14, ha sido elaborada mediante bordado: sólo se han trazado los contornos de las figuras, por lo que no se hace referencia a su origen étnico.

#### Montaje 3

Este montaje la constituyen las 38 imágenes restantes, en las que no se ha representado ninguna mujer, hombre, niño o niña de origen afrocolombiano

## Montaje 1



## Montaje 2



## Montaje 3



### 5.6.2 Interior y exterior

En este grupo se han creado dos montajes visualmente identificables entre las 45 imágenes seleccionadas para la revisión: por una parte, las imágenes que representan escenas en ambientes exteriores, como el campo, las calles de las poblaciones, cultivos o parques; por otra, las que contienen escenas que transcurren en áreas interiores, como aulas de clase o habitaciones. No forman parte de estos dos montajes 17 imágenes, cuyos contenidos visuales no se relacionan con ninguno de los dos aspectos visuales elegidos.

La revisión de estos dos montajes da cuenta de la importancia fundamental que tienen, para las comunidades que han sido víctimas de la violencia del conflicto, los espacios exteriores donde tiene lugar la confluencia de la población: vecinos, amigos y familiares. Éstos, en las imágenes, dan cuenta del tejido social que se había perdido y que ahora, en un escenario de finalización del conflicto, se ha recuperado de nuevo. Son los territorios donde la comunidad se define, interactúa y se transforma: los parques, las calles de las poblaciones, las veredas.

La pérdida del arraigo que produce la violencia y el desplazamiento encuentran aquí una respuesta esperanzadora: son imágenes que evocan cómo se pueden recuperar los lazos perdidos entre familias y comunidades y cómo es posible, para estas personas, representar un presente y un futuro más allá de la guerra. Una de las respuestas para ello está en estrechar los lazos entre las personas más allá del núcleo familiar, como forma de resistencia y de inclusión social.

El retorno al hogar o el encuentro de un nuevo lugar para establecerse y recuperar las dinámicas quebradas por el conflicto quedan plasmados en estas imágenes, como una forma de olvido de los acontecimientos del pasado, a la manera descrita por Ricoeur: el olvido como una necesidad para configurar el relato —en este caso, el relato visual— sin descartar los acontecimientos del pasado por completo; únicamente despojándolos del

sentido que alguna vez tuvieron. Esta liberación del sentido anterior de los acontecimientos victimizantes en la conciencia individual y colectiva conduce al perdón (1999).

La presencia constante en estas imágenes de comunidades, familias y niños o niñas disfrutando de espacios comunes, del campo o de su trabajo de labranza resulta esclarecedora: se trata de una resistencia a las lógicas de la violencia, que no permiten sino la mirada dicotómica de vencedores y vencidos. Las escenas propuestas en estas imágenes se alejan de esa dualidad, planteando esa visión oblicua a la que se refiere Richard cuando se cuestiona sobre las nuevas prácticas para representar experiencias como estas (2007). Se trata de una visión del futuro; o de un presente viable que está por encima de la guerra, y que encuentra en lo social y lo colectivo los elementos necesarios para su materialización.

Las escenas interiores, por su parte, hacen referencia a las oportunidades recuperadas, o deseadas, más allá del conflicto armado: la educación, el trabajo digno, la seguridad de una familia y un techo para los niños.

#### **Montaje 4**

Este montaje lo componen 22 imágenes: 44, 6, 36, 21, 4, 10, 29, 45, 42, 30, 17, 16, 43, 35, 5, 25, 34, 20, 24, 27, 31 y 23.

A pesar de representar escenas exteriores, ocho de estas imágenes poseen referencias directas al hogar, o a la pertenencia de una casa, simbolizado en todas con el mismo estilo arquitectónico: una casa de un solo piso con techo a dos aguas. En el caso de las imágenes 25 y 27, las casas se han creado con perspectiva; en la segunda se han adicionado elementos de barro, para las tejas y el camino que conduce a su puerta, y de madera, para la cerca de la parte posterior.

La representación de familia o de comunidad está presente en 11 imágenes; por su parte, la niñez se ha plasmado en 13. En las demás imágenes se observan escenas en calles de

poblaciones en las que no aparecen personas (2), adultos solos (4) y paisajes en plano cerrado o general (2).

### **Montaje 5**

Este montaje lo componen seis imágenes que han sido escenificadas en ambientes interiores: 26, 3, 14, 39, 11 y 33. Una de ellas, aunque presenta la fachada de un colegio vista desde el exterior, hace énfasis en la presencia de los estudiantes dentro del plantel.

Tres más representan el trabajo de las mujeres, en particular con la actividad de la costura auxiliada por una máquina (2 imágenes) o manual. Esta última, la imagen 14, presenta además un espacio de intercambio social y conversación: las mujeres dialogan mientras se dedican a la labor. La imagen 3, que muestra a un niño dormido al cuidado de su madre, da cuenta de la seguridad de estar bajo techo y rodeado de la familia.

## Montaje 4



## Montaje 5



### 5.6.3 Palabras escritas

Para Didi-Huberman, establecer una separación entre la dimensión emocional y la intelectual (o conceptual) de la imagen implica una dificultad intrínseca, porque ambas conviven en ella de manera indisoluble y muchas veces con fronteras difusas. A partir de esta premisa, para este autor se hace necesario abordar la imagen a partir de su relación con las demás. Del mismo modo en que una palabra, por sí misma, puede no ser suficiente para transmitir con suficiencia una idea o un concepto, con las imágenes ocurre una situación análoga (2004).

Al revisar imágenes acompañadas de textos puede establecerse aún más esa relación estrecha entre sentimiento y pensamiento racional. Para la realización de estos montajes visuales se eligieron las imágenes que contenían textos en su composición que, como consideración metodológica, debían haber sido elaborados por las propias mujeres creadoras de las imágenes.

Al intercambiar, yuxtaponer y relacionar las imágenes seleccionadas emergieron tres montajes diferenciados por la intención comunicativa de los textos integrados.

#### Montaje 6

En este montaje, constituido por las imágenes 11, 13 y 20, pueden observarse textos escritos con bolígrafo por la misma persona —de lectura difícil, debido a la decoloración de la tinta—.

En los tres casos el mensaje escrito intenta vincular a la imagen con el tema del conflicto armado y la paz, a manera de nota al pie: dos de las imágenes, la 13 y la 11 (esta última inspirada en un *clip-art* hallado en internet, como se detalló antes) que representan a mujeres realizando la actividad de coser, contienen textos referentes a la guerra —“ El hecho de vivir la guerra nos lleva siempre a concluir que nos hace falta recordar para dejar

de sufrir”— o a la paz —“ La paz es un camino por la esperanza”—. En la imagen del paisaje, la frase invita a reflexionar sobre las posibilidades de conseguir la paz.

La presencia de estos textos en imágenes aparentemente no relacionadas con lo bélico —al menos, no por sí mismas, sino a partir de su relación con las demás imágenes que componen la colcha— pretende dotarlas del sentido necesario para insertarlas en dicho contexto: el texto manuscrito en sus superficies busca brindarles un discurso adicional al que se percibe visualmente.

### Montaje 7

Este montaje lo integran las imágenes 38, 8, 31, 2, 29,45, 30 y 35. En ellas los textos poseen una función explicativa sobre los elementos presentes en la imagen. La frase “jardín florecido” en la imagen 31, la palabra “voto” que aparece sobre la urna en la imagen 29, la palabra “paz” que se ha dispuesto en la bandera que sostiene la mujer de la imagen 45, las dos palabras —“Colombia” y “paz”— ubicadas en la imagen 35 y la expresión “mujeres rurales” que se lee en la imagen 41 pretenden brindar información a quien las observa sobre los elementos que las constituyen.

En estas imágenes el texto refuerza los conceptos visuales. Enfrenta al observador a los objetos representados mediante códigos lingüísticos que reúnen los dos niveles de comprensión que explica Krippendorff al referirse a la creación de un artefacto —en este caso, la imagen— orientado a significar algo para otros: a) la comprensión del creador al concebirlo y elaborarlo y b) *su comprensión, a su vez, de la comprensión* que los observadores tendrán. A este proceso cognoscitivo lo denomina *comprensión de segundo orden* (2006).

### Montaje 8

Este montaje lo componen las imágenes 19, 1, 37, 44, 23, 22, 12, 24, 39, 43, 36, 21 y 16. Los textos presentes en estas imágenes no sólo se integran a los conceptos visuales, sino que los refuerzan para hallar una mayor intensidad expresiva y comunicativa.

