



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Fotografiar a las víctimas: el caso colombiano a partir de las obras de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona (1990-2015)

Autores (en el caso de tesis y directores):

Laura Isabel Ramírez Rivillas

Natalia Fortuny, dir.

Felipe Martínez Quintero, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Lic. Laura Isabel Ramírez Rivillas

Fotografiar a las víctimas: el caso colombiano a partir de las obras de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona (1990-2015).



**Tesis para optar por el título de
Magister en Comunicación y Cultura**

**Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires**

**Directora: Dra. Natalia Fortuny
Co-director: Dr. Felipe Martínez Quintero**

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2021

Resumen

La presente tesis analiza la construcción visual de la víctima en el marco del conflicto armado colombiano, entre 1990 y el 2015, a partir de las obras –fotografías documentales- de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona. Se trata de un recorrido, en relación al mostrar de las víctimas en la fotografía, que parte del análisis de las diferentes series de imágenes, siempre en diálogo con otras fotografías, con los contextos históricos del conflicto armado colombiano y los testimonios de las víctimas, y siguiendo conceptualmente las tesis planteadas por algunxs autorxs como George Didi-Huberman (2004, 2011, 2018), Jacques Rancière (2008, 2013), Judith Butler (2003, 2010), Harun Farocki (2015), entre otros.

Esta investigación combina herramientas de la Teoría Visual con un trabajo propio de Ciencias Sociales respecto de los discursos que rodean cada imagen, sus contextos históricos, sociales y culturales de producción y circulación. Así, esta tesis se pregunta por los recursos visuales y las condiciones de producción de estas fotografías para entender cuáles son las miradas que ofrecen sobre la violencia política de Colombia, y de qué manera permiten evocaciones de la tortura, la desaparición, el asesinato y de otros actos perpetrados en medio del conflicto armado interno.

El análisis se centra en las fotografías tomadas por Jesús Abad Colorado entre 1990 y 2015 recopiladas en su libro *Mirar de la vida profunda* (2015), y en otras publicaciones como la realizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013). Además, en las obras fotográficas de Álvaro Cardona realizadas con familiares de desaparecidxs en el norte de Santander y con las madres de Soacha: *Padre, hijo y espíritu armado* (2012) y *Árbol adentro* (2013 y 2014).

Abstract

This thesis analyzes the visual construction of the victims in the Colombian armed conflict, between 1990 and 2015, based on the works –documentary photographs- of Jesús Abad Colorado and Álvaro Cardona. It is a path, in relation to showing the victims in photography, that starts from the analysis of the different series of images, always in dialogue

with others photographs, the Colombian armed conflict's historical contexts and the testimonies of the victims. And conceptually following the thesis planted by some authors such as George Didi-Huberman (2004, 2011, 2018), Jacques Rancière (2008, 2013), Judith Butler (2003, 2010), Harun Farocki (2015), among others.

This research combines Visual Theory tools with a Social Science work on the discourses around each image, their historical, social and cultural contexts of production and circulation. Thus, this thesis asks about the visual resources and production conditions of these photographs to understand what are the views they offer on the political violence of Colombia, and what way these images allow evocations of torture, disappearances, murders and other acts perpetrated in the midst of an internal armed conflict.

The analysis focuses on the photographs taken by Jesús Abad Colorado between 1990 and 2015, compiled in his book *Mirar de la vida profunda* (2015), and in other publications such as the one made by the Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013). In addition, in the photographic works of Álvaro Cardona made with disappeared persons' relatives in the north of Santander and with the mothers of Soacha: *Padre, hijo y espíritu armado* (2012) and *Árbol adentro* (2013 and 2014).

Índice

0.	Introducción	7
1.	Conflicto armado colombiano: historia, fenómenos sociales y fotografía	12
1.1	Marco histórico del conflicto armado en Colombia	12
1.1.1	Grupos armados	14
1.1.2	Después de la Constituyente	18
1.1.3	La presidencia de Álvaro Uribe y la Seguridad Democrática	19
1.1.4	Los <i>falsos positivos</i>	21
1.1.5	Los años siguientes	23
1.1.6	La Ley de Víctimas	24
1.2	Marco histórico de la fotografía en el conflicto armado	25
1.2.1	Fotografías, conflicto y análisis	29
2.	La imagen fotográfica ante la violencia	34
2.1	El abordaje de las fotografías	34
2.2	Lo <i>irrepresentable</i>	37
2.2.1	La restitución de la humanidad	41
2.3	Fotografía y memoria: en lo público y lo privado	45
2.4	Conceptualización de <i>víctima</i> en Colombia	51
2.5	Algunos casos en la región	58
3.	Mirar las ruinas: las fotografías documentales de Jesús Abad Colorado	63
3.1	Introducción	63
3.2	Una mirada documentalista: inserto en la obra, inserto en el conflicto	67
3.3	Fotografía y memoria	70
3.3.1	Como <i>matrioshka</i> : las fotos en las fotos	70
3.3.2	Tras/en las ruinas	80
3.3.3	El emblema de lo atroz	91
3.4	Más imágenes del horror	101
3.4.1	Lxs niñxs en la guerra, lxs niñxs en las imágenes	102

3.4.2 Fotografía y finalidad: muerte y duelo	113
4. La construcción visual de la ausencia: el testimonio fotográfico	
en Álvaro Cardona	118
4.1 Introducción	118
4.2 <i>Padre, hijo y espíritu armado</i> (2012): fragmentos del pasado presente	120
4.2.1 Fotografía a fotografía	132
4.2.2 El recorte como duelo y memoria	147
4.3 Una sinécdoque de los <i>falsos positivos</i> . <i>Árbol adentro</i> (2014)	149
4.3.1 Los <i>falsos positivos</i> de Soacha	149
4.3.2 Álbum familiar y foto carnet	152
4.3.3 Las historias detrás de los <i>collages</i>	155
4.3.4 Camino a la exhibición	160
5. Continuidades y conclusiones	167
5.1 Continuidades	167
5.1.1 La construcción visual de víctima	170
5.1.2 Evocaciones e irrupciones: visualización de la violencia política	181
5.2 Conclusiones	188
Referencias Bibliográficas	192

Agradecimientos

A mi directora, Natalia Fortuny, quien me acompañó no solo con su lectura y devoluciones, sino con todo el proceso de formación que me llevó a poder reflexionar con las fotografías.

A mí co-director, Felipe Martínez Quintero, que se unió en esta aventura justo en el momento más vertiginoso, convirtiéndose en una ficha clave para sacar adelante estas páginas de análisis.

A Cora Gamarnik, por acompañarme en la decisión y planteamiento de mi tema de investigación.

A los fotógrafos por permitirme indagar en sus obras y por ofrecerme el material necesario.

A Cristian Acosta, que dedicó un tiempo de sus vacaciones post entrega doctoral para leerme minuciosamente y ayudarme a complejizar e hilar mis capítulos.

A mis compas de los grupos de estudio, por leerme y ofrecerme preguntas disparadoras de reflexiones.

A mi familia y amigxs de la vida, por acompañarme en todo el proceso y por esforzarse para entender a dónde quería ir; cuando ni yo lo sabía.

A Lau, por leerme y apoyarme pacientemente con las correcciones, pero sobre todo por acompañarme a encontrarme en este camino, a veces nebuloso.

Y me reservo esta última línea para agradecerle a la abuela Noelia, por su compañía en la distancia y por animarme en cada llamada, y recordarme siempre que los procesos valen la pena.

0. Introducción

Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez
Georges Didi-Huberman (2015)

Cuando hablamos del conflicto armado colombiano, nos referimos a un conflicto interno que ha atravesado más de siete décadas y que ha dejado cerca de nueve millones de víctimas. Ya en 1962 Germán Guzmán Campos (2005), pionero en el campo de estudios sobre la violencia política, afirmaba que el conflicto en el país no se trataba de un simple caso de orden público sino más bien de un problema permanente de dimensión nacional. Así, se presentaron en Colombia fenómenos de violencia heterogéneos como enfrentamientos entre fuerzas militares y guerrillas, accionar de paramilitares y narcotraficantes, asesinatos políticos, desapariciones, desplazamientos forzados, entre otros. Pese a este contexto, una parte de la sociedad colombiana únicamente reaccionaba frente a acontecimientos atroces excepcionales -masacres múltiples o asesinatos de personalidades destacadas-; que, al multiplicarse, se convertían en hechos rutinarios y aislados, donde la llegada de un acontecimiento remplazaba otro (Pécaut, 2013).

Los actores armados, repitiendo estrategias de guerra utilizadas en otras partes, procuraron formas de ocultamiento, silenciamiento y amedrentamiento para quienes pudieran ser posibles enemigos, victimizando a la población civil que quedaba en medio de los enfrentamientos. Finalmente eran estrategias para dominar territorios: sus tierras, su economía y sus pobladorxs. A diferencia de los trabajos de registro, documentación y memoria alrededor de las dictaduras del cono sur, el conflicto colombiano no tuvo la problemática de la ausencia de fotografías. La cuestión tampoco fue la sobreabundancia, sino que más bien el problema era que unas pocas personas hablaban esas imágenes, y que una parte de la sociedad estaba adormecida respecto a las consecuencias de la violencia. De hecho, la resonancia de algunos acontecimientos era solo fugaz, y nunca se llegó a dar una indignación comparable a la que despertaron las atrocidades en Argentina (Pécaut, 1997).

Ciertas fotografías realizadas sobre el conflicto armado conforman un ecosistema de documentación que se ha debatido con el ocultamiento y la sobreabundancia de imágenes, y el amedrentamiento, la ética y el uso específico dado por los grupos que han tenido el poder económico y político; donde las fotografías han sido miradas pero no se les ha prestado atención. En este orden de ideas, acaecen interrogantes como, ¿qué miradas ofrecen las fotografías sobre la violencia política del país?, ¿de qué manera la fotografía permite la evocación de la tortura, la desaparición y el asesinato?, ¿cuáles recursos visuales ponen en marcha las series a analizarse?, ¿cuáles son las condiciones de producción de estas obras fotográficas?

En este contexto, esta tesis busca reflexionar sobre la construcción visual de la víctima en el marco del conflicto armado colombiano, entre 1990 y el 2015, a partir de las obras –fotografías documentales– de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona. Una investigación de índole cualitativa y con un sesgo transdisciplinario, que combinó herramientas de las artes visuales y de las ciencias sociales, para pensar las imágenes, sus contextos históricos, sociales y culturales, y sus condiciones de producción y circulación. Los entramados de sentido que articulan las preguntas e intereses de esta tesis están relacionados con las condiciones de producción de estas fotografías, su dentro y fuera de cuadro, las estrategias estéticas, los testimonios de lxs protagonistas de las imágenes y sus familiares, y las evocaciones que estas imágenes acarrearán. Así, se parte de la hipótesis de que las fotografías de Cardona y Colorado visibilizan y aportan a la construcción de diversas versiones de la figura de la víctima en este contexto complejo del conflicto armado colombiano, a partir de la dualidad que permite la fotografía como índice –“huella de lo real”– y metáfora. Estas obras y prácticas fotográficas elegidas como corpus despliegan formas de enunciar, de visibilizar y de resignificar sentidos y experiencias de la violencia política del país; y se debaten con la estigmatización y banalización de la violencia, por tanto rápidamente entran a un campo de cuestionamiento ético que se pregunta por el cómo mostrar el horror y a las víctimas.