En la imagen 21, una familia está acompañada del texto “Juntos somos constructores de ¡paz!”; en la imagen 19, la paloma de la paz aparece sobre la frase “¡Que la paz sea una realidad y no tan sólo un deseo!”; en la imagen 39, sobre una mujer que finaliza un sombrero vuelto en su máquina de coser, el texto expresa “¡Cosemos la esperanza y la paz de un pueblo!”; la imagen 12 presenta un pequeño vestido colgado de un gancho de metal y la frase “Creo en la paz y trabajo para conseguirla”; la imagen 22 hace referencia a un pequeño cuadro en el que, enmarcado por cuatro palomas de la paz —de diferentes colores— se encuentra la frase “Busca la paz en ti y transmítela a los demás. Así tu serás feliz y la vida te sonreirá”; sobre un grupo de mujeres, en la imagen 24, aparece la frase “Nosotras las mujeres regamos... paz” y, alrededor de dos manos trenzando fibras de caña flecha (imagen 37), la frase “Trenzamos con manos laboriosas la paz de nuestro país”.

La mayor parte de estas imágenes, integradas con sus textos, ponen de manifiesto una intención política de comunicación de las víctimas que las elaboraron: una reivindicación de sus derechos y libertades perdidos en el pasado, y ahora recuperados, y un profundo compromiso con el futuro que se avecina después de los acuerdos de paz.

Rancière (2013) puntualiza que la imagen no sólo es un pedazo de lo visible, sino su puesta en escena y lo que pretende decir, también mediante la palabra. Las palabras, como sucede en estos montajes, también son objeto de imágenes y se prestan, igualmente, para sustituciones, desplazamientos, inversiones o refuerzos en el sentido.

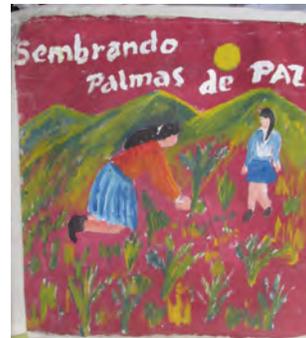
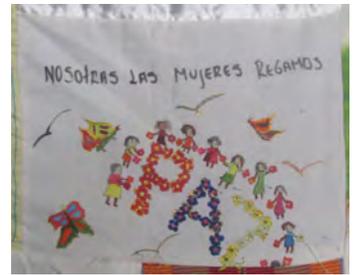
## Montaje 6



## Montaje 7



# Montaje 8



#### 5.6.4 Trabajo

Durante la conversación sostenida con Dunia León, se hicieron algunas menciones a las técnicas que las mujeres participantes en los talleres utilizan para la creación de sus imágenes: “La técnica es libre. Igual, estas mujeres hacen todos los cursos habidos y por haber, porque en ese afán de hacer cosas productivas, aprenden muchísimo. Saben coser y se rebuscan haciéndolo; saben cocinar y hacen lo mismo. Y no es *porque ajá*, sino porque la vida les ha dado tan duro que ellas tienen que defenderse”.

#### Montaje 9

El montaje lo integran las imágenes: 37, 12, 14, 39, 11, 36, 40 y 33. De éstas, siete hacen referencia a la costura o al tejido, manual o con la ayuda de una máquina; una se refiere a las expresiones culturales (en este caso, el baile) y la última a la educación, representada en una maestra que lee un libro a sus estudiantes.

#### 5.6.5 Elementos simbólicos

Durante la realización de los talleres es importante, para las representantes de la Ruta que cumplen con su rol de facilitadoras, hacer énfasis en diversos conceptos fundamentales: la paz, la sororidad, la salida negociada al conflicto, los derechos de verdad, justicia y reparación, entre otros. Algunos se representan de forma literal en las imágenes.

#### Montaje 10

La constituyen cinco imágenes: 8, 22, 1, 38 y 19. Éstas poseen elementos simbólicos reconocibles: en su orden, el lazo de color rosado, como muestra de conciencia hacia el cáncer de mama; la paloma de la paz, la mano abierta, con la palma hacia delante, como símbolo afirmativo de la búsqueda de la salida negociada al conflicto; el símbolo de lo femenino, que hace referencia a las mujeres del campo y presenta, en el centro, un paisaje con ocaso (o amanecer) y de nuevo la paloma de la paz, esta vez enmarcada en encaje

## Montaje 9



## Montaje 10

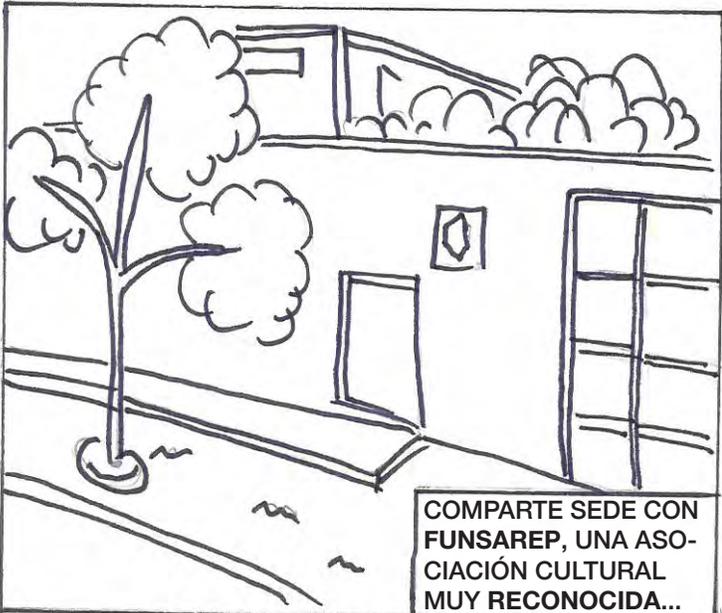


## 5.7 Apuntes visuales

Durante varios talleres, llevados a cabo en la sede Bolívar de la Ruta Pacífica de las Mujeres, Dunia León ejerció la labor de facilitadora en el proceso de creación de imágenes. Con su diálogo permanente con las víctimas ha establecido grandes lazos de confianza y ha logrado conocer, de primera mano, sus historias de vida.

Los apuntes visuales que se incluyen a continuación presentan algunos fragmentos de las entrevistas sostenidas con ella, en las que relata aspectos de la puesta en práctica de los talleres y, también, las dificultades económicas y de movilización a las que deben enfrentarse estas mujeres víctimas del conflicto para asistir a estos eventos colectivos en los que encuentran tranquilidad y sanación.

LA REGIONAL BOLÍVAR DE LA RUTA PACÍFICA DE LAS MUJERES SE ENCUENTRA MUY CERCA DEL CENTRO DE CARTAGENA.



COMPARTE SEDE CON FUNSAREP, UNA ASOCIACIÓN CULTURAL MUY RECONOCIDA...



¡BIENVENIDO! ESTAMOS A PUNTO DE TERMINAR UNA SESIÓN DEL TALLER...



DUNIA COORDINA Y FACILITA LOS TALLERES EN QUE LAS MUJERES CREAN IMÁGENES.



ALGUNAS TRAEN SUS MATERIALES PARA TRABAJAR...

OTRAS PREFIEREN  
SÓLO ESCRIBIR.



HAY MUJERES  
QUE COSEN...



TEJEN...

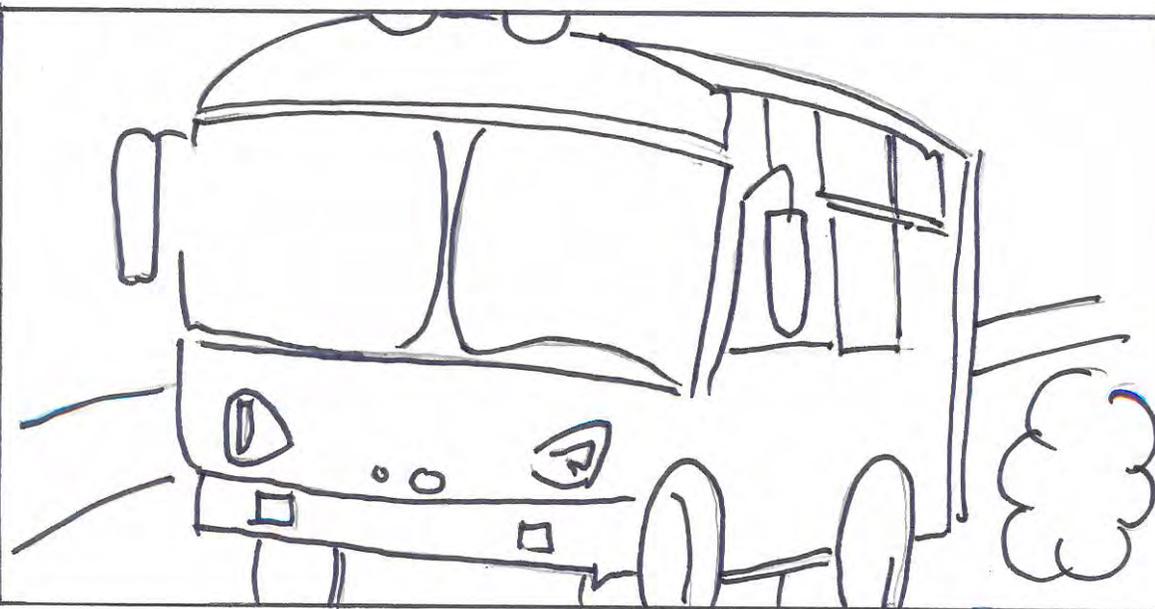


O CREAN SUS PIEZAS  
CON RETAZOS DE TELA.



LAS MUJERES QUE  
ESTÁN AQUÍ SABEN  
HACER MUCHAS  
COSAS. ALGUNAS  
ESTÁN AL FRENTE DE  
SUS FAMILIAS, ASÍ QUE  
DEBEN 'REBUSCARSE'  
TODO EL TIEMPO.  
LA VIDA LAS HA  
TRATADO  
DURO, ¡PERO  
ELLAS SABEN  
MUY BIEN CÓMO  
DEFENDERSE!

SI HAY QUE COCINAR,  
COCINAN; SI HAY QUE  
ESTUDIAR, ASÍ LO HACEN.  
¡NUNCA SE RINDEN!



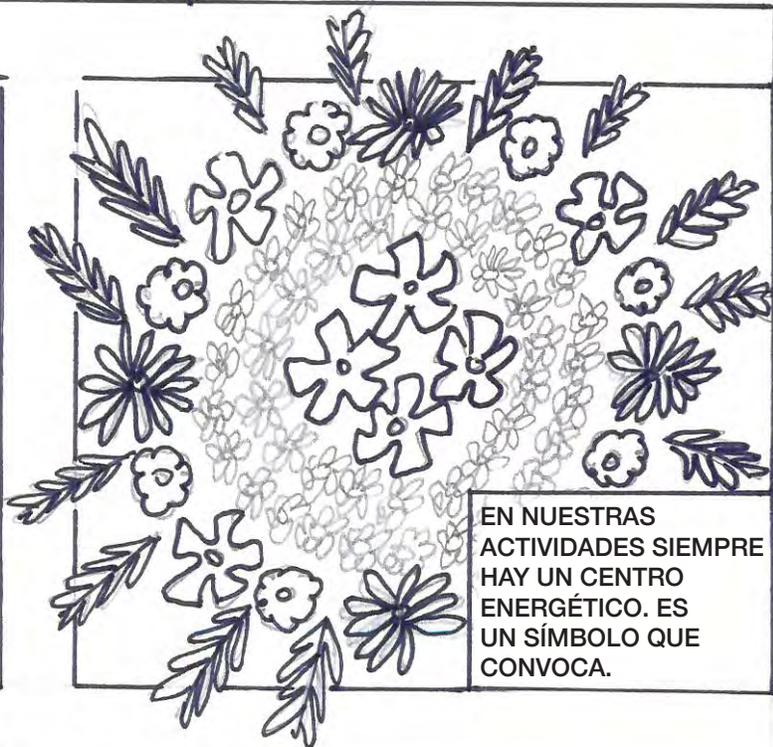
MUCHAS DE ELLAS  
VIAJAN VARIAS HORAS  
DESDE SUS MUNICI-  
PIOS PARA ASISTIR  
A LOS TALLERES.  
ESO SIGNIFICA QUE  
DEBEN GASTAR  
BASTANTE DINERO  
EN MOVILIZARSE,  
PORQUE EL  
TRANSPORTE EN  
BOLÍVAR ES CARO...



Y A VECES DEBEN TOMAR HASTA DOS O TRES VEHÍCULOS DIFERENTES PARA LLEGAR A SUS CASAS, DESPUÉS DE ASISTIR A LOS TALLERES...



PERO SIEMPRE VIENEN AQUÍ CON ALEGRÍA, PORQUE PARA ELLAS ES UNA EXPERIENCIA DE SANACIÓN. CONSTANTEMENTE ESTAMOS ORGANIZANDO TALLERES Y CONVOCANDO A MUJERES VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO DE TODOS LOS MUNICIPIOS DE BOLÍVAR PARA BRINDARLES APOYO...



EN NUESTRAS ACTIVIDADES SIEMPRE HAY UN CENTRO ENERGÉTICO. ES UN SÍMBOLO QUE CONVOCA.



MUCHAS COORDINADORAS SON MUY BUENAS HACIÉNDOLOS. YO TENGO QUE TRABAJAR BASTANTE PARA ESO...

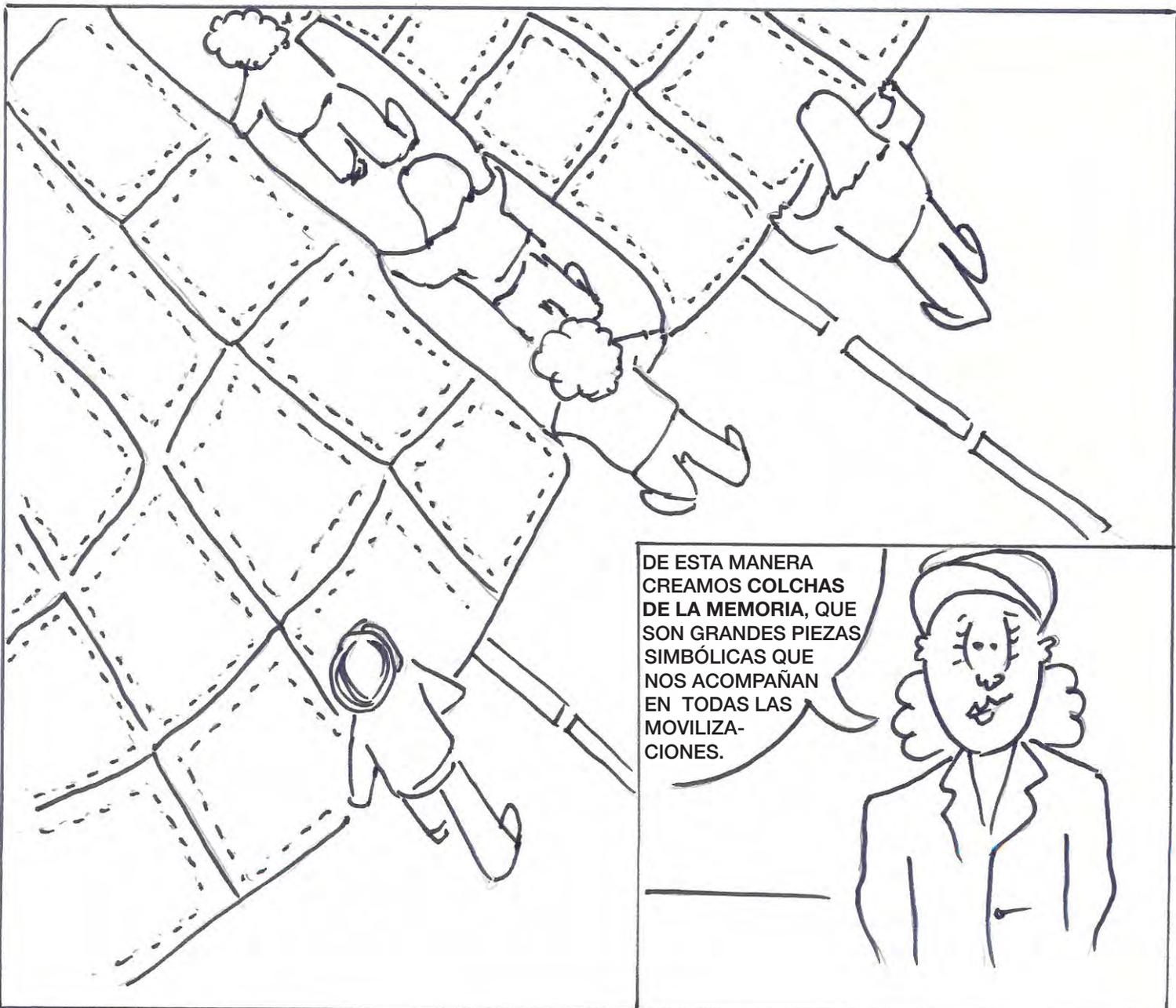


HAY MUJERES ACONSEJAN A OTRAS PARA QUE ACUDAN A LA RUTA...

AL PRINCIPIO,  
EL TRABAJO  
ES INDIVIDUAL.  
CADA PERSONA  
SE ENFRENTA A  
SU PEDACITO  
DE TELA, CON  
LA TÉCNICA QUE  
HAYA ESCOGIDO,  
Y HACE SU  
DIBUJO O SU  
COSTURA...



DESPUÉS DE VARIAS  
SESIONES, CUANDO  
LAS PIEZAS ESTÁN  
TERMINADAS, HAY UN  
TRABAJO COLECTIVO  
EN EL QUE SE VAN  
JUNTANDO UNAS PIEZAS  
CON LAS OTRAS...



DE ESTA MANERA  
CREAMOS COLCHAS  
DE LA MEMORIA, QUE  
SON GRANDES PIEZAS  
SIMBÓLICAS QUE  
NOS ACOMPAÑAN  
EN TODAS LAS  
MOVILIZA-  
CIONES.