Para cumplir con el objetivo, y responder a las preguntas e hipótesis se contextualizan algunas etapas del conflicto armado, especialmente las que permiten comprender acontecimientos específicos que se vinculan, directa o indirectamente, con las escenas fotografiadas por Colorado y Cardona. El capítulo “Conflicto armado colombiano: historia,

fenómenos sociales y fotografía” es un recorrido histórico y social del proceder de los actores armados, la heterogeneidad de fenómenos de la violencia, las decisiones y políticas institucionales, y quiénes eran consideradxs sujetxs víctimas según cada momento específico y acto perpetrado. Se busca encarar los antecedentes iniciales del conflicto, y detenerse en algunos momentos como la creación y operación de grupos armados, la política de Seguridad Democrática, la ley de víctimas proclamada en el 2011 y sus antecesoras, el caso de los *falsos positivos* y los diálogos de paz con el grupo guerrillero de las Farc.

Este corpus de fotografías documentales se aborda en el segundo capítulo, “La imagen fotográfica ante la violencia”, entendiendo que con cada fotografía nos debemos preguntar cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo nos toca a la vez (Didi-Huberman, 2015). Pensamos la radialidad de estas series desde John Berger (1998), donde la fotografía puede ser vista en simultáneo en términos personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos. Pondremos en diálogo estas series con la fragmentación, serialidad y el testimonio según Didi-Huberman (2004, 2011, 2012, 2018); con la indeterminación de Rancière (2008, 2013), es decir, concebimos la imagen no como un pedazo de lo visible sino como puesta en escena de lo visible, donde muchas veces los cuerpos son vistos sin nombre y sin la posibilidad de retribuir la mirada. Desde Judith Butler (2003, 2010) y Harun Farocki (2015) analizamos el valor de la vida y la posibilidad de mostrar a las víctimas. En este orden de ideas, será imprescindible para pensar en serie las obras de Cardona y Colorado traer otros casos de la región ya ampliamente trabajados, como las memorias de la dictadura argentina, por ejemplo en las obras de Lucila Quieto, Gustavo Germano y Gabriela Bettini. Acudimos, entonces, a las investigaciones sobre fotografía y desaparición, fotografía y duelo, fotografía y memoria, y fotografía y barbarie, realizadas por Ana Longoni (2008, 2009), Ileana Diéguez (2013), Jordana Blejmar (2010), Jorge Iván Bonilla (2018, 2019), Natalia Fortuny (2013, 2014, 2015) y Felipe Martínez (2020).

Estos diálogos conceptuales ofrecen otras miradas a las obras fotográficas aquí analizadas. Los recursos visuales buscan activar la empatía con quienes las miran bajo la demanda de la humanización y dignificación de la vida retratada, evitando la banalización y naturalización. Se enfrentan así a las víctimas retratadas representadas como estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen. Es decir, esta

tesis entenderá que se banalizan las masacres y las víctimas porque las palabras toman el lugar de las fotografías, el horror no está banalizado por la saturación de imágenes, sino porque estas fotografías son filtradas y son habladas por unas pocas personas; en este marco la problemática radica en que lo visual parte de las multitudes mientras la palabra es un privilegio de unos pocos (Rancière, 2013). Estos artefactos visuales buscan activar la empatía entre el/la espectadorx y lxs protagonistas de la imagen con una demanda de humanización y dignificación de la vida retratada, lo que pone en tensión a la “víctima estadística” y la “víctima identificable” (Bonilla Vélez, 2018). En otras palabras, la víctima que es contada como una más *versus* la víctima que es singularizada.

Tras abordar el contexto y la conceptualización, esta investigación se detendrá en las obras de cada uno de los fotógrafos. En el tercer capítulo, “Mirar las ruinas: las fotografías documentales de Jesús Abad Colorado”, se pensará la manera de mirar las imágenes de lo horroroso y lo irrepresentable, y la restitución de la humanidad a partir de los cruces fotografía y memoria, fotografía y testimonio, fotografía y muerte y fotografía y duelo. Las imágenes de Colorado constituyen una documentación casi *in situ* de los diferentes acontecimientos atroces en medio del conflicto armado y, por tanto, como conclusión parcial de esta reflexión, las entendemos como testimonio de los acontecimientos y además como evocaciones de la desaparición y el asesinato, como irrupciones a partir de las ruinas, la fragmentación, la muerte y lo melancólico.

Por otro lado, en el cuarto capítulo, “La construcción visual de la ausencia: el testimonio fotográfico en Álvaro Cardona”, reflexionaremos el vínculo entre la fotografía y la desaparición, una convergencia que leeremos en serie con estudios argentinos y colombianos. Cardona propone en sus obras, *Padre, hijo y espíritu armado* (2012) y *Árbol adentro* (2013 y 2014), un ejercicio artístico que se vale del dispositivo fotográfico para instaurar la ausencia de lxs desaparecidxs y asesinadx, a partir del armado de *collages*, que incluyen a lxs familiares que lxs buscan y las fotografías documento y de los álbumes familiares de las víctimas. Sin embargo, pensamos que no se trata únicamente de señalar el vacío, sino también de llamar la atención de lxs espectadorxs por las vidas negadas, ocultas y quitadas, para adquirir sentido en lo público a través de los relatos y testimonios individuales de lo privado.

Con ambos fotógrafos planteamos la fotografía como pequeños trozos arrancados a la verdad, y de antemano descartamos la posibilidad de una imagen total del horror. Además, proponemos una lectura de las fotografías en serie, entre las propias obras, entre un fotógrafo y el otro, y con otros casos de la región. Por último, emprendemos un recorrido que escarbará en el *antes*, el *durante* y el *después* de la desaparición, del asesinato, de las masacres y los desplazamientos forzados. Con las fotografías del *antes* nos referiremos a las que aparecen en las fotografías sacadas por los fotógrafos, las que lxs familiares llevan en sus manos o ropas y son de los documentos de identidad y de los álbumes familiares, éstas adquieren un nuevo sentido al ser usadas para buscar lxs desaparecidxs y asesinadxs. Las del *durante* son escasas, en el sentido de que hay pocas imágenes del momento de los acontecimientos atroces; y las del *después* son algunas de las fotografías armadas en estas series, que se valen del *antes* para evocar la ausencia en un encuentro con lo imposible y lo indeterminado.

Esta reflexión nos lleva a concluir parcialmente que estas fotografías brindan valor a las vidas desde lo individual y aportan a la construcción de memorias sociales a partir de la documentación fotográfica, al mismo tiempo que nos plantean un horizonte de continuidad donde se abre la posibilidad de preguntar sobre la representación de la violencia política en un ecosistema mayor de obras documentales fotográficas a recolectarse.

1. Conflicto armado colombiano: historia, fenómenos sociales y fotografía

1.1 Marco histórico del conflicto armado en Colombia

El conflicto armado colombiano ha atravesado diferentes momentos que transitan no solo las distintas décadas de enfrentamiento, sino además la fluctuación de actores armados, de causas económicas y sociales, de partidos políticos y de otros factores que lxs historiadorxs, antropólogxs, sociólogxs y periodistas han nombrado y dividido según cada acontecimiento y contexto. La historia del conflicto armado colombiano ha sido y sigue siendo contada desde diferentes disciplinas, enfoques transdisciplinarios y perspectivas. Una guerra, en la que cada vez aparecen más raíces de antecedentes, de grupos armados involucrados, de razones sociales, políticas, económicas y culturales.

Germán Guzmán, sacerdote de la iglesia católica y posteriormente laico, investigador de las Ciencias Sociales y docente universitario, escribió junto a Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, investigador/sociólogo y abogado/sociólogo respectivamente, un primer tomo de *La violencia en Colombia* (2005) que sitúa antecedentes históricos y sociológicos del conflicto armado desde 1930, y extiende la reflexión e investigación hasta 1958; este primer tomo contuvo el trabajo de campo de Guzmán¹ en el que realizó la primera aproximación visual a las condiciones cotidianas de lxs combatientes y a las víctimas del conflicto armado, lo que Malagón (2010) describió como el primer registro fotográfico del horror y de la destrucción que caracterizó el conflicto entre 1945 y 1960. En el libro los investigadores cuentan que se trata de un conflicto que partió del enfrentamiento entre los dos partidos políticos vigentes, liberales y conservadores, quienes ávidos por el poder, y tras encabezar el gobierno los conservadores en 1946 comenzaron una persecución, agudizada en zonas rurales, por el exterminio de la oposición; llegando a alcanzar un clímax de ola de violencia el 9 de abril de 1948 con la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (Guzmán C. et al., 2005: 37-52). La muerte de este líder de oposición, simpatizante del pueblo, trajo una revuelta violenta que duró alrededor de cuatro horas y dejó más de dos mil muertes. Y aunque

¹ Germán Guzmán, además de colaborar en la publicación con Fals Borda y Umaña Luna, fue parte de la primera Comisión Investigadora sobre el conflicto armado interno en los inicios del Frente Nacional. El Frente Nacional fue un acuerdo político, entre 1958 y 1974, de reparto equitativo de poder entre los liberales y conservadores, propuesto como solución a los años de violencia bipartidista (1946-1958) (Jaramillo, 2011).

se centró en las calles de Bogotá y recibió el nombre de El Bogotazo, tuvo una fuerte repercusión en diferentes regiones del país, recogiendo los años anteriores de violencia y la historia de un conflicto que perdura en la actualidad.

Los antecedentes cercanos que pudieron haber ayudado a la consolidación de la Violencia datan de 1930. El partido liberal gobernó entre 1930 y 1946, esos 16 años consecutivos de poder dejaron un saldo repetitivo para lxs conservadorxs de fracaso electoral, y abrieron las puertas a un conflicto político de oposición más complejo. En 1946 volvieron a asumir lxs conservadorxs con la presidencia de Mariano Ospina Pérez. Esa retoma del poder agudizó las manifestaciones sociales, y las huelgas y los paros civiles se extendieron por todo el país. Mientras se vivía un contexto en el que militantes de ambos partidos políticos seguían matándose entre sí (Guzmán C. et al., 2005:42-43), Gaitán, que ya había sido candidato presidencial en 1944, hacía un llamado por el regreso al orden y a la tranquilidad; sin embargo el gobierno con el argumento de apaciguar las huelgas, los saqueos y los rumores que pululaban, sobretudo en el norte del país, declaró estado de sitio, en paralelo a la instalación de la IX Conferencia Panamericana que reunía varios líderes de la región. Gaitán había recibido amenazas por la presunción de sabotaje a la Conferencia, pero en paralelo con el llamado al orden expidió un comunicado general en el que afirmaba haber rechazado cualquier propuesta. En medio de esa tensión política nacional e internacional se vivió el 9 de abril de 1948, día en que Gaitán fue asesinado a la salida de su oficina. A partir de ese momento vino el conflicto popular con una fuerte ola de violencia, incluso una primera tregua y una segunda ola de violencia que trajo a la vez una segunda tregua (Guzmán C. et al., 2005:52), un conflicto que empezaba a rodar y a aumentar su solidez.

Esta Violencia y su expansión por el territorio nacional produjo el surgimiento de diversos grupos bélicos, creados ofensiva o defensivamente por lxs campesinxs que eran perseguidos por la represión de ideologías políticas y con el objetivo de despojarlos de sus tierras. En respuesta las comunidades rurales se organizaron y comenzaron a armar vecindades de protección para evitar el despojo, conformaron grupos guerrilleros que debían cumplir y trabajar por la lucha de la defensa de las tierras y demás bienes de lxs campesinxs, por la protección de la familia, la vida de las mujeres, niñxs y ancianxs, combatir a la par que continuaban el trabajo de la tierra.

A manera de ordenar las ideas se plantea la cronología de las etapas que oscilan entre la nombrada época de la Violencia con V mayúscula, comprendida entre 1946 y 1967 (Figueroa, 2004), que para otros teóricos duró hasta 1958 cuando se acordó el sistema de división del poder con el Frente Nacional²; luego, la expansión de los grupos guerrilleros “parece responder al desgaste de un régimen [en 1974], aquel del Frente Nacional, instalado desde 1958 e incapaz de hacer frente a las nuevas demandas sociales” (Pécaut, 1997: 2); en los años ochenta el ingreso al conflicto del narcotráfico, la creación y legalización de autodefensas, la política de Seguridad Democrática en el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2006, 2006-2010), la Ley de Víctimas (2011) y los acuerdos de paz con las guerrilla de las Farc -Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- (2011-2016).