## 6 Reflexiones finales

Este último aparte del trabajo se refiere, en primer lugar, a la presencia de elementos comunicativos fundamentales en los tres eventos identificados de creación de imagen. Posteriormente, se lleva a cabo la revisión de cada uno de los objetivos propuestos al principio de la investigación para dar cuenta de las actividades adelantadas que permitieron alcanzarlos.

### 6.1 Sanar y comunicar

La revisión y el análisis de los tres eventos elegidos de creación de imagen por víctimas del conflicto armado colombiano en el departamento de Bolívar pone de manifiesto la presencia de un gran rasgo comunicativo en su construcción, que se fortalece cuando las imágenes encuentran sus propios espacios de circulación.

Como se revisó en cada capítulo, la iniciativa original para la creación de las imágenes en cada uno de los eventos estudiados proviene de la necesidad de encontrar la sanación frente a la crudeza de los hechos de victimización sufridos por estas personas en medio de la guerra librada en sus territorios: Rafael Posso se percató, desde niño, que mediante la expresión gráfica puede hacer frente a los problemas que lo circundan y, en un momento de inmenso dolor, recurre —ya siendo un adulto— a su antigua práctica de dibujo para encontrar sosiego al descubrir la masacre de sus familiares; un grupo de 15 mujeres del corregimiento de Mampuján, después de ser desplazadas de sus viviendas bajo amenaza de muerte por un grupo paramilitar, decide buscar apoyo en Teresa Geiser, una voluntaria extranjera que les enseña la técnica del *patchwork quilting*, con la que elaboran una serie de

tapices en los que plasman múltiples historias producto del desplazamiento; y varias mujeres anónimas, pertenecientes a diversos municipios de la zona de los Montes de María, encuentran en los talleres diseñados por la organización Ruta Pacífica de las Mujeres un espacio de apoyo psicosocial y de creación de imágenes en que logran expresar su situación actual y esperanzas para el futuro después del conflicto.

Los tres eventos de creación de imagen descritos comparten algunas características similares entre sí. Es fundamental destacar, en principio, que ninguna de las imágenes descritas en este trabajo permaneció circunscrita al espacio íntimo de las personas que las elaboraron. Por el contrario, iniciaron su circulación entre allegados, familiares, amigos y vecinos de los territorios a los que pertenecían, para luego trascender a otras comunidades y espacios nacionales (y, en algunas ocasiones, internacionales).

Las obras elaboradas poseen, desde luego, un ánimo sanador para quienes las crean; sin embargo, también contienen una esencia comunicativa y reflexiva sobre los acontecimientos que las inspiraron y sobre la vida presente y futura de las víctimas. Las mujeres de Mampuján hallaron en la técnica de costura de retazos elementos para su sanación emocional personal y colectiva, pero mencionaron a la maestra que las auxilió su deseo de expresarse más allá de la conformación de escenas con figuras geométricas. Pretendían, entonces, componer el relato de los acontecimientos mediante la elaboración de una crónica visual que diera cuenta de lo sucedido a ellas mismas, a sus seres queridos y vecinos.

Esta decisión evidencia el propósito de comunicación que anima las diferentes creaciones revisadas. Es importante sanarse y aprender a vivir con el recuerdo de los sucesos: ese olvido razonado que permite el trabajo del recuerdo, según Ricoeur (1999). Y también es necesario relatar y describir lo sucedido para que otras personas lo conozcan y, a su vez, lo divulguen. Es la construcción narrativa del recuerdo la que permite la generación simultánea de las memorias individuales y colectivas. Es decir, la comunicación de los

recuerdos a través del lenguaje —para nuestro propósito, visual y oral— crea el espacio para la memoria y la pervivencia de los sucesos en la mente de quienes crean y de quienes contemplan la creación.

Cuando Rafael Posso decidió presentar sus primeros dibujos a familiares y amigos también acudió a esa necesidad comunicativa, que tuvo para él un significado mayor que el haber conservado sus creaciones en una órbita estrictamente personal. La mirada de los demás, ampliada por los relatos de quienes fueron testigos de la masacre, le impulsa a seguir dibujando escenas cada vez más documentadas y fieles a los sucesos. Posso hace posible, junto con las personas a las que presenta sus dibujos, un proceso personal de creación que parte de los testimonios orales para transformarlos en imágenes. De nuevo, aparece la comunicación, la presencia del entorno familiar y social, como elemento primordial en esta creación.

Una vez que Posso ya considera culminado su trabajo personal de sanación y recuerdo, se propone plasmar en dibujos los relatos de otras víctimas, siempre con su consentimiento y con el compromiso de entregárselos una vez finalizados para que los conserven y enseñen a los demás. Es decir, inicia un nuevo proceso de creación de imagen en el que se constituye a sí mismo como intérprete y relator visual de los acontecimientos. Aunque los eventos de creación derivados de esta nueva práctica no fueron objeto de revisión en este trabajo, si conviene su mención para reforzar la idea de comunicación que subyace en todos estos procesos construcción de imagen y memoria.

Un proceso de comunicación análogo tiene lugar en los talleres de apoyo y creación de imágenes de la Ruta Pacífica de las Mujeres. Aunque los discursos que contienen las imágenes se diferencian de los anteriores eventos en su referencia al presente y al futuro —y no a los hechos victimizantes del pasado—, la necesidad de comunicar se hace evidente en la recurrencia de las creadoras a la información textual, poniéndola en relación con las imágenes y en ocasiones reforzando los contenidos. El texto, de esta forma, adquiere un

carácter reivindicativo y político, en el que se expresa el papel fundamental de las mujeres en la construcción de la sociedad colombiana del posconflicto.

Cuando el taller finaliza, se les solicita a las participantes la integración de sus creaciones una junto a otra, mediante la costura. De este modo se construye una colcha que reúne todas las escenas elaboradas en los distintos talleres efectuados por la organización. Las mujeres donan sus imágenes para la constitución de la colcha, que adquiere un carácter simbólico para la Ruta una vez ha sido finalizada: durante las movilizaciones colectivas de mujeres —eventos que tienen presencia permanente en la agenda de la organización— las colchas creadas en diferentes regiones son extendidas y transportadas por las integrantes; así mismo, siempre están presentes en los diferentes encuentros académicos o de otra índole. Se trata de un espacio de circulación de estas imágenes en el que la organización pretende comunicar los múltiples mensajes que las mujeres víctimas del conflicto armado colombiano elaboraron durante los espacios de creación.

## 6.2 Revisión de objetivos: el camino de la investigación

A continuación se lleva a cabo una revisión de los objetivos planteados en el trabajo, con el propósito de resumir el conjunto de acciones adelantadas hacia su logro.

Este trabajo de investigación se propuso, como objetivo principal, *explicar cómo las imágenes que crean algunas víctimas del conflicto armado colombiano, en el departamento de Bolívar, constituyen artefactos de memoria y resistencia.*

El planteamiento de este objetivo posee una serie de conceptos cuya definición fue necesario abordar extensamente, con el propósito de evidenciar su compleja interrelación.

En principio, fue necesario acercarse al campo del diseño y a su estrecha relación con la imagen para comprender que es competencia de aquél, en su campo teórico y disciplinar, la concepción, creación, exploración, análisis y reflexión sobre ésta. De este modo, a partir de

una revisión teórica, se establecieron de forma paulatina las intersecciones entre imagen, memoria y diseño, necesarias para el abordaje posterior de cada uno de los eventos de creación.

Posteriormente se llevó a cabo una descripción del fenómeno del conflicto armado colombiano, escenario en el que transcurren los hechos que motivan la creación de las imágenes estudiadas y, con base en el ordenamiento normativo colombiano —en especial, la ley 1448 de 2011—, se hace referencia a la condición de víctimas del conflicto armado colombiano, con atención especial a la afrocolombianidad, el enfoque diferencial y el concepto de interseccionalidad, fundamentales para la comprensión de las circunstancias que rodearon a la mayor parte de las personas que participaron en la investigación: mujeres afrocolombianas campesinas de la región de los Montes de María.

Con estos conceptos definidos, se dio inicio a la composición de un corpus de imágenes para su revisión y análisis, de acuerdo con el primer objetivo particular planteado en la investigación: *identificar y recolectar las imágenes creadas por algunas víctimas del conflicto armado en el departamento de Bolívar entre 2000 y 2018.*

Se planteó el estudio de tres eventos de creación de imagen: creación individual (Rafael Posso), creación colectiva originada en una comunidad (grupo de 15 mujeres de Mampuján) y creación colectiva mediante acción facilitadora (Ruta Pacífica de las Mujeres). Para cada uno de estos eventos fue fundamental obtener las imágenes de las fuentes primarias, sin acudir a reproducciones u otras fuentes de carácter secundario.

Esta labor se llevó a cabo durante el primer semestre de 2017, en los lugares de residencia o trabajo de las personas contactadas previamente como fuentes para el trabajo de investigación. Las imágenes creadas por Rafael Posso se documentaron en su hogar de San Juan Nepomuceno; algunas imágenes del grupo de mujeres de Mampuján fueron obtenidas en el Nuevo Mampuján, a pocos kilómetros del municipio de María La Baja, y parte de las

imágenes que integran la colcha de la Ruta Pacífica de las Mujeres en Bolívar fueron documentadas en la ciudad de Cartagena; el resto de las imágenes se documentó<sup>5</sup> en Bogotá.

Este proceso permitió establecer un corpus de trabajo de 20 dibujos para el primer evento de creación de imagen, 4 tapices para el segundo (los dos primeros fueron dispuestos en escenas, debido a la multiplicidad de situaciones que proponen; de este modo, se establecieron 16 escenas para el estudio del primero y 14 para el segundo) y 45 imágenes para el tercer evento.

Con el propósito de facilitar su identificación y de establecer las temáticas tratadas en las escenas, se establecieron 12 categorías, que se asignaron a cada una de las imágenes. A través de su uso a lo largo de la investigación pueden identificarse rápidamente las líneas temáticas a las que alude la imagen.

Posteriormente, fue necesario *describir cómo operan los procesos de creación de las imágenes obtenidas*. Para lograr este objetivo particular se llevaron a cabo las entrevistas con las fuentes primarias en abril y agosto de 2017, en las que se indagó por los métodos, técnicas y prácticas asociadas a la creación de las imágenes. En cada uno de los capítulos que componen esta tesis se ha incluido un aparte con el título ‘Sobre la creación’, en el cual se identifican y describen los procesos de creación de las imágenes en los eventos estudiados.

La creación, para Rafael Posso, se evidencia en su temprana actividad como ávido lector de historietas y creador de dibujos en los que evocaba a los héroes presentes en estas publicaciones, actividad que retomaría ya en su adultez; para el grupo de mujeres de Mampuján, se hace referencia al trabajo de enseñanza de la técnica con la que elaboraron sus tapices, a su necesidad de contar los acontecimientos vitales de la comunidad y al

---

<sup>5</sup> Documentar, en la primera acepción del diccionario de la RAE: Probar, justificar la verdad de algo con documentos.

trabajo colectivo de creación (en el que se observa un conjunto de prácticas de diseño); finalmente, para la Ruta Pacífica de las Mujeres se describe la elaboración de las imágenes en el marco de los talleres de apoyo psicosocial.

El tercer objetivo específico, *analizar el contenido de las imágenes con el apoyo de métodos, herramientas y estrategias visuales*, supuso una extensa tarea de definición y estructuración metodológica. Como parte de las consideraciones iniciales, se hizo necesario en este trabajo tomar distancia de los métodos interpretativos propios del análisis de contenido, en los que prevalece la separación entre los elementos de fondo y forma (Panofsky, 1972; Krippendorff, 2009) para indagar por otros métodos de análisis propios de la imagen, sus lógicas y dinámicas.

La revisión del pensamiento de tres teóricos contemporáneos de la imagen, Didi-Huberman (2002), Buck-Morss (2009) y Mirzoeff (2016), reveló que, a pesar de sus divergencias en materia política o en términos del abordaje teórico de la imagen, existe entre ellos una coincidencia fundamental, que animó el presente trabajo de investigación: la necesidad de abordar los problemas visuales mediante métodos, herramientas y estrategias de carácter visual.

Con este punto de partida se conformó un enfoque metodológico que, de modo adicional a la revisión formal y conceptual de cada una de las imágenes, se basa en dos ideas y estrategias visuales para el análisis.

En principio, la creación de apuntes visuales para relatar el trabajo adelantado junto con las personas cuyo testimonio es fundamental para la investigación. Esta estrategia metodológica tiene su origen en la historia de vida como método de investigación propio de las ciencias sociales (Vasilachis et al, 2012).

En segundo lugar, para la revisión de las imágenes del tercer evento de creación identificado, se optó por el montaje a través de montajes visuales. Este método, descrito a partir del trabajo de historiografía del arte elaborado entre 1924 y 1929 (Didi-Huberman, 2002), propende por el desmonte de las imágenes de su contexto inicial para llevar a cabo nuevos montajes basados en relaciones visual de proximidad, alejamiento, superposición, eliminación, etc.

Como último objetivo particular, y a partir del resultado de la revisión formal y conceptual de las imágenes y de la aplicación de los métodos visuales para la realización del análisis, el trabajo se propuso *determinar cómo las imágenes constituyen artefactos de memoria y resistencia* en cada uno de los tres eventos de creación. Estas consideraciones, que se encuentran en los apartes finales de cada capítulo, se resumen a continuación.

Se ha explicado previamente la decisión inicial de Rafael Posso de conservar sus primeros dibujos de la masacre en una órbita personal e íntima, sin enseñarlos a los demás y conservándolos como una manera individual de sanación. Estas imágenes han surgido a partir de su experiencia vital con la recuperación de los cuerpos de sus familiares: el sentimiento traumático de la contemplación de los cuerpos y su traslado al lugar en donde serán velados y enterrados motiva la elaboración de las obras, como un tránsito a la tranquilidad. Es esa constitución de memoria individual que describe Ricoeur (1999).

Sin embargo, con el transcurso del tiempo, surge en el autor la inquietud sobre la verdad de los acontecimientos ocurridos durante la masacre y la necesidad de elaborar una reconstrucción pormenorizada de éstos. Por esta razón acude a familiares y testigos de los sucesos: desea, a partir de los testimonios que pueda obtener, crear unas imágenes más detalladas, que documenten los hechos de aquella noche que él ignora porque no estuvo presente. Sus recuerdos, sin embargo, a través de la narración oral y gráfica, van encontrando en el intercambio y la conversación con otras personas nuevos elementos para el relato. Así se conforma el tránsito de la memoria individual a la colectiva, en la que los

sucesos se conforman mediante la polifonía del lenguaje y los testimonios de varias personas.

Las imágenes elaboradas son enseñadas a los familiares y allegados a las personas asesinadas, que encuentran en ellas una relación de los hechos desde el relato común y colectivo. Evocan los recuerdos compartidos y hacen referencia a múltiples protagonistas y testigos de los hechos. Son imágenes que enfrentan a la comunidad con el recuerdo de los hechos victimizantes que les privaron de la compañía de sus seres queridos y que, a diferencia de los relatos orales, permanecen inmodificables en la imagen, que permite la remembranza de la memoria y el recuerdo permanente de los acontecimientos.

En relación con los apuntes visuales elaborados para el capítulo, éstos dan cuenta de la estrecha vinculación entre imagen y palabra que existe en los dibujos de Posso. Durante las entrevistas, y en un recorrido cronológico, el autor elaboró una narración llena de riqueza que fluía con la aparición de cada dibujo. Habiéndolos organizado previamente, Posso fue presentando los dibujos uno a uno, mientras hilaba un discurso oral en que los explicaba, evocaba nuevos recuerdos, refería anécdotas o relataba los acontecimientos que rodearon la escena descrita en la imagen o su elaboración misma.

Se trata de un espacio común de significación entre la imagen y la palabra de quien la ha creado. Las páginas con los apuntes visuales hacen referencia a ese discurso que acompañó la imagen durante el trabajo de campo y presentan al lector, con el apoyo de la imagen y el diálogo, ese espacio común que sólo podría ser conocido por el investigador.

La primera entrevista con algunas de las mujeres que integran el grupo de Tejedoras de Mampuján se revisa, así mismo, mediante los apuntes visuales. Alexandra Valdés, pastora de la iglesia *Puertas Abiertas*, fue la persona que permitió la conversación con varias de las mujeres, a las que buscó o citó en diversos lugares de Mampuján para que brindaran su aporte testimonial a la investigación. Como líder espiritual, Valdés posee cierta autoridad

frente a las mujeres que visita y esto es evidente durante algunas entrevistas.

Así mismo, los apuntes visuales dan cuenta de la experiencia creativa de las autoras de los tapices y cómo asumen la actividad de la costura: algunas ven en ella una posibilidad de sustento, pero el tiempo y las diversas ocupaciones que tienen como madres cabeza de hogar les impiden concentrarse completamente en dicha actividad; otras elaboran los tapices con bastante rigor descriptivo y otras experimentan con su proceso personal de diseño de las escenas. Estas situaciones, plasmadas mediante imágenes y diálogos, posibilitan una mirada más cercana del lector hacia las mujeres de Mampuján y una evidencia de varios temas surgidos durante el trabajo de campo que no pueden ser expresados tan fácilmente sólo con el recurso del texto escrito.

La creación de los tapices de Mampuján es una experiencia colectiva, motivada por el tamaño de la imagen y por el número de personas involucrado en la confección. Como colectividad, la elaboración de cada una de las escenas constituyó un espacio de construcción de memoria individual y colectiva. A partir de los relatos iniciales sobre los acontecimientos ocurridos a los habitantes del corregimiento, se fueron construyendo las historias para representar: cada una de las mujeres, antes de tomar aguja e hilo, hace un relato pormenorizado de los sucesos que le ocurrieron o que atestiguó. Ese relato se enriquece con los aportes de las demás, que hacen precisiones o contradicen las primeras versiones.