1.1.1 Grupos armados

La coexistencia en simultáneo del Ejército Nacional junto a grupos guerrilleros y posteriormente paramilitares y narcotraficantes, hicieron y provocaron la crudeza del conflicto armado que concentró un sinnúmero de víctimas y de actos terroristas. Más de medio siglo en el que los paramilitares se convirtieron en los causantes de la mayor cantidad de masacres y torturas en contra de la población civil, aliados con el Ejército Nacional, legal e ilegalmente, para recobrar el dominio de territorios hasta entonces al mando de grupos guerrilleros campesinos. Cabe aclarar que en este conflicto existieron más grupos armados y razones socio-políticas que los acá mencionados.

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Farc (1964-2016). Esta guerrilla se desmovilizó tras firmar los acuerdos de paz con el Estado en octubre del 2016, y conservó no sólo su sitio web y su historia, sino las siglas de su nombre, pero con un significado diferente, ahora inscripto como partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria de Colombia. En su página web se catalogan a sí mismxs como un movimiento revolucionario nacido durante la marea mundial en contra del imperialismo, de carácter político militar fundado por 48 campesinxs en 1964 en las zonas rurales del sur del departamento del Tolima.

² El Frente Nacional fue un sistema de división del poder entre los dos partidos tradicionales, liberal y conservador, y fue establecido en 1958 con el objetivo de ponerle fin a la Violencia. Consistía en alternarse la presidencia y ocupar el mismo número de curules parlamentarias.

Lxs convocaban una serie de reivindicaciones de orden agrario y de autodefensa, con una línea y accionar rural con bases en el marxismo-leninismo (Narváez J., 2012).

La historia, contada desde dos puntos de vista diferentes, el de la guerrilla y el del Estado, contradice la propia fundación e ideología de los grupos políticos y guerrilleros. En una investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH, 2013: 121) se puntualizó que el hecho que precipitó la denominación de las Farc como una organización guerrillera se remitió a un ataque por parte del Ejército en 1964 a lxs campesinxs de Marquetalia (zona rural del sur del departamento de Tolima). Este acontecimiento fue catalogado por el grupo guerrillero como una agresión por parte del Estado al campesinado. Las Fuerzas Armadas lo contaron desde su perspectiva, para ellxs este ataque era la respuesta a una ofensiva iniciada por las Farc en 1963. Pero, lo cierto es que tras el ataque de los militares, y en el marco de la I Conferencia del Bloque Sur de las Farc, cinco zonas geográficamente diferentes y con distintos mandos guerrilleros decidieron unificar sus acuerdos y reunir por primera vez 100 combatientes (CNMH., 2013: 123). Este grupo guerrillero se fortaleció a partir de la firma de estos acuerdos que fueron sumando con diferentes juntas veredales, y fue así como a principios y mediados de los años 80 hubo una gran expansión en la que escaló de diez frentes a solidificarse con 31 frentes.

El Ejército de Liberación Nacional - ELN (1964 - actualidad). Nació también en 1964, el 4 de julio en el departamento de Santander con 16 personas, dentro de las que se encontraba el sacerdote Camilo Torres, quien fue asesinado cuando apenas comenzaba su lucha guerrillera en 1966. Jóvenes universitarixs y líderes/as liberales se unieron inspiradxs en la revolución cubana y en imágenes de líderes emblemáticos como el ‘Che’ Guevara. En un contexto similar se consolidó el Ejército Popular de Liberación - EPL en 1967 como seguidores de la revolución china (CNMH, 2013:126-129). Tanto el ELN como el EPL se diferenciaban de las Farc porque eran habitantes de las ciudades, jóvenes sujetos políticos descontentxs con las restricciones de participación política de la oposición. Aunque, de ambas guerrillas, también hacían parte campesinxs desplazadxs de sus tierras en la Violencia que buscaban, uniéndose a las filas guerrilleras, un nuevo camino de recuperación económica en la explotación minera y petrolera.

Estos grupos guerrilleros tuvieron varios intentos de diálogos de paz y acuerdos con los gobiernos, intentos que se vieron frustrados en las presidencias de: 1975 con Alfonso López Michelsen, 1982 con Belisario Betancur, 1990 con César Gaviria, 1994 con Ernesto Samper, 1998 con Andrés Pastrana, y en 2005 con Álvaro Uribe. Las razones que causaron la suspensión o el retiro de uno de los dos bandos de las mesas de diálogo obedecían a desacuerdos o atentados realizados en medio de treguas bilaterales.

El EPL se desmovilizó en 1977, el desgaste con los intentos de acuerdos y los golpes recibidos por el Ejército marcaron el fin de las columnas del grupo guerrillero, aunque algunas disidencias estuvieron vigentes hasta 1991 (Narváez J., 2012:32). El ELN no tuvo el mismo fin, de hecho se convirtió en el único grupo guerrillero que sigue vigente. Comenzaron mesas de diálogo y acercamiento en el 2016 durante la presidencia de Juan Manuel Santos, y con muchos ires y venires, y secretismo, se siguen presentado de forma discontinua en el gobierno de Iván Duque (2018-2022); el 12 de febrero el diario colombiano El Heraldó (2021) publicó un pedido de reanudación de la mesa de diálogos entre el Gobierno y el ELN en Cuba realizado por la Comisión de Paz del Senado.

Al igual que para las Farc los años ochenta trajeron una fuerte consolidación a las filas del ELN, que pasaron de tener tres a diez frentes, mientras los disidentes del EPL pasaron de dos a doce.

El Movimiento 19 de abril - M-19 (1974 - 1989). El M-19 incursionó como fuerza armada en el conflicto colombiano entre 1974 y 1989 bajo el lema “Con las armas con el Pueblo” (CNMH, 2013: 132). Surgió desde una corriente heterodoxa, fundada por estudiantes universitarios luego de que ya se habían consolidado las Farc, el ELN y el EPL, y sufrió un fuerte debilitamiento al finalizar la década de los setentas.

Aunque son varios los acontecimientos que enmarcaron la historia de este grupo guerrillero se destacaron tres momentos: en 1980 se tomaron la embajada de la República Dominicana mientras se celebraba una recepción diplomática de la que participaban diferentes países; en 1985, en medio de uno de los varios procesos de paz que fracasaron, se tomaron el

Palacio de Justicia que posteriormente fue retomado por el Ejército (CNMH, 2013:137), enfrentamiento que produjo la desaparición y muerte de más de 50 civiles y por el que sigue siendo investigada la responsabilidad de las Fuerzas Armadas en muertes que incluso sucedieron después de la liberación de lxs rehenes; y finalmente, en 1989 acordaron junto a otros grupos como el Quintín Lame, una facción del EPL, un cese al fuego y entrega de armas, condicionado y precedido por la conformación de una Asamblea Constituyente. Esta Constituyente que generó la Carta Máxima vigente hasta hoy fue votada en simultáneo con las elecciones presidenciales de 1990 y proclamada el 4 de julio de 1991, con una fuerte declaración de Derechos Humanos que incluía una sociedad diversa, pluriétnica y pluricultural (CNMH, 2013:149).

Los narcotraficantes y paramilitares. En diciembre de 1981 el M-19 secuestró a Martha Nieves Ochoa, hermana de algunos de los miembros del Cartel de Medellín, como respuesta y en búsqueda del rescate a toda costa, los narcotraficantes anunciaron con panfletos, lanzados desde una avioneta, la creación de Muerte a Secuestradores - MAS, un grupo paramilitar para la defensa de grupos guerrilleros. Si bien el MAS se disolvió con la liberación de la hermana de los Ochoa, fue la puerta de entrada a la creación de otros grupos paramilitares, a los que incluso se unieron las Fuerzas Públicas para disfrazar los asesinatos de líderes/as sociales y militantes de izquierda (CNMH, 2013:134).

Debido a los múltiples enfrentamientos entre el Estado y lxs guerrillerxs en la primera mitad de los 80, el fracaso en los diálogos de paz, la expansión de los frentes, y la ya aparición de grupos de autodefensas, varios grupos militares promovieron el respaldo y legalización de los paramilitares, quienes además de legalizarse consiguieron un refuerzo económico y en municiones por parte del Estado. Estos grupos combatían contra la guerrilla mientras protegían los laboratorios y las rutas de exportación narcotraficante. Sobra decir que, la coexistencia de tantos grupos armados y la victimización de la población civil generó un recrudecimiento de la guerra, y que son los paramilitares los que registran un mayor número de masacres y sevicia aplicadas contra las poblaciones urbanas y rurales.

1.1.2 Después de la Constituyente

La Constituyente, producto de movilizaciones sociales, acuerdos con grupos guerrilleros y con sindicatos, tuvo como fin inscribir la Constitución Política del 91, que es la Carta Magna que rige desde entonces en el país y que buscó multiplicar, explica Daniel Pécaut (1997), garantías de las libertades y los mecanismos de participación. A pesar de este acuerdo político, y de que los acuerdos de paz y la desmovilización de grupos guerrilleros produjeron una disminución de los homicidios políticos, no se consiguió la neutralización de los factores de violencia que azotaron el país, sino por el contrario le dio paso a uno de los períodos más cruentos del conflicto armado. Este período se arrastraba ya desde principios de los 80 donde “sin duda [era] la coexistencia de unos y otros en los mismos municipios lo que engendra[ba] a menudo situaciones de gran violencia” (Pécaut, 1997: 6).

Los acuerdos agrarios suscitados en este contexto no salieron como se los esperaban los campesinos, pues los subsidios ofrecidos por el Estado para comprar las tierras en las que trabajaban fueron asistidos por una precaria oferta de créditos y de asesoramiento técnico, lo que conllevó al desplazamiento de familias enteras y provocó la concentración de tierras usadas para el narcotráfico y la ganadería, dándole paso a la transformación de muchos de los cultivos de café en cultivos de coca (CNMH, 2013:153). Además la violencia ya no aparecía solo como política, de hecho Pécaut (1997) puntualizó que esa violencia se reflejaba en tres aspectos: el primero correspondía al político, en el que aparecieron reclamos y posteriormente algunos acuerdos ya planteados de reformas políticas, y también donde se inscribieron los diálogos con las guerrillas; en un segundo momento la violencia estuvo asociada a la economía, principalmente a la de la droga; y finalmente, en un tercer aspecto la violencia se dio alrededor de las tensiones sociales.

Otra consecuencia significativa de este período fue la decisión de las Farc de urbanizar sus filas militares creando frentes de fuerte influencia en ciudades principales como Bogotá, sumado a que los grupos paramilitares estaban en un proceso de reconfiguración que implicó la creación de nuevas fuerzas, entre legales e ilegales, que promulgaban la defensa a partir de la ofensiva, como por ejemplo Los Pepes, un grupo de hombres que se hizo llamar así porque estaban siendo perseguidos por Pablo Escobar.

Este período álgido, que entre 1980 y 1995 dejó más de 300 mil víctimas (Pécaut, 1997:10), se extendió hasta más o menos el 2005, y comprendió grandes escándalos como la infiltración de dineros del narcotráfico en la campaña política del presidente Ernesto Samper (1994-1998), el magnicidio del dirigente conservador Álvaro Gómez Hurtado (1995), entre otros. Su denominación como uno de los períodos más cruentos en la historia del conflicto armado colombiano se debe a la cantidad de victimización que dejó la disputa a sangre por el dominio de tierras, territorio y poder político, económico y social. Escalaron las masacres, los desplazamientos forzados, las torturas y secuestros, entre muchas otras violaciones a los derechos humanos, mientras los gobernantes seguían inyectando más presupuesto nacional a la adquisición de armamento militar.

Muchos de los acuerdos políticos y sociales negociados con la Constituyente y con los diálogos de paz, que produjeron la desmovilización de los guerrilleros, no se cumplieron a cabalidad. Jefferson Jaramillo Marín (2016) recopiló algunos factores prolongadores de la guerra como una propuesta de lo que debía ser removido estratégicamente para sostener los postacuerdos, y aunque él se refiere a los acuerdos con las Farc entre 2012-2016, estos factores son producto de la diversidad ocurrida en la continuidad del conflicto armado. En sí se trata de la economía de guerra regional, la desigualdad agraria, la precariedad institucional, la fragmentación territorial, el crecimiento exponencial del secuestro y la extorsión, la impunidad, la persistencia de la amenaza, entre otros (Jaramillo Marín, 2016: 23).

1.1.3 La presidencia de Álvaro Uribe y la Seguridad Democrática

La Seguridad Democrática fue un proyecto de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez que comenzó en el 2002, y debido a su reelección, finalizó en el 2010. Su política se basaba en la recuperación militar del territorio nacional por medio de la declaración de guerra contra las guerrillas, a quienes les negaba la existencia de cualquier carácter político e ideológico, y como consecuencia también negaba la existencia de un conflicto interno en el que participara activamente el Estado.

Los costos de esta confrontación no fueron solamente económicos, sino también la continua quebrantación de la democracia. Existía por ejemplo el servicio militar obligatorio para los jóvenes de 17 años que terminaban la secundaria, que por algún motivo no podían continuar su educación superior o que no alcanzaban a pagar los altos costos establecidos por la libreta militar; apareció el hostigamiento y la persecución judicial contra las oposiciones políticas, hecho que fue corroborado cuando salió a la luz pública el escándalo por las interceptaciones telefónicas que realizó el Departamento Administrativo de Seguridad - DAS - a opositores del gobierno, periodistas, magistrados de la Corte Suprema de Justicia, miembros de ONG, fiscales, entidades nacionales e internacionales de derechos humanos, y líderes y lideresas sociales; y la presión e incentivo a los militares por la recuperación del poder de los territorios, a toda costa, que desencadenó una cantidad de hechos perversos como las ejecuciones extrajudiciales.

El escándalo del DAS, denunciado en febrero de 2009 por la revista *Semana*, estuvo estrechamente ligado al caso de parapolítica que dejaba al descubierto el nexo de políticos y grupos paramilitares, y por el que se condenaron decenas de senadores y representantes a la Cámara. Precisamente este era uno de los motivos por los que estaban "chuzados" los teléfonos de los miembros de la Corte Suprema de Justicia que llevaban los procesos judiciales de los parlamentarios vinculados con la parapolítica. Las pruebas y graves actividades investigadas obligaron al gobierno de Álvaro Uribe a ordenar en septiembre de 2009 la eliminación del organismo de inteligencia del Estado, sin embargo la totalidad de su cierre no se concretó sino hasta finales del 2011. Este es un capítulo vigente, las condenas, nexos e investigaciones continúan en la actualidad, aunque ya se han condenado más de 20 personas, entre ellas la directora del DAS y el entonces secretario de Presidencia.

Omar Rojas Bolaños y Fabián Benavides Silva (2017) explicaron que para consolidar esta política de Seguridad Democrática, tanto la Presidencia como el Ministerio de Defensa, le exigían resultados concretos a las Fuerzas Armadas, “generando en la tropa una fuerte obsesión por mostrar resultados militares y de policía, máximo al saber que tendrían beneficios económicos y otros incentivos” (Rojas Bolaños y Benavides Silva, 2017: 5). Continuaron Rojas y Benavides explicando que esta política también fortaleció las redes de cooperantes de las Fuerzas Armadas, y por esto, el Observatorio de Derechos Humanos y

Derecho Humanitario de la Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos (CCEEU) afirmó que por medio de ella se propiciaron detenciones arbitrarias, judicializaciones sin fundamento, desplazamiento forzado, actuaciones ilegales de los organismos de seguridad y de inteligencia en contra de opositores políticos, defensores de derechos humanos, periodistas, entre otros. El CCEEU documentó la existencia de 3512 víctimas de ejecuciones extrajudiciales por parte de las Fuerzas Armadas.

1.1.4 Los *falsos positivos*

El caso de los *falsos positivos* es un escándalo que comenzó a circular en la agenda mediática del país en el 2008 con el surgimiento del grupo Madres de Soacha, madres y familiares que demandaban y reclamaban por la desaparición de sus hijos ante la no respuesta de las autoridades. Se trataba de la desaparición sistemática desde el 2006 de varixs jóvenes de zonas marginales o de poblaciones que habían sido vulneradas en medio del mismo conflicto. A finales del 2008 aparecieron en el norte del país fosas comunes de supuestxs guerrillerxs muertxs en combate, esos restos coincidían según los análisis forenses con los datos genéticos de estxs chicxs que ya eran abiertamente buscados por sus familiares.

Rápidamente el gobierno dio declaraciones afirmando que se trataba de combatientes guerrillerxs que habían sido dados de baja por el Ejército Nacional en enfrentamientos armados. Pero las inconsistencias no pararon de aparecer: los análisis forenses demostraron que se trataba de ejecuciones extrajudiciales, las muertes habían sido causada por misiles, sin embargo los uniformes militares con los que estaban vestidos los cuerpos no tenían agujeros de balas; algunxs de lxs chicxs figuraban en las listas del Ejército como comandantes guerrillerxs con alias usados en la guerra, pero los resultados demostraron que habían sido asesinadxs tres o cuatro días después de ser raptados en Soacha. El caso que más llamó la atención, y que se convirtió en la gota que rebosó el vaso, fue el de Leonardo Porras. Las Fuerzas Armadas presentaron unas supuestas pruebas en las que se afirmaba que el joven era un narcoguerrillero que dirigía uno de los frentes de los grupos armados, y que a la hora de la muerte llevaba una pistola de 9 milímetros en la mano derecha con la que se enfrentaba a los soldados; pero su mamá, Luz Marina Bernal, presentó la historia clínica de su hijo donde se constataba una discapacidad mental de más del 50%, con una grave parálisis de la parte

derecha del cuerpo, la misma con la que supuestamente sostenía el arma. El informe forense contrastó que su muerte fue el 12 de enero del 2008, es decir, cuatro días después de desaparecer de su casa y barrio (Rebollo et al., 2016:11-21).

Las versiones de lxs militares y del gobierno comenzaron a cambiar, pero nadie se hacía responsable por las 3925 denuncias por *falsos positivos* que se registraban hasta el 2013. El manejo mediático por parte del gobierno, ante las denuncias de lxs familiares de las víctimas, sostuvo como discurso que se trataba de personas enemigas de la política de Seguridad Democrática, tanto lxs vocerxs del Gobierno como lxs del Ejército Nacional argumentaron que ONGs y abogadx de las víctimas tenían sesgos ideológicos producto de contratos internacionales que buscaban desprestigiar a las Fuerzas Armadas de Colombia, deformando así la verdad y continuando con el ocultamiento y la impunidad (Rojas Bolaños y Benavides Silva, 2017: 61). Cuando el caso de Soacha se conoció en la opinión pública, agregan Rojas Bolaños y Benavides Silva, tanto el Ministerio de Defensa como la Presidencia afirmaron que los casos de ejecuciones extrajudiciales no se habían vuelto a repetir y que los pocos que eran conocidos eran errores militares.

El aliciente para estas ejecuciones extrajudiciales se presentaba tanto en el ámbito interno como externo al país. Una directiva decretada en noviembre del 2005 establecía recompensas desde 1400 euros, por la captura y la muerte en combate de miembrxs guerrillrxs, y este monto variaba de acuerdo al rango ocupado; también, estaba la necesidad de mostrarle al gobierno estadounidense resultados para seguir recibiendo sus ayudas, y esos resultados se medían de acuerdo al número de bajas al enemigo. En el proceder, lxs militares contrataron a jóvenes que pudieran secuestrar a otrxs bajo la promesa de un trabajo bien recompensado en fincas del norte del país, les trasladaban a cientos de kilómetros de sus ciudades donde eran asesinadx, y finalmente a lxs soldadx les restaba armar las escenas para hacerlxs pasar por guerrillrxs o narcotraficantes y cobrar la recompensa establecida por el gobierno.

Desde el momento de las desapariciones, madres y otrxs familiares emprendieron la búsqueda y el reclamo, conformaron diferentes grupos y consolidaron, tras varios encuentros en las mismas circunstancias, Madres de Soacha, que al transcurrir los años y debido a

amenazas, hostigamientos y asesinatos anónimos que nunca cesaron, terminaron sólo con 5 integrantes, mientras que muchos de lxs soldadx se seguían dentro de las filas militares y lxs destituidxs no eran sometidos a ningún proceso judicial. Recién en julio del 2011 se conoció la primera condena por los *falsos positivos* bajo el delito de secuestro, para el 2015 apenas a seis coroneles se le habían impuesto cargos judiciales, y en el 2017 la revista *Semana* publicó un artículo que afirmaba que 21 militares habían sido condenados por cinco de los casos de Soacha, a pesar de que desde un principio los reclutadores habían confesado ante la Justicia y dado una lista de nombres que incluía lxs soldadx que los habían contratado. Incluso, más recientemente, el ex-presidente y entonces Ministro de Defensa (2006 y 2009), Juan Manuel Santos, declaró³ ante la Comisión de la Verdad acerca de las ejecuciones extrajudiciales, y afirmó que compartía con el entonces presidente Álvaro Uribe el objetivo de derrotar a las Farc, pero que discernía en el cómo; porque Uribe desconocía la existencia de un conflicto armado interno y buscaba terminar con la guerrilla militarmente. De hecho, en los argumentos de su comparecencia, señaló que durante su gobierno (2010 - 2018) se instruyó a todo el plantel militar siguiendo la reglamentación del Derecho Internacional Humanitario, donde el objetivo no pretendía más ser el número de guerrillerxs asesinadx en combate sino el número de desmovilizadx y capturadx. Santos aceptó que, siendo Ministro de Defensa de Uribe, le llevó tiempo quitarse el velo para comprender que los *falsos positivos* estaban sucediendo, y complementó que una vez despojado de la negación comenzó la investigación de los casos, “debo decir que el capítulo de los *falsos positivos* es uno de los momentos más dolorosos que he tenido en mi vida pública, y es una mancha indeleble en el honor de un Ejército que tiene sobrados motivos para vanagloriarse pero que también debe tener la entereza para reconocer la verdad y pedir perdón. Es una de las formas para resarcir el daño” (El País, 2021).

1.1.5 Los años siguientes

Así mismo, los diez años consecutivos (hasta el 2016) presentaron sucesos importantes para la historia. Se iniciaron los diálogos de paz con las Farc, lo que trajo por primera vez la aceptación por parte del Gobierno de su participación activa como actor

³ Santos, en su declaración, contó sobre el primer soldado que habló sobre cómo funcionaban las ejecuciones extrajudiciales, cuando se acercó a declarar porque su propio padre había sido asesinado en medio de los *falsos positivos*. Y sostuvo que fue sacando a la luz el caso de Soacha que la sociedad conoció de manera oficial el nexos del Ejército Nacional con la desaparición y asesinato de los jóvenes.

armado. Este acuerdo se cerró el 26 de septiembre del 2016 con un acto simbólico en Cartagena, donde el presidente del momento, Juan Manuel Santos y el jefe de esta guerrilla, Rodrigo Londoño Echeverri ‘Timochenko’, firmaron acuerdos que incluyeron la reparación a víctimas, tratados agrarios, cese al fuego bilateral y entrega de armas, garantía de seguridad, fin al narcotráfico y la participación política que convirtió a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia en el partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común.