Son los recuerdos compartidos, entonces, los que integran el relato esencial que otras mujeres anotan en papel, para no olvidar ningún detalle: atuendos, situaciones, personas y momentos son precisados cada vez con más detalle, en medio de esta actividad de reconstrucción de memoria: Ricoeur (1999) lo denomina exteriorización narrativa, fenómeno que constituye la base del intercambio recíproco y social sobre el que se construye memoria colectiva.

Resulta significativa, así mismo, la presencia de elementos de afrontamiento y resistencia inmersos en el proceso de construcción de los tapices. Afonso y Beristain (2013) identifican diez dimensiones en que las víctimas del conflicto hacen frente a los problemas generados por la violencia y a sus consecuencias, ejercen control sobre sus emociones e intentan preservar las frágiles estructuras sociales.

Varias de ellas pueden observarse en este evento de creación de imagen: una conciencia y solidaridad con el dolor de las demás, manifestada en la interacción verbal de las autoras para la construcción de las escenas (momentos sumamente dolorosos y emotivos, en los que las mujeres se apoyaron y consolaron unas a otras); un propósito organizativo, manifestado en la identificación de una necesidad de sanación colectiva y en el conjunto de acciones tomado por las mujeres para lograrla; la denuncia, representada en la asonada del escuadrón paramilitar (tapiz 1) o en el desprecio de la comunidad y las autoridades de María la Baja frente a su condición de desplazamiento (tapiz 2); el cambio en los roles e identidades, representado en las actividades que las mujeres deben asumir frente a la nueva dinámica de desplazamiento, como la venta de productos o la actividad de cocinar para la comunidad.

Durante la elaboración de los tapices, el intercambio constante de impresiones, datos y nuevas perspectivas sobre los acontecimientos representados no se detiene. En medio de esta actividad de colaboración la interacción es una constante y la imagen se modifica colectivamente en función de la oralidad. De este modo, y en razón a su creación simultánea por varias personas, cada tapiz presenta una gran diversidad de escenas, que llevan al observador a plantearse un recorrido pausado y lento por cada uno de sus componentes visuales.

La revisión del proceso al que las mujeres de Mampuján acuden para la elaboración de los tapices permitió establecer la presencia de un conjunto de prácticas de diseño establecidas dentro del grupo. Algunas de ellas han sido identificadas por Cross en su estudio y

descripción de los rasgos fundamentales de la actividad profesional del diseño. Es necesario aclarar que estas prácticas se observaron en personas que no poseen formación profesional en el campo disciplinar del diseño ni orientación sobre sus métodos o procedimientos.

En principio, la capacidad de los diseñadores para proponer soluciones novedosas e innovadoras a un problema determinado: las mujeres de Mampuján quisieron ir más allá de los ejercicios propuestos por su maestra y decidieron dar un giro narrativo a su obra, para pasar de la representación geométrica al relato de los hechos victimizantes.

Igualmente, la creación de estos grandes tapices involucraba, para sus autoras, el manejo de una gran cantidad de variables: una comunidad de más de 600 personas con relatos y experiencias disímiles para plasmar en la tela, la adquisición de los materiales, el control sobre la actividad de todas las personas que intervinieron al mismo tiempo en la costura, la construcción colectiva del relato (con sus contradicciones, datos relevantes o irrelevantes, nuevas impresiones, etc.) y la ubicación de todos los elementos en el área de trabajo, entre muchas otras. Estos problemas poco estructurados, difusos en su planteamiento, de límites escasos y de gran incertidumbre sobre los caminos para su resolución son propios de la actividad del diseño (1990).

Pueden identificarse otros elementos, relacionados con el pensamiento de Visser (2011) en torno al diseño colaborativo mediante la interacción. De acuerdo con la autora, en un proceso colaborativo se pueden identificar diferentes tipos de interacciones (lingüísticas, gráficas, kinésicas y proxémicas) que no constituyen simples elementos informales de comunicación entre los participantes, sino que integran las representaciones que cada uno de los integrantes del grupo creador tiene del proyecto y que, al combinarlas, conducen a una solución en diseño.

En el grupo de Mampuján es posible identificar dos tipos de interacción descritas por Visser: las interacciones lingüísticas entre las mujeres que integran el colectivo y que se manifiestan en todas las fases del proceso de creación. Múltiples relatos individuales que se integran unos con otros para constituir los discursos centrales de las imágenes, frente a la ausencia de evidencias fotográficas o en otros medios. Lo visual se construye sólo a partir del relato oral de memoria individual y colectiva.

Es necesario considerar también las interacciones gráficas, descritas también por Visser (2011), Schön (1983) y Cross (1990). El dibujo resulta esencial como razonamiento no convencional propio del diseño, no sólo porque es una manera de interpretar las ideas de los demás integrantes de un grupo de diseño colaborativo, sino por su función como dispositivo para explorar, de forma simultánea, un problema y su solución. Así, apoyadas en la riqueza expresiva del testimonio oral, las mujeres de Mampuján elaboran bocetos de las escenas y dibujan una posible disposición espacial de los elementos del tapiz. Por supuesto, estos bocetos se modifican en la medida en que existen iteraciones sobre las historias relatadas, nuevos elementos constitutivos o replanteamientos narrativos.

La escenas que resultan de estos bocetos, por su parte, permiten establecer la descomposición del problema de diseño en fracciones más pequeñas. De este modo, la elaboración de la imagen puede hacerse entre varias personas, cada una enfocada en una escena específica. Esta descomposición es otra característica del pensamiento de diseño, identificada por Goel y Pirolli (1992; en Reed, 2016), presente en la elaboración de estas obras.

A partir de estas prácticas también puede observarse la diferencia que existe en su aplicación por las personas con más experiencia en el trabajo de creación de los tapices y las más jóvenes. Mientras que aquéllas transmiten sus conocimientos basadas en sus propios procesos de creación (la importancia del relato oral, la bocetación, la creación colectiva),

éstas asumen el proceso creativo de manera más intuitiva y relacionada con la inmersión directa en el problema. Esta diferencia fue explicada también por Cross (2004).

Por último, en las imágenes creadas en el marco de los talleres de la Ruta Pacífica de las Mujeres en el departamento de Bolívar pueden hallarse nuevos elementos de resistencia y afrontamiento. Si bien los discursos visuales y textuales de las imágenes hacen referencia al presente y al futuro, en lugar de enfocarse en los hechos victimizantes, presentan varias alusiones a la transformación de las mujeres a partir de los hechos ocurridos: aparece el trabajo como una forma de reconstruir la vida quebrada por la violencia; la protección de la familia y el autocuidado como maneras de obtener seguridad frente a situaciones nuevas; y la presencia de un componente político en algunas imágenes (referido al papel de las mujeres en la construcción de la paz o a las esperanzas puestas en la culminación del conflicto).

Como resultado de la elaboración de montajes visuales a partir de las permutaciones de las 45 imágenes seleccionadas, de acuerdo con la propuesta de montaje descrita anteriormente, se hallaron 5 conceptos presentes: afrocolombianidad, interior y exterior, palabras escritas, trabajo y elementos simbólicos. Para el primero y los dos últimos se optó por permitir que las imágenes conduzcan a la reflexión a partir de sus relaciones dentro de los montajes, como lo plantea Didi-Huberman (2002).

En cuanto a la interacción entre los contenidos escritos y las imágenes creadas por las mujeres pudieron identificarse tres niveles discursivos: el texto como aportante de sentido, como elemento explicativo de la imagen y como refuerzo de su expresividad y propósitos comunicacionales. En este último nivel es donde se pone de manifiesto el carácter político y reivindicativo de algunas imágenes revisadas.

Sobre el concepto del interior y el exterior, los montajes elaborados dan cuenta de la importancia de los espacios exteriores para las víctimas, como escenarios de creación y

recuperación del tejido social afectado por el conflicto. Los parques, las calles, las plazas, el campo o las zonas de cultivo se presentan como lugares de cohesión, de disfrute y de interacción entre los miembros de las comunidades.

No existen aquí vencedores ni vencidos, en la lógica dicotómica que inquieta a Richard (2007). Se trata de una percepción del futuro, o de un presente posible por fuera de la guerra, y de la importancia de las experiencias sociales y colectivas en su conformación.

### **6.3 La mirada de las víctimas**

Un propósito que anima el presente trabajo de investigación consiste en lograr un acercamiento honesto, sincero y complejo a las imágenes creadas por víctimas del conflicto armado. La construcción de lazos con las personas que amablemente cedieron su tiempo y esfuerzos para el relato de los testimonios fue fundamental, así como, en la mayor parte de las entrevistas realizadas, su buena disposición para hacer memoria —traer al presente lo ausente— de los episodios cruentos que ocurrieron hace casi dos décadas, para revisar una vez más las imágenes con las que sortearon la violencia y la guerra y con las que quisieron comunicar a los demás sus experiencias vitales en medio del conflicto.