Al mismo tiempo, en el 2012, se inició un acercamiento con el objetivo de crear una agenda para acuerdos de paz con el otro grupo guerrillero vigente, el ELN, se avanzó en la etapa exploratoria y de confidencialidad hasta el 2014 y en febrero de 2017 se instaló la fase pública, desde entonces ha sufrido un vaivén de desacuerdos que los ha paralizado por largas temporadas.

1.1.6 La Ley de Víctimas

Las cifras oficiales del conflicto establecido por más de 70 años, hasta el 2013, registraron cerca de 220 mil muertos, 25 mil desaparecidos, 5 millones 700 mil desplazados, 27 mil secuestrados, 10 mil víctimas de minas antipersonal, 1892 masacres, 95 atentados con bombas y más de 6 mil niños reclutados -al menos en los registros oficiales- (CNMH, 2013). Para reflexionar sobre el registro de estas cifras mencionadas y de sus metodologías de recopilación es importante resaltar de dónde proviene la conceptualización y clasificación de víctimas que abordaremos en el marco conceptual.

En el 2011 durante el mandato de Juan Manuel Santos se firmó la Ley de Víctimas 1448, que reconoció por primera vez la participación activa y como victimario del Estado, y consideró en su artículo tercero que las víctimas debían ser tenidas en cuenta para la restitución de tierras y reparación integral, sin embargo esto incluía sólo a las personas o colectivos que hubiesen sufrido daños como consecuencia de violaciones graves o infracciones a los Derechos Internacionales Humanitarios, ocurridos en el marco del conflicto armado interno a partir del primero de enero de 1985; es decir, que no son sumados en esta

ley quienes hayan sido victimizadx con anterioridad, a efectos de no ser parte de la restitución económica.

La importancia de esta ley se extiende, por un lado como modificación a anteriores leyes de justicia transicional que no terminaron de definir los derechos de las víctimas del conflicto armado, y por otro lado porque trabajó en paralelo con las restituciones propuestas para las víctimas en el marco de los acuerdos con la guerrilla de las Farc. Pero además, el reconocimiento de las víctimas como parte de la población civil y la responsabilidad de los actores armados permite una mirada analítica de las fotografías de Álvaro Cardona y Jesús Abad Colorado López, una lectura que no necesita retornar la restitución simbólica con la argumentación y debate de por qué lxs protagonistas de sus fotografías son víctimas, sino más bien centrarse en su construcción visual.

1.2 Marco histórico de la fotografía en el conflicto armado

La fotografía en Colombia ha sido abordada en la academia desde diferentes enfoques y usos. En este caso y teniendo en cuenta el interés de la investigación se recorre, por un lado, la historia a través de la fotografía, la fotografía como documento social y la historia de la fotografía; para llegar al análisis de la fotografía o con la fotografía en el conflicto armado colombiano. Las recopilaciones históricas sobre la llegada y el uso de la fotografía en Colombia de Pablo Jiménez (2011) y Eduardo Serrano (2006) coinciden en que tanto la invención del daguerrotipo como la puesta en práctica en contextos sociales puntuales en Colombia no varía mucho con respecto a lo que pasaba en Europa al mismo tiempo; y esto se debe precisamente a que el embajador de Francia en Colombia, Jean Baptiste Louis Gros, comenzó a realizar daguerrotipos desde 1839 e instauró este procedimiento en el país en 1842.

Después del daguerrotipo pasó poco tiempo para comenzar a ver las primeras imágenes sacadas del ámbito oligárquico, donde personajes de poder económico, social y político posaban durante horas para ser retratadx. Para finales del siglo XIX algunas actividades cotidianas comenzaron a ser registradas, por ejemplo aparecieron en las imágenes vendedorxs ambulantes y retratos de pordioserxs en Bogotá, que a su vez conformaban un

paralelismo con las imágenes aristocráticas que eran recurrentes; de todas maneras y a pesar de la consciencia y valor que se le comenzaba a dar al uso de la fotografía, ese tipo de tomas seguían siendo escasas (Serrano, 2006:49). A partir de 1876 comenzaron a sacarse algunas fotografías enfocadas en mostrar escenas de conflicto civil: la destrucción y la miseria desatadas por motivos religiosos, la insurrección política radical en 1885, el conflicto encabezado por liberales en 1895 y la Guerra de los Mil Días, entre 1899 y 1902, que dejó además de la devastación económica más de cien mil muertos, y trajo consecuencias posteriores como la separación de Panamá.

La primera revista ilustrada con fotos, que superó un año en el ruedo, se llamó *El Gráfico* (1910-1941), pero fue hasta 1924 que la publicación *Mundo al Día* contrató al primer fotógrafo de planta (Serrano, 2006: 191). Esto llevó a Jiménez (2011:24) a preguntarse por qué a pesar de todo este recorrido, pero sobre todo de los múltiples conflictos civiles que se presentaban en el país, la fotografía histórica era escasa y desequilibrada, y por el contrario, seguían figurando retratos e imágenes cliché de lo moderno, del progreso y de lo folclórico.

Los antecedentes históricos del conflicto armado tuvieron fuerte repercusión en las fotografías, en la presencia y en la ausencia de las mismas. Es así el caso de la masacre de las bananeras, dos días en diciembre de 1928 en los que el Ejército con el objetivo de ponerle fin a una huelga de más de un mes, encabezada por lxs trabajadorxs de la United Fruit Company en reclamo a mejores condiciones laborales, dejó un sinnúmero de muertes en Ciénaga-municipio cercano a Santa Marta-. Las únicas imágenes conservadas por el archivo de la UFC parecían ser las que mostraban los daños a edificaciones provocados por lxs trabajadorxs; sin embargo, relata Kevin Coleman (2015) que por casualidad el antropólogo Philippe Bourgois salvaguardó algunos documentos que se encontró en el ático de un archivo de la compañía en Panamá, dentro de los que aparece una fotografía de cinco líderes obreros colombianos junto a un memorándum que describe a cada uno de los retratados, de acuerdo a un orden que obedecía a las marcas numéricas que les habían escrito sobre la imagen. En la investigación de Coleman se presupone la existencia de muchas otras imágenes desaparecidas adrede, como por ejemplo, registros de los asesinatos cometidos por el Ejército y de las calles

desoladas⁴; así se argumentó uno de los “mecanismos con los que la violencia soberana constituyó un campo de visión. Lo que no podemos ver en el registro documental y fotográfico, no lo podemos usar para generar conocimiento del pasado” (Coleman, 2015:161).

El 9 de abril de 1948, cuando la muerte de Gaitán desembocó en El Bogotazo, la historia marcó la profesión del fotoperiodismo y de la fotografía documental, estableció una conciencia de las responsabilidades sociales en cuanto al cómo fotografiar y al fotografiar mismo de la revuelta. Lxs fotógrafxs se vieron enfrentadxs a tomar la decisión de qué mostrar y qué no mostrar en sus imágenes teniendo en cuenta que estaban en riesgo las vidas de las miles de personas que se manifestaban en las calles y, por supuesto, las de ellxs mismxs (Serrano, 2006:193). Para Ángela M. Rodríguez (2012) estaba claro que ya en El Bogotazo existía una memoria histórica visual oficial enfrentada con otra no oficial, y esto se prolongó en la historia, porque a pesar de este hecho histórico del 48, se podía leer que en 1962 todavía eran escasas las imágenes de soldados y de hombres fusilados. Se le reconocía un deseo y motivo al/a la fotógrafx al elegir qué escena congelar acorde al contexto que le atravesaba, y también al periódico que compraba la imagen o contrataba al/a la fotorreporterx para que la hiciera, porque elegía cómo ilustrar su artículo y lo que creaba en yuxtaposición con el texto.

A partir de ahí surgen una serie de hitos fotográficos, algunos fueron nombrados por Serrano (2006) y otros serán enumerados en este apartado. En 1966 aparece la fotografía del cadáver de Camilo Torres, sacerdote líder comunista miembro del grupo guerrillero ELN, esta imagen posee una similitud iconográfica en relación a la que posteriormente circuló con el cadáver del ‘Che’ Guevara. Era una muerte exhibida desde la soberanía, donde el asesinato no contraía consigo el significado de homicidio sino de baja en combate, y fueron exhibidos como trofeo, como victoria. Más adelante, en los años 80, comenzó a usarse en el medio fotográfico el término *pornomiseria*, refiriéndose a que lxs fotógrafxs colombianxs se habían

⁴ Para llegar al momento histórico en que la fotografía y la labor de lxs fotógrafxs tomó un vuelco en cuanto al sentido, al valor y la conciencia de la imagen, es necesario abrir un pequeño paréntesis y repasar también que la existencia de las fotografías en la historia colombiana no está solo referenciada en la guerra, sino que también se enmarca en la sociabilidad cotidiana de las calles colombianas. Fueron centros para las fotografías las festividades y los funerales religiosos, las celebraciones patrias, algunas acciones filantrópicas, se resaltaron imágenes de educación y cultura, y de desastres naturales. El 13 de noviembre de 1985 se hizo un amplio registro fotográfico de la tragedia de Armero, la erupción de un volcán que dejó una emblemática foto simbólica del dolor, sacada por el periodista Frank Fournier; se trataba de Omayra Sánchez, una niña de 13 años que falleció tras permanecer tres días atrapada entre el lodo y los restos de su casa, una escena de imposibilidad e impotencia transmitida en vivo por las cámaras de televisión y por los fotógrafos de prensa.

asomado rotundamente y de forma responsable a la pobreza y el sufrimiento (Serrano, 2006). Y finalizando esta década los diarios se vieron inundados por las imágenes de las afueras y alrededores del periódico *El Colombiano* en Medellín, acontecimiento que se repitió un año después con el diario *El Espectador* en Bogotá, contra ambos periódicos atentaron narcotraficantes provocando la explosión de dos carros bombas. Unos años antes había sido asesinado el director de *El Espectador*. A esta serie de fotografías que mostraban los acontecimientos y no dejaban de circular por los medios de comunicación se le sumaron las del asesinato de otro líder liberal, Luis Carlos Galán en 1989. El 6 de noviembre de 1985 durante la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19, se vivieron 24 horas de tensión que fueron retratadas por una serie de imágenes de los carrotanques mientras forzaban las puertas de ingreso, de la retoma por parte de la Policía y del Ejército Nacional, de la salida de lxs rehenes y de lxs guerrilleros, los destrozos y muertes, y posteriormente de las movilizaciones y reclamos de lxs familiares de lxs desaparecidos y muertos, una importante memoria fotográfica que contó minuto a minuto el suceso desde la plaza. En 1991 se fotografió, desde diferentes perspectivas, la instalación y firma de la Asamblea Constituyente; en 1993 la exhibición del cadáver de Pablo Escobar en la que posaban triunfalmente quienes le dispararon, se asemejaba en la memoria fotográfica con el mostrar del cadáver del cura Camilo Torres, en lo que respecta a la forma en la que fue acomodado y exhibido el cuerpo; igual que en 1997 con el asesinato del político opositor del gobierno, Álvaro Gómez Hurtado.

Otras fotos para incluir en esta cronología están recopiladas en el proyecto *Imágenes que tienen memoria* (Hincapié H., et al., 2010), un registro en fichas y fotográfico del conflicto armado en Medellín, publicado con el objetivo de rescatar las memorias de las víctimas, visibilizar y reclamar para la no repetición. En sus páginas se pueden mirar fotografías de los memoriales simbolizados en la Universidad de Antioquia y en la Universidad Nacional de Colombia, como el mural homenaje al estudiante asesinado por policías el 8 de junio de 1973 cuando se encontraba en una marcha estudiantil (Hincapié H., et al., 2010:45). Se retrataron también los plantones de las Madres de la Candelaria, quienes se concentraban cada semana a reclamar mediante el acto simbólico de portar y exhibir fotografías de sus hijos desaparecidos u obligados a prestar el servicio militar (Hincapié H., et al., 101-103).