Otro propósito, íntimamente ligado al anterior, es enfocar el trabajo de investigación en la mirada de las víctimas, en la visión propia que plasman en sus imágenes del conflicto armado. En la coyuntura actual, diversas disciplinas estudian las intrincadas relaciones entre guerra e imagen desde la academia: la antropología, la sociología, los estudios culturales y las artes plásticas se han esforzado por abordarlas y comprenderlas, cada una desde su perspectiva disciplinar —y multidisciplinar—.

En estos campos, son frecuentes los trabajos académicos que se acercan a las lógicas de la imagen y la violencia desde la perspectiva, quehacer y prácticas de artistas, diseñadores, investigadores o agentes culturales. No obstante, existe una escasez de trabajos académicos

ubicados desde la perspectiva misma de las víctimas, desde sus imágenes y desde los procesos de creación y de comunicación que motivaron su elaboración.

Este trabajo es una respuesta a dicha situación, a partir de la importancia que reviste una revisión de la imagen desde la perspectiva de la población más afectada por el conflicto y de sus manifestaciones expresivas. Ello constituye un compromiso con imágenes y voces que quizá no han sido observadas o escuchadas con la claridad necesaria en las áreas académicas propias de la comunicación y el diseño.

En particular, el diseño posee un espacio disciplinar muy amplio, que involucra un estudio interdisciplinario, transversal al campo de las artes, las ciencias y la tecnología (Cross, 2001): esta concepción traza una división clara entre los métodos de las ciencias exactas y una posible epistemología del diseño. Son notables los aportes de pensadores y teóricos del diseño en la definición de un campo teórico y epistemológico que fundamente sus iniciativas de investigación (Simon, 1973; Schön, 1992; Krippendorff, 2006; Galle, 2011). En estos trabajos se concibe al diseño como un área disciplinar que aborda problemas con características diferentes a las que suelen enfrentar las ciencias y que, por tanto, deben ser estudiados con una epistemología propia, flexible e interdisciplinaria.

El acercamiento realizado a las imágenes de las víctimas del conflicto armado presente en este trabajo se llevó a cabo con el apoyo de las herramientas y estrategias de carácter visual descritas anteriormente. Esta es una particularidad metodológica que es posible debido al carácter disciplinar del diseño, la flexibilidad en el abordaje de sus problemas y el uso de sus recursos intrínsecos para referirse a la realidad y observarla. Es una manera disciplinar propia de ver el mundo y de cómo éste retorna la mirada (Buck-Morss, 2009).

En este trabajo se plantea una conjunción entre la mirada del diseño, que permite acudir a los recursos propios de su práctica para observar y comprender la realidad, y la mirada de las víctimas, que mediante la creación de imágenes busca preservar el recuerdo de los

acontecimientos, expresar sus caminos de resistencia y comunicar su versión e interpretación de los sucesos.

Esta mirada conjunta hace que este trabajo, de manera necesaria y urgente, permita la comprensión de un fragmento de la historia reciente de Colombia de la mano de sus propios protagonistas.

## Bibliografía

- Alcaldía de Medellín, Secretaría de Gobierno (2010). *Imágenes que tienen memoria*. Medellín.
- Alfonso, C., & Beristain, C. (2013). *Memoria para la vida*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Allbeson, T., & Oldfield, P. (2016). War, Photography, Business: New Critical Histories, 9(2), 94–114. doi: 10.1080/17526272.2016.1190203
- Antonio, E. (2013). La construcción del sujeto colectivo afrocolombiano: lecciones de una consulta. *Revista de Derecho Publico*, (31). Bogotá, Universidad de Los Andes.
- Arenas, S. (2012). Memorias que perviven en el silencio. *Universitas Humanistica*, (74), 173-194.
- Association for Women's Rights in Development, AWID (2004). Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica. *Derechos de las mujeres y cambio económico*, 9, 2-8
- Balcázar, J. & Molina, N. (2017) Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano. *Andamios*. 14(34), 59-85.
- Barthes, R. (1982). *Barthes: selected writings*. Oxford: Fontana/Collins.
- Bate, D. (2010). The Memory of Photography. *Photographies*. 3(2), 243-257
- Berger, J. (1973). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili
- Beristain, C. M., Mazo, C., Echeverry, K., & Gallego, M. (2015). *El Camino de Vuelta a la Memoria*. Bogotá: Marra S.L.
- Bonilla, J. (2018) Imágenes que vienen del pasado. Las fotografías de los llamados campos de concentración de la guerra en Colombia. *Comunicación y Sociedad* (31), 146-172

- Buchanan, R. (2001a). Design and the New Rhetoric: Productive Arts in the Philosophy of Culture. *Philosophy and Rhetoric*, 34(3), 183–206. doi: 10.1353/par.2001.0012
- Buchanan, R. (2001b). Design Research and the New Learning. *Design Issues*, 17(4), 3–23. doi: 10.1162/07479360152681056
- Buck-Morss, S. (2000). *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid, A. Machado Libros
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda* (9), 19-46
- Buck-Morss, S. (2009) *Hegel, Haití y la Historia Universal*. México, Fondo de Cultura Económica
- Caballero, A. (2018). *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498 - 2017)*. Recuperado de <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/index.html>
- Camargo, M. (2004). Palenqueros en Barranquilla. Construyendo identidad y memorias urbanas. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 1(1), 1-18
- Castaño, E., Avella, A., Arango, A. & Sánchez, C. (2016). La imagen en el contexto de la violencia en Colombia: un acercamiento a distintas perspectivas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 1-13.
- Cercapaz (2014). *Compendio de orientaciones prácticas y aprendizajes de la cooperación entre Estado y Sociedad Civil para el desarrollo de la paz*. Bogotá: Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH
- Cogollo, S (2017). La fotografía como estrategia para contar historias del horror del conflicto colombiano. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. 12 (21), 1-16.
- CNRR (2009). *Comisión Nacional de Reparación y Conciliación. La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Taurus.
- CNRR (2009). *Comisión Nacional de Reparación y Conciliación. Recordar y narrar el conflicto*. Bogotá: Fotonletras.
- Congreso de Colombia. (27 de agosto de 1993). Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. [Ley 70 de 1993]. DO: 41.013.

- Congreso de Colombia. (25 de julio de 2005) Ley de Justicia y Paz. [Ley 975 de 2005].  
DO: 45.980.
- Congreso de Colombia. (10 de junio de 2011). Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.  
[Ley 1448 de 2011]. DO: 48.096.
- Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas (2013). La verdad de las mujeres. Víctimas del conflicto armado en Colombia. Bogotá: G2 Editores.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2006). Las mujeres frente a la violencia y la discriminación derivadas del conflicto armado en Colombia.  
Recuperado de [http://www.cidh.org/countryrep/colombiamujeres06sp/informe\\_mujeres\\_colombia\\_2006\\_espanol.pdf](http://www.cidh.org/countryrep/colombiamujeres06sp/informe_mujeres_colombia_2006_espanol.pdf)
- Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal. (Abril 27 de 2011) Sentencia 34547.  
[MP María del Rosario González de Lemos].
- Cross, N. (1995). Técnicas de diseño: pasado, presente y futuro. *Temas de Disseny*, (12), 129-135.
- Cross, N. (1999). Design Research: A Disciplined Conversation. *Design Issues*, 15(2), 5-10.
- Cross, N. (2001). Designerly ways of knowing: design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3), 49-55. doi: 10.1162/074793601750357196
- Cross, N. (2004). Expertise in design: An overview. *Design Studies*, 25(5), 427-441. doi: 10.1016/j.destud.2004.06.002
- DANE (2005). Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Censo General.  
Recuperado de <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-general-2005-1>
- Didi-Huberman, G. (2002). La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores
- Didi-Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J., Schweizer, N & Valdés, A. (2008). La política de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Fundación Puntos de Encuentro (26 de noviembre de 2016). Tela sobre tela [Archivo de

- video] Recuperado de <https://youtu.be/81ZwGT4RWDk>
- Fundación Puntos de Encuentro (2018). Los tapices de Mampuján, Asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz. Recuperado de <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/los-tapices-de-mampujan/#1521143453811-553ab6ef-7632>
- Galle, P. (2011). Foundational and Instrumental Design Theory. *Design Issues*, 27(4), 81–94. doi: 10.1162/DESI\_a\_00107
- Garay, L. (2003). En torno a la economía política de la exclusión social en Colombia. *Revista de Economía Institucional*, 5(8), 15–31.
- Gombrich, E. (1986). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza Editorial
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O., & Umaña Luna, E. (2005). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus.
- Haddu, M. (2012). Beyond the mask: image-making, resistance and photography in Chiapas. *Journal of Romance Studies*, 12(2), 1–16.
- Halilovich, H. (2016). Re-imaging and re-imagining the past after “memoricide”: intimate archives as inscribed memories of the missing. *Archival Science*, 16(1), 77–92. JOUR. doi: 10.1007/s10502-015-9258-0.
- Hazler, K. (2005). The american quilting tradition in picture books. *Southern Social Studies Journal*, 30(2), 4-21.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona, Destino.
- ICANH (2014). Instituto Colombiano de Historia y Antropología. Historia clínica restauración tapiz de Mampuján. Recuperado de <http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=10081>
- Jaar, A. (1994). *Untitled (Newsweek)* [Instalación]
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI editores.
- Jurich, J. (2015). You Could Get Used to It: Susan Sontag, Ariella Azoulay, and Photography’s Sensus Communis. *Afterimage*. 42(5), 10-15.