1.2.1 Fotografías, conflicto y análisis

Wilson Murcia investigó la imagen desde diferentes aristas que incluían la memoria y el compromiso estético (2015), y reflexionó sobre las fotografías tomadas en medio del conflicto, la identificación de la imagen original *versus* la imagen que es finalmente publicada por los medios de comunicación, como un camino de transformación de los contextos (2018). Fue así como analizó la imagen de dos soldados sentados con sus rifles en la mano y que reclinando su cabeza se cubrían el rostro, según el título de la foto del diario *El Tiempo*, como gesto de tristeza por sus compañeros asesinados. Pero esto trajo consigo un triunfo contado por el pie de foto del diario que puntualizó cómo la Brigada del Ejército a la que pertenecían estos soldados impidió “el quinto intento de la guerrilla en menos de tres años por tomarse la población...” (Murcia, 2018:208). Así, para Murcia, este texto destacó la presencia del Estado en un territorio que otrora era gobernado por la guerrilla en búsqueda de constituir un imaginario colectivo que generara una sensación de seguridad, un paradigma complejo, porque la presencia de la fuerza pública significó en este acontecimiento una guerra exacerbada que no fue contada en los medios masivos (Murcia, 2018:210-211).

Más allá de los hitos fotográficos, en este momento de la historia de la fotografía en Colombia cabía preguntar, ¿dónde estaba sucediendo el conflicto?, ¿era solo un conflicto que se vivía en la ciudad o habían fotógrafxs trasladándose al campo, al lugar de concentración y agudeza de los enfrentamientos armados?, ¿desde qué perspectiva estaba siendo retratada la guerra? Este vacío en las memorias fotográficas, a esta parte de la historia aparentemente no contada o por lo menos no construida como memoria en movimiento, Serrano lo atribuyó a que rara vez se permitió el acceso de reporterxs a los campos de concentración de la guerrilla, y esto lo explica mientras muestra y se refiere a una fotografía sacada por Magdalena Agüero en 1985 después de que el grupo guerrillero M-19 firmara un acuerdo de paz con el entonces presidente Belisario Betancur (Serrano, 2006:67). En muchas ocasiones las fotografías sacadas a grupos guerrilleros circulaban como propaganda, en paralelo a las de los gobernantes que posaban felicitando los soldados por las bajas conseguidas en combate, o mientras firmaban algún acuerdo de paz o de recuperación de territorio.

La dupla de la periodista Patricia Nieto y la fotógrafa Natalia Botero, viajaron por diferentes ciudades y pueblos de Antioquia para construir la obra *Relatos de una cierta mirada* (2011), las crónicas y las imágenes contando la historia desde el campo. Botero está descrita en el libro como una fotógrafa de gestos de llanto, dolor, desolación y destrucción; y en paralelo el texto escrito por Nieto constituye una reflexión desde las teorías semióticas y las ciencias sociales. A partir de introducir a la fotografía como un lenguaje privilegiado por su capacidad de generar recordación cuentan la historia de 30 personajes y lugares atrapados con el conflicto armado, en una zona golpeada por su ubicación geográfica, en medio de la autopista Medellín - Bogotá, y por su riqueza natural boscosa y afluyente. Las fotografías y crónicas relatan la vida de niñxs en los campos de refugiadx, quienes a pesar de ser desplazadx de sus tierras sonríen mientras sostienen una cebolla que acaban de cosechar. También muestran multitudes marchando con los ataúdes de lxs familiares muertxs tras masacres provocadas por atentados guerrilleros o enfrentamientos con el Ejército, casas destruidas, muertes desoladas en medio de las carreteras, poblaciones enteras desplazándose. Un recorrido fotográfico del dolor y la tragedia desde septiembre de 1997 hasta el 30 de septiembre de 2010, donde se cierra con la imagen de una madre que llora desconsoladamente frente a la tumba de su hijo mientras le deja flores como símbolo de recuerdo, de acompañamiento a un hijo inocente que fue encontrado en una fosa común ocho años después de ser asesinado por paramilitares.

Mientras tanto Stephen Ferry (León, 2013), fotoperiodista estadounidense radicado en Colombia desde los años ochenta, pensó la fotografía del conflicto armado desde la emoción y la información. Ferry puntualizó, con respecto a la representación fotográfica de la violencia en Colombia, la existencia de algunos lugares comunes que fortalecían clichés y estereotipos en las fotografías: las personas que sufrían en la categoría de víctimas sin capacidad de agencia, mirando e implorando hacia la cámara. Esta discusión debatía sobre la fotografía de prensa y documental colombiana, que ya circulaba entre lxs profesionales y los medios de comunicación desde El Bogotazo, y tenía que ver con el mostrar las muertes en las imágenes, pero además con la neutralidad al contar el conflicto sin ser parte de ningún bando. Para Stephen era cierto que lxs reporterxs colombianxs eran lxs que se quedaban con la peor parte, porque lo común era que los actores armados atentaran contra la prensa nacional pero no contra la internacional.

Esta complejidad de mirar a través de la imagen fragmentos el conflicto no sólo atravesó la profesionalidad de lxs fotógrafxs sino también de los medios de comunicación por donde circulaban las fotografías, como en la televisión, donde los acontecimientos eran contados con baja profundidad investigativa y deprisa, y eso no permitía ni siquiera un momento para mirar y “decir ¡qué horrible!” (Stephen, 2013:66). Sin embargo, las particularidades del contexto del conflicto armado colombiano, no solo complejizaron sino que imposibilitaron (hasta hoy) la construcción de una verdad posible. Por un lado, como afirmaron Bolaños y Benavides, no existía una voluntad institucional (sistema judicial y gobierno) para que se conociera toda la verdad, por otro lado, los diálogos y acuerdos que se lograron con algunos actores armados no se cumplieron y no se han cumplido en su totalidad, y los testimonios de las víctimas siguen atravesando peripecias de ocultamiento. Para Bolaños y Benavides el adoctrinamiento social continúa “cuando los seguidores de la política de seguridad democrática, integrantes activos y de la reserva de las Fuerzas Armadas y familiares de éstos, entre otros, después de conocerse evidencias acerca de los eventos y asesinatos, niegan y defienden la actuación militar en los campos de batalla ficticios” (2017: 70).

Ese ocultamiento de la verdad produjo la banalización de la violencia, porque conllevó a disminuir la visibilización de situaciones del terror, y por eso, teóricos como Daniel Pécaut se preguntaron por qué en el país nunca se presentó una indignación comparable a la de Guatemala, El Salvador o Argentina. Y, esta pregunta por el régimen de visibilidad del conflicto imprime importancia al plantearnos que la circulación pública de las fotografías también se encontró con esos obstáculos que buscaron el ocultamiento y la negación. Para Pécaut (1997) existen tres puntos que son los principales aportantes a esa atenuación de la visibilidad del terror: el primero tiene que ver con la ineficiencia de la justicia donde sistemáticamente se presentó la negación de penas; el segundo está relacionado a que el terror no se inscribió en un conflicto amigo/enemigo, aunque en algunas zonas si estuvo esta distinción entre opositores, en otras estuvieron marcadas alianzas con múltiples matices, por ejemplo, los narcotraficantes y las Farc fueron aliados en un sitio y adversarios en otro; y, el tercer punto estuvo vinculado con la memoria, primero porque se tomó como referencia histórica la oposición de dos partidos políticos (la Violencia) y se descuidaron otras

dimensiones como los intereses socio-económicos, segundo porque la memoria se expresó a partir de relatos individuales y no colectivos, y la tercera forma, puntualizó Pécaut, se trató de una lectura mítica donde la violencia apareció como un fenómeno que estuvo presente desde siempre y que fue causal de todo lo que sucedió, es decir, de las migraciones y la adopción de otros valores, entre otros, en síntesis, todo ocurría como consecuencia de la Violencia.

Incluso, así lo pensaba Rancière con respecto a la obra de Alfredo Jaar acerca de la masacre de Ruanda. El artista instaló las imágenes de la masacre en cajas cerradas, no con la intención de suprimir el exceso de fotografías, sino al contrario, para exponer su ausencia, “el exceso aparece desde un comienzo como un defecto que remediar. La estrategia del artista político no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver qué se toma en cuenta” (Rancière, 2008:72). Precisamente, el filósofo propone cuestionar lo que hacen las grandes máquinas de la información, a las que les atribuimos exceso de imágenes, y en cambio, se ocupan de reducir el número de imágenes que ofrecen en su disposición informativa, eliminando de ellas toda singularidad, seleccionando qué imágenes merecen ser retenidas y, a la vez, eligiendo a quién le está permitido decir qué dicen; en resumen, lo que muestran son escasas imágenes de las guerras, donde terminamos viendo especialmente los rostros de quienes hacen esa información y las hablan.

En este orden de ideas construimos un análisis en el que, en la misma línea de los cuestionamientos que plantea Rancière (2008) con respecto a la obra de Alfredo Jaar, concebimos la imagen no como un pedazo de lo visible, sino como una puesta en escena de lo visible, una intersección entre lo visible y lo que de ella se dice. En consecuencia, pensamos que no es que veamos demasiados cuerpos sufrientes, sino que esos cuerpos los vemos sin nombre, sin la posibilidad de que nos retribuyan la mirada que les dirigimos, sin podernos hablar (Rancière, 2008). Esta investigación entiende las fotografías como fragmentos de verdad y comprende la imposibilidad de pedirle a las imágenes la totalidad (Didi-Huberman, 2004), por lo tanto se aborda la imagen teniendo en cuenta esta atenuación constante de la visibilidad del terror. Las obras de Álvaro Cardona y Jesús Abad Colorado nos ayudan a preguntarnos por vestigios de esa verdad, y a reflexionar y entender este contexto que las comprende, pero para esto, requieren de un análisis crítico desde el campo académico de la

fotografía y las ciencias sociales, para un aporte a la comprensión de la construcción visual de la víctima en medio de este conflicto armado colombiano.

2. La imagen fotográfica ante la violencia

2.1 El abordaje de las fotografías

Las obras documentales acá abordadas no son pensadas como una linealidad, ni como una totalidad, ni al servicio ilustrativo de la historia; sino como radiales, fragmentarias, en serialidad y constituyentes de la historia. Y para no pensar la fotografía como una linealidad donde prima la demostración tautológica, John Berger (1998) propone pensarla como un proceso radial donde se le da un lugar a su contexto narrado, su dentro y fuera de cuadro, visto y significado a partir de términos personales, políticos e históricos (1998: 84). En esto coincide la postura de George Didi-Huberman (2004), pues para concebir una lectura de la imagen plantea la necesidad de tener en cuenta los recuerdos -de lxs sobrevivientes-, los conocimientos topográficos y los testimonios contemporáneos o retrospectivos del acontecimiento; convirtiendo este entrecruce en el camino para armar un montaje interpretativo, que por más ajustado que sea siempre es frágil (2004: 137).

En términos de Didi-Huberman de no establecerse la relación entre lo que se ve en la imagen y lo que se sabe externamente de ella, esa imagen de archivo no es más que un objeto indescifrable e insignificante; sin embargo, la existencia de las imágenes tampoco significa que todo el suceso, todo lo que se encuentra en el orden de lo “real” esté contenido en ellas, es decir, que sea soluble en lo visible. En síntesis para Didi-Huberman podemos pasar por algunas imágenes para enfocar con un poco más de precisión lo que fue una realidad, pero no podemos separar la imagen de la imaginación, “negarse a acordarles nuestra imaginación histórica equivale a arrojarlas a la zona insignificante de las imagerías de las “cosas menores”” (2004: 170).

En tanto a la fotografía como constituyente de la historia, Peter Burke (2001) critica el uso de la imagen en la historia como mero elemento ilustrativo, donde historiadorxs las dejaron pasar sin comentario alguno, usando su testimonio para ilustrar las conclusiones a las que llegaban por otro lado; perdiéndose así la interpretación de la historia cultural como testimonio u objeto a través del cual se podrían leer las estructuras de pensamiento y la representación de determinada época. Burke sostiene que los textos o los testimonios orales al

igual que las imágenes son “una forma importante de documento histórico” (2001: 13); empero, y en esto coincide Didi-Huberman, señala la necesidad de utilizar las imágenes con tino para darse cuenta de su fragilidad. Así mismo, manifiesta que es posible que nuestro sentido del conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía, y que es así como las fotografías son dos cosas a la vez: un testimonio de la historia y en sí mismas algo histórico.

Las obras fotográficas de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona son documentos que se conciben como testimonio de la historia, y en varias ocasiones también en sí mismas como algo histórico. La historia realizada por las fotografías, y no las fotografías a favor de la ilustración de la historia, está enmarcada en un contexto fotográfico constituido por el cómo son tomadas las imágenes y en qué condiciones, quién y cuál es el discurso del artista, quién o quiénes son lxs protagonistas de las fotografías (Mraz, 2015). En este punto es importante la indeterminación planteada por Rancière, donde no se asigne la imagen a la intención de aquel o aquella que la ha producido, pero sí al efecto sobre quien que ve la imagen sin que la enlace a un objeto determinado (Rancière 2013:105); en sí el efecto de circulación entre el/la sujetx fotografiadx, el o la fotógrafa y nosotrxs.

Esta lectura tiene en cuenta el entre líneas de los detalles significativos y también de lo que no está, las ausencias con el fin de conseguir información que es probable que no haya sido expresada conscientemente por el/la fotógrafx (Burke, 2001: 176). La información, el contexto, la codificación en función del saber y de la cultura, pero también, las heridas y marcas, la sutileza del más-allá-del-campo, y la implicancia de imágenes que registran la guerra (Barthes, 2015: 78). Para Walter Benjamin (2008) por muy calculada que esté la intención del fotógrafo al realizar la fotografía “el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en ella la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora” (Benjamin, 2008: 26). Aparece acá pues el concepto de *iconografía* como la lectura (análisis) de las imágenes a partir de los detalles (2001: 31). Y aunque no es un centro conceptual en el análisis de las fotografías de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona queremos diferenciar otros conceptos con la misma raíz: la *iconicidad* como relación entre la imagen y su referente, la *preiconográfica* como identificación de los objetos y situaciones, lo *iconográfico* como lo

convencional y lo *iconológico* como el interés en el significado intrínseco, es decir, una lectura que atraviesa una época, una clase social, etc.

En el cómo concebir la imagen en esta investigación aparece la no totalidad; “la imagen *no* es total, la imagen, pues, *no* es la misma en todas partes” (Didi-Huberman, 2004: 112), y en esta imagen fragmentaria coincide la postura benjaminiana, donde -adelantándonos un poco- la noción de *alegoría* y el recuerdo corresponden a un montón de piezas recortadas desde la arbitrariedad para componer un rompecabezas, la *alegoría* entonces es una muestra de resistencia a la totalidad (Benjamin, 1990).

La imagen es el ojo de la historia por su vocación de hacer visible pero a la vez está en el ojo de la historia, en un momento de suspense visual (Didi-Huberman, 2004: 67). El doble régimen del funcionamiento de la imagen se refiere a lo visible y visual, al detalle y a la panorámica, a la venustidad y a la atrocidad, lo que hace *velo* y lo que hace *jirón*. De hecho, especifica Didi-Huberman (2008) que el arte contemporáneo, con su potencia de devenir documento, no sólo contempla el acontecimiento, sino que lo interviene en contacto con él, y esto porque cada elección en una imagen, desde lo formal, repercute en su relación con el acontecimiento y la historia. La doble poética de las imágenes es el lugar donde se convierten simultáneamente, o por separadas, en testimonios legibles y bloques puros de visibilidad impermeable a todo pasaje del sentido (Rancière, 2013:32). En ese doble régimen para Rancière la imagen es precisamente lo contrario al doble de una cosa y a la imagen como una operación de un arte, porque es la indeterminación, entre lo activo y lo pasivo, entre lo pensado y lo no-pensado, lo visible y lo no visible, entre el arte y el no-arte.

Esta lectura comprende la complejidad propuesta por Rancière que propone un nudo de indeterminaciones y plantea un diálogo contradictorio con lo que Barthes nombra como el *punctum* y el *studium*. Esta metodología piensa indeterminaciones al mirar una imagen como su dispositivo visual, el trabajo del tiempo y/o la actitud del personaje fotografiado, es decir, esta caracterización podría estar leída desde la circulación de la imagen, circulación que incluye al/a la fotografiadx, al/a la fotógrafx y al/a la espectadorx, a lo intencional y lo no intencional, a lo sabido y no sabido, lo presente y lo pasado.

Finalmente, sumamos como eje principal en la lectura de las obras acá pensadas, que la legibilidad e interpretación de las mismas no puede construirse si no están en analogía, en un plano de multiplicidad, en relación a otras imágenes, testimonios y fuentes (Didi-Huberman, 2004: 179); una serie de imágenes es más fiable que una imagen individual, y esto se conserva tanto si se trata de todas las imágenes reservadas en un solo lugar como si el objetivo es observar los cambios a largo plazo (Burke, 2001: 176).

2.2 Lo irrepresentable

A efectos de pensar el mostrar de las víctimas en las imágenes del conflicto armado colombiano de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona se ponen en diálogo tanto conceptos de autorxs que revisan las producciones visuales en general como aquellxs que analizan en particular las complejas relaciones entre muerte, memoria y fotografía, como el ya mencionado George Didi-Huberman (2004), Jaques Rancière (2013), Judith Butler (2010), Harun Farocki (2015), Susan Sontag (2010), entre otros.

Teniendo en cuenta que el conflicto interno colombiano contiene, como explica Jaramillo Marín (2011), claros signos de degradación y un rotundo agotamiento en la relación entre lxs civiles y los actores armados, esto está reflejado en algunos signos más visibles como la utilización del terror como estrategia punitiva, con acontecimientos de extorsión, desaparición, desplazamiento forzado, abuso sexual, asesinato y secuestro, que producen una inestabilidad y tensión constante entre memoria y olvido, verdad y justicia, reconciliación y democracia (2011: 233); comenzamos por entender, desde la postura de Didi-Huberman y otrxs autorxs, que no existe la fotografía del horror, pues lo que existe son fragmentos arrebatados a ese horror; incluso desde *El origen del drama barroco alemán* (1990) para Benjamin la imagen era considerada trozo y astilla, mientras la totalidad era criticada como “falsa apariencia”; y por tanto, como fragmento esa totalidad se extingue.

La fotografía ha tenido diferentes usos a lo largo de los conflictos y las guerras, por ejemplo ha circulado por juicios y audiencias, y ha hecho parte de alguno de los bandos o puntos de vista en los conflictos. Mientras para Judith Butler (2010) ni la imagen ni la poesía podrían liberar a alguien de una cárcel, o detener una bomba o cambiar el curso de una guerra,

si podrían ubicarse en el lugar de resistencia ante la soberanía, una resistencia que no implica un querer modificar la ruta de la guerra o ponerse en un lugar de más poder que el propio poder militar del Estado. Butler habló de los poemas de Guantánamo que no llegaron a circular como poemas incendiarios, como la prueba fehaciente de una vida abrumada y vulnerable, poemas que en cierto modo estaban viviendo a través de la violencia a la que se oponían (Butler, 2010:94).

Es así como para Butler las imágenes de guerra pueden hacerse para que lxs torturadorxs las miren y disfruten de un “particular logro”, pero también como prueba, que no pretende sólo castigar el delito de tortura, sino también conseguir un justo castigo para lxs victimarixs. Mientras tanto, Harun Farocki piensa que el mostrar a las víctimas, antes de 1945, no tenía una relevancia jurídica, pero diferente era mostrar una película con las imágenes de los campos de concentración alemanes “en un lugar donde se acusa y se juzga a los líderes nacionalsocialistas (Farocki, 2015: 141)⁵. Para Farocki, este rol de las imágenes cambió a partir de 1945 con las víctimas judías en Alemania. Desde ese momento el rol de las imágenes sí se constituyó como prueba de crímenes, sí acusó responsables y, sobre todo, sí sacudió la humanidad. Previo al nazismo las víctimas de un crimen no eran expuestas, y por el contrario si se precisaba su exposición en un juicio se hacía con las puertas cerradas; pero la guerra marcaba unas nuevas tendencias, la guerra traía sus propias reglas y con ellas las muertes de lxs enemigxs eran las que se debían mostrar como triunfo, aunque no siempre con los rostros reconocibles (Farocki, 2015: 143). Así en esa dicotomía amigo/enemigo se justificaba la muerte y constituía parte de la victoria, por ende, no se trataba de un crimen.

En esta misma línea, donde la fotografía se constituye como prueba de existencia de un acontecimiento, el vínculo entre la fotografía y la memoria está enlazado, según Didi-Huberman, a su capacidad técnica de seguirse reproduciendo, de poseer una “eminente fuerza epidémica” (2004: 44). Y lo que hacen las fotografías arrebatadas a lo inimaginable⁶,

⁵ Esto lo referencia mientras habla de la película *¡Prohibido!* Dirigida por Samuel Fulleren 1959. El largometraje mezcla imágenes documentales de los campos de concentración alemanes con los protagonistas del film, una mujer alemana que lleva a su hermano a presenciar una de las audiencias de miembros de las SS, la SD y la Gestapo.

⁶ Las cuatro fotografías analizadas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004) fueron tomadas a escondidas por miembros del *Sonderkommando* del campo de concentración de Auschwitz. Un trabajador civil consiguió ingresar una cámara fotográfica a hurtadillas y la hizo llegar a miembros del *Sonderkommando*, estos armaron toda una escena que incluyó el daño al techo de un crematorio para que los mandaran a repararlo y

analizadas en *Imágenes pese a todo*, es refutar a través del hecho y de la memoria para volver imaginable y producir la existencia del acontecimiento, una prueba que ataja de esa manera los deseos violentos de desaparición (Didi-Huberman, 2004: 43). Ese deseo de desaparición, esa violencia, es la que busca ensombrecer el tiempo, el espacio, el pensamiento.

En la imagen como resistencia coinciden tanto Butler como Rancière. Este último la piensa y plantea desde la actuación y rol del espectador, donde conocer una imagen no implica un deseo de cambiar; es decir, conocer una imagen de la guerra no está hilado a una actuación simultánea de resistencia contra esa guerra, y en ese contexto la imagen estaría diciendo otra cosa, estaría hablando de una realidad que no se quiere ver porque acarrea responsabilidad. Se trata de unx espectadorx al/a la que se le muestra lo que no sabe ver con el objetivo de avergonzarlx por eso que no quiere ver, poniendo en riesgo el propio dispositivo, porque en última instancia es “una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia” (Rancière, 2013: 34).