- Kalyvas, S. (2001). La violencia en medio de una guerra civil: esbozo de una teoría. *Revista Análisis Político*, 42.
- Krippendorff, K. (2009). *The content analysis reader*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn. A New Foundation for Design*. Boca Raton: Taylor & Francis.
- Lambis, C. (2017). *El arte como reparación simbólica: Tapices de Mampuján* (Tesis de maestría). Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Liebes, T., & Kampf, Z. (2009). Black and white and shades of gray: Palestinians in the Israeli media during the 2nd Intifada. *International Journal of Press/Politics*, 14(4), 434–453. doi: 10.1177/1940161209336226
- Luna, P. (2010). *Visibilizando la memoria (fragmentos)*. Bogotá: Defensoría del Pueblo.
- Macón, C. (2014). Georges Didi-Huberman: "Yo no sé lo que es el arte". Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- Martínez, M. (2015). *Tejedoras de Mampuján, ganadoras del Premio Nacional de Paz 2015* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/owAj-XxbXhk>
- Miller, A. (2008). *Incidencia política feminista*. Bogotá: Escuela Itinerante de Formación Política, Educación para la Paz y la Democracia.
- Miller, Z. (2008). Image Control. *Index on Censorship*, 37(4), 50–68.
- Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world*. Philadelphia: Basic Books
- Molano, A. (2015) *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920 - 2010)*. Bogotá: Espacio Crítico.
- Montealegre, D. (2007). *Las rutas de los feminismos, pacifismos y resistencias*. Bogotá: Escuela Itinerante de Formación Política, Educación para la Paz y la Democracia.

- Mulholland, J. (1996). Patchwork: The evolution of a women's genre. *Journal of American Culture*, 19(4), 57-70.
- Museo Nacional de Colombia (2014). Historias de Museo. Recuperado de [http://www.museonacional.gov.co/imagenes/bhm/historias\\_de\\_museo\\_760.pdf](http://www.museonacional.gov.co/imagenes/bhm/historias_de_museo_760.pdf)
- Neumann, R., & Fahmy, S. (2012). Analyzing the Spell of War: A War/Peace Framing Analysis of the 2009 Visual Coverage of the Sri Lankan Civil War in Western Newswires. *Mass Communication & Society*, 15(2), 169–200.
- Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH (2003). Panorama actual de la región de Montes de María y su entorno. Bogotá: Vicepresidencia de la República.
- Ojeda, D. & Guerra, P. (2016) Caminos condenados. Bogotá. Cohete Comics, Pontificia Universidad Javeriana.
- Ordóñez, V. (2017). Los tejidos de Mampuján: una lectura desde la reparación simbólica. (Trabajo de grado) Universidad Externado de Colombia, Bogotá.
- Olaya, V., & Herrera, M. C. (2014). Photography and violence: The performative memory of images. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89–106. doi: 10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma
- ONU – PNUD (2003). Organización de las Naciones Unidas – Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. El conflicto, callejón con salida: Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia. Bogotá: Editorial El Malpensante.
- ONU – PNUD (2010). Organización de las Naciones Unidas – Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Los Montes de María: Análisis de la conflictividad. Bogotá: Impresol.
- Ortiz, C. (2001). Actores armados, territorios y poblaciones. *Análisis Político*, 42.
- Páez, D., Valencia, J., Pennebaker, J, Rimé, B. & Jodelet, D. (1998). Memorias colectivas de procesos culturales y políticos. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Panofsky, E. (1972). Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial.

- Parra, A. (2014) Entre puntadas, palabras y duelos, las “Tejedoras de sueños” en Mampuján aportan a la construcción de paz. Recuperado de <http://www.bivipas.unal.edu.co/bitstream/10720/686/1/1010191990-2014.pdf>
- Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. En Didi-Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J., Schweizer, N & Valdés, A. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Reed, S. (2016). The Structure of Ill-Structured (and Well-Structured) Problems Revisited. *Educational Psychology Review*, 28(4), 691–716. doi: 10.1007/s10648-015-9343-1
- Restrepo, L. & Rojas, A. (2017) El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano. Recuperado de [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/9532/1/RestrepoLuzMarina\\_2017\\_ArteVictimas%20Conflicto.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/9532/1/RestrepoLuzMarina_2017_ArteVictimas%20Conflicto.pdf)
- Revista Semana (2005). Habla Vicente Castaño. Recuperado de <http://www.semana.com/portada/articulo/habla-vicente-castano/72964-3>
- Richard, N. (2007). Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, P. (1999). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Madrid: Arrecife.
- Ricoeur, P. (2000). La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Editorial Trotta.
- Ríos, S. (2017). Formación de la empatía a través del uso de la imagen artística. El caso de las víctimas de la violencia en Colombia. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (18) 52-63.
- RUV (2018). Registro Único de Víctimas. Recuperado de <https://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>
- Salcedo, A. (Julio de 2009) El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas. *Revista Soho*, 111. Recuperado de <http://www.soho.co/historias/articulo/el-pueblo-que-sobrevivio-a-una-masacre-amenizada-con-gaitas/10614>
- Sanabra, A. (2018). Las expresiones artísticas de las víctimas como mecanismo de reparación transformadora en Colombia. El caso de “Las tejedoras de Mampuján”.

- Ciencia Jurídica Universidad de Guanajuato, 7 (13), 171-184.
- Sánchez-Blake, E. (2016). La Ruta Pacífica de las Mujeres: repertorios simbólicos en la búsqueda de paz y reconciliación en Colombia. *Revista Colombiana de Educación*, (71), 301-319.
- Sánchez, O. (2006). Nuevas formas de resistencia civil de lo privado a lo público: Movilizaciones de la Ruta Pacífica: 1996-2003. Barcelona: Cooperacció.
- Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner*. Londres: Temple-Smith.
- Sierra, Y. (2014a) Relaciones entre el arte y los Derechos Humanos. Conclusiones preliminares. Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- Sierra, Y. (2014b). Relaciones entre arte y Derechos Humanos. *Revista Derecho Del Estado*, (32), 77-100.
- Simon, H. (1973) *Las ciencias de lo artificial*. Barcelona, MIT.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. 7a ed. Barcelona: Contemporánea.
- Talese, G. (2006). *Vida de un escritor*. Bogotá, Aguilar.
- Tedx (7 de diciembre de 2017). *Tejedoras de Sueños – Juana Ruiz – TEDx Bogotá Mujeres* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/LLe6S4FFwfl>
- Torres, M. (2012). La comunidad raizal: elementos para una reflexión jurídica a partir de un discurso técnico. *Civilizar*, 12 (22), 35-56.
- Triana, H. (2014). *Imágenes de la violencia en Colombia: fotografía e imagen de la violencia política en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (2018). *Registro Único de Víctimas*. Recuperado de <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/reportes>
- Universidad Externado de Colombia (2016). *Mampuján entretejido: un camino estético para la paz*. Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.
- Vasilachis de Gialdino, I., Cossio, M., Giesen, L., Araya, et al. (2012). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vidal, H. (1996). *Dar la vida por la vida*. Santiago: Mosquito Editores.
- Villoro, J. (22 de enero de 2006) *La crónica, ornotorrico de la prosa*. *La Nación*,

Argentina.

- Visser, W. (2011). Design as construction of representations. *Art + Design & Psychology*, (2), 29-43.
- Vivencias: narraciones comunitarias de la historia, los aprendizajes y el desarrollo de la ruta jurídica en el marco de la sentencia 34547 de Justicia y Paz, a partir de las experiencias de Mampuján. (2013) María La Baja, Bolívar.
- Vuorinen, M. (2006). Civil war via media: 19th century print publicity as a battlefield. En 5th European Conference on Information Warfare and Security 2006, ECIW 2006 (pp. 263–270). Department of Social Science, University of Helsinki, Finland.
- Wabgou, M., Rodriguez, J., Cassiani, A. & Carabalí, J. (2012). Movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero: el largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Warburg, A. (2010) Atlas Mnemosyne. Madrid, Ediciones Akal.
- Woodward, M. L. (2009). Creating memory and history. *Photographies*. 2(1), 21-35
- Yepes, R. (2014). El escudo de Atenea: Cultura visual y guerra en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 23.
- Zalamea, F. (2008) Por una re-visión de la mirada creativa. Imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florenski, Auerbach, Merleu-Ponty. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Zúñiga, M. (2016). La mano en el considere: vínculos entre prácticas artísticas e iniciativas de memoria en la comunidad de San José de Playón, corregimiento de María La Baja (Bolívar) *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (24), 109-137.