Volviendo a Daniel Pécaut (1997), en Colombia se presentó una atenuación de la visibilidad del terror en medio del conflicto armado, donde el ocultamiento produjo la banalización de la violencia debido a: la ineficiencia de la justicia, la no inscripción del terror en el conflicto amigo/enemigo y el descuido de dimensiones social-económicas, y al primar de los relatos individuales sobre los colectivos en la memoria de la Violencia; pero, por otro lado, esa banalización de la violencia no quedó limitada a la atenuación de la visibilización del terror, sino, también al exceso. Es decir, lo que se ha llamado en el país la naturalización de la violencia tiene que ver también con el hecho de que se han visto y tenido tan presente las dinámicas de la violencia que ya estas imágenes no conmueven, no generan empatía, se transforman en una imposibilidad de un relato colectivo de denuncia o de construcción de memoria colectiva. Esa naturalización y banalización de la violencia, para Daniel Pécaut (2001) contrario a lo que pasaba durante la dictadura argentina donde el gobierno militar tenía una estrategia que consistía en la censura y prohibía la circulación de imágenes que evidenciaran la captura, en Colombia esas imágenes sobre la violencia eran ampliamente mediatizadas y circulaban sin mayor profundidad, análisis o cuestionamiento de los

desde allí poder vigilar mientras alguien más sacaba las fotografías. El fotógrafo se escondió en la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz y captó el momento de la incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre y la escena de mujeres empujadas hacia la cámara de gas.

acontecimientos que las causaban, siempre estaban habladas por el periodismo y hacían parte de ese conteo estadístico que día a día sumaba muertos de bando y bando o de sociedad civil. Precisamente, esto era la banalización de la violencia para Pécaut, la sobreabundancia de imágenes no cuestionadas y un efecto en algunos sectores de la sociedad civil de adormecimiento frente a las consecuencias, se expresa así “en la falta de capacidad para ejercer acciones políticas colectivas frente a tales hechos o incluso, ser indiferentes ante los mismos” (Martínez Quintero, 2020: 47). Entonces, ¿se podría pensar a lxs espectadorxs como quienes no quieren ver, y plantearse la negación del conflicto armado colombiano?, ¿una realidad lejana o negada como plantea Rancière (2013: 32)?

Rancière entiende las cuatro imágenes de Auschwitz analizadas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* como una oposición radical entre dos clases de representación: la imagen visible y el relato a través de la palabra; y dos clases de testificación: la prueba y el testimonio (Rancière, 2013: 91). El relato y la imagen comparten el valor de no decirlo todo, de evidenciar que no todo puede ser mostrado, lo que hacen ambos es un acto de producir una forma visible más no un acto de equivalencia. Así, a las fotografías [a estas fotografías de Auschwitz] no se les puede pedir mucho (hipertrofiarlas) porque son fragmentos arrancados a la realidad, pero tampoco muy poco (reducirlas) porque resultan relegadas al simulacro lejos del campo histórico (Didi-Huberman, 2004: 55-68). Didi-Huberman entiende las imágenes como unos instantes de “verdad” que manifiestan una condición paradójica marcada por el doble régimen de toda imagen, la inmediatez -instantánea- y la complejidad por el montaje intrínseco de producción.

Ni las imágenes, ni el conflicto armado colombiano, encuentran comparación o similitud con la guerra provocada por el nazismo alemán, y no en una escala de comparación de atrocidad, sino entendiendo dos contextos diferentes. Pero estos casos ya analizados nos sirven para mirar las imágenes del conflicto y cuestionarnos como espectadorxs, al igual que las cuatro de Auschwitz, como imágenes hechos y a la vez como acto, como un gesto concreto y político. Como hechos son un intento de representar visualmente lo que veían y vivían los miembros del *Sonderkommando*, y en el caso colombiano, lxs desplazadxs y las víctimas sobrevivientes, y como acto, son en ambos casos, un hecho de memoria.

Por eso no miramos estas fotografías como imágenes-jirones (Didi-Huberman, 2004: 126), es decir como partes de un todo, porque encaminan el riesgo de percibir un horror descarnado, un horror que provoca indignación y desconsuelo de lo humano al servicio de los males, de una inhumana tarea de muerte. Estas imágenes del horror alcanzan una prueba de verdad precisamente cuando su área de desconocimiento se ve alcanzada por el conocimiento, son así, y siguiendo a Sontag, una revelación. Con ese doble régimen de la imagen Didi-Huberman también se refiere a ese saber cierto de lo representado y a ese reconocimiento incierto de lo visto, en referencia a cuando las imágenes son vistas por un sobreviviente del acontecimiento. Esas imágenes, como siempre imágenes de otros, son por esa razón desgarradoras, “la guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina*” (Sontag, 2010: 14). En ese sentido se constituye así una vía para mostrar, que habilita una posible lectura e interpretación del acontecimiento horroroso, *pese a todo lo que no puede verse* (Didi-Huberman, 2004: 198), en tanto las imágenes desde la multiplicidad, relación y conjunción.

2.2.1 La restitución de la humanidad

Ante la imposibilidad de singularizar cada vida perdida en la guerra, Butler sostiene la necesidad de precisar maneras de registrar a esas poblaciones dañadas y permitir una precariedad igualitaria, sin embargo esto llevaría a un duelo abierto, y la autora afirma que ese duelo está estrechamente relacionado con la indignación, a la vez que con la injusticia, por ende tiene un potencial político enorme. Para pensar una ampliación de las reivindicaciones sociales y políticas, Butler propone que primero se debe pensar una nueva ontología corporal “que implique repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertinencia social” (Butler, 2010:15)

Ese volver sobre el cuerpo muerto también nos enfrenta en esta investigación a pensar si en el retomar esas fotografías que muestran el terror se ejerce violencia simbólica en contra de las víctimas. Como cuando los británicos pidieron abrir las fosas comunes de los campos de concentración y ordenaron a los guardias del campo nazi llenarlas con los muertos y enterrar sus propias víctimas, cuenta Farocki que esas imágenes fueron las que se difundieron

por el mundo y provocaron una mirada con conciencia de la dimensión de los crímenes. Ese terror, lo intolerable de una imagen cuando la reacción es cerrar los ojos y apartar la mirada, donde el simple hecho de mirar la realidad atroz de un sistema se convierte en complicidad, en la culpabilidad de quien la mira, para Rancière, se trata de un arte (el cine, la fotografía, el video...) en el que su efecto político pasa por la separación de lo estético, es decir, ese corte estético separa los efectos de las intenciones, donde el efecto no puede ser garantizado y acarrea una parte indecible (Rancière, 2013: 84).

Pero esas escenas de indignación y degradación deshumanizadora, que es una tortura a la vista de todos incluso de la cámara, generan la inquietud de si deberían o no ser mostradas a lxs torturadorxs, y usadas como amenaza, porque al ponerlas en circulación personas cercanas a lxs torturadxs también verían tal humillación (Butler, 2010: 122-124). La circularidad de la imagen permite al acontecimiento seguir sucediendo, presentarse en gerundio, la fotografía se sitúa no en un tiempo posterior o anterior al acontecimiento sino en un continuar del mismo que le otorga finalmente un estatus de historia. En este análisis el mostrar o encontrar las imágenes del horror enfrenta la problemática de lo humano, de la dignidad de la vida y el valor de la misma; por eso retomamos a Butler para reflexionarlo. Siguiendo sus lecturas es probable que las víctimas colombianas de la población civil -includxs familiares de los actores armados ilegales- estén atravesadas por la indignación al saber que sus vidas no son consideradas como vidas “humanas”, como vidas en un sentido pleno y significativo. Es decir, lxs guerrillerxs que son asesinadoxs no son tampoco del todo “humanos”, porque no son vidas dignas de duelo y nunca fueron consideradas como vidas, sino que por el contrario, bajo el argumento de protección de las vidas que “sí merecen” ser sujetas de duelo, sus muertes se consideran necesarias (Butler, 2010: 54-70). Entonces, ¿qué pasa con esas muertes desoladas, esas muertes que dejaron de contarse por ser un número más en el día a día del conflicto armado colombiano?, ¿cuál era el valor de la vida?, ¿merecían o no merecían ser lloradas todas las vidas perdidas en los enfrentamientos armados?

En palabras de Farocki las tácticas de producción de información coinciden con las tácticas de la guerra, por ejemplo, las imágenes sin personas eran usadas como propaganda para silenciar las muertes y las víctimas, unas víctimas que sólo eran tenidas en cuenta con condescendencia y desaprobación. En las imágenes que muestran a las víctimas de cerca “es

inevitable que aparezca la barbarie aunque se intente ser humano” (Farocki, 2015: 159); ¿cómo se puede tomar distancia al filmar o al escribir sobre la guerra para evitar hacer política con los cuerpos mutilados?

En el libro *Ante el dolor de los demás* (2010), Sontag sostiene que con la fotografía algo que es vivido en otro lugar se vuelve real para quien no está ahí, y es precisamente la fotografía la que permite comprender esos hechos y memorizarlos. Pero las intenciones del/la fotógrafx no determinan de por sí el camino de la imagen, el camino en cuanto a las significaciones, que dependen finalmente de las comunidades que le encuentren algún uso. Para Sontag al otro o a la otra, a las víctimas aunque no sean enemigas, se le tiene por alguien que ha de ser vistx, pero no se considera que ese alguien también ve (Sontag, 2010: 65). La empatía con la víctima fotografiada insinúa un vínculo de quien mira la fotografía con quien aparece en ella, en este sentido y contrario a Rancière, Sontag piensa que ese vínculo produce que el o la espectadorx no se sienta cómplice de las causas de sufrimiento (Sontag, 2010: 88); y que a la vez, más allá de la confirmación de una guerra, para Sontag se retorna la insensibilidad que la vincula también a la ultrasaturación de imágenes.

Para Rancière el horror no está banalizado por la saturación de imágenes en los medios de comunicación, sino que los medios al filtrarlas y seleccionarlas no están mostrando un montón de imágenes sino más bien un par de personas que hablan de ellas, de lo que se ve o debe ver en ellas, se banaliza a las masacres y a las víctimas porque las palabras toman el lugar de las fotografías, y el problema radica en que lo visual parte de las multitudes mientras la palabra es un privilegio de unos pocos. Es por esto que el cuestionamiento y el problema no es preguntarse si hay que mostrar o no las atrocidades que sufren las víctimas de una violencia o conflicto, sino en cambio la “construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible” (Rancière, 2013: 99). Las imágenes son pertenecientes a un dispositivo de visibilidad/sensible que regula cuestionamientos como el tipo de atención que merecen.

Sontag había afirmado en el primer capítulo de *Sobre la fotografía* (2017) que el/la fotógrafx era cómplice de todo lo que consideró digno de fotografiarse, así eso incluyera el infortunio de otra persona, y que ese proceso transformaba a las personas fotografiadas

simbólicamente en objetos, puesto que se les veía como jamás se veían así mismas, por tanto participar de esta escena era participar de la vulnerabilidad. Si la imagen no venía cargada de un contexto no podía mostrarse, pero además su impacto se desgastaba con la repetición, perdiendo su peso emocional. Por el contrario, en esta investigación se le da valor a la fotografía por sí misma, por su puesto entendiendo su contexto y su marco de producción, pero también entendiendo su complejidad lejos de ser meras ilustraciones.

No se trata entonces, siguiendo los dos regímenes que distinguen el discurso de lo inimaginable en Didi-Huberman, de quedarse únicamente con el *esteticismo* que ignora singularidades de lo histórico, ni con el *historicismo* que ignora las especificidades formales de la imagen. “La “verdad” de Auschwitz, si es que esta expresión tiene algún sentido, no es ni más ni menos *inimaginable* que indecible. Si el horror de los campos de concentración desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, cada *imagen* arrebatada a tal experiencia!” (Didi-Huberman, 2004: 49). Pero esta reflexión de Didi-Huberman deviene de la relación de la imagen y el lenguaje, como un acto de solidaridad y de intercambio de carencias donde el uno acude al otro, la imagen acude donde aparentemente falla la palabra y la palabra donde parece fallar la imaginación.

Mientras Didi-Huberman plantea el doble régimen de la imagen -por un lado como verdad, como un saber cierto de lo que está representado, y por el otro como reconocimiento incierto de lo visto-, Rancière (2013) propone que el espacio entre lo dicho y lo no dicho, lo visible y lo invisible, el esfuerzo por hacer “ver” lo que se ha visto, y las figuras que sustituyen una expresión por otra, le permitan al/a la espectadorx experimentar la textura sensible del acontecimiento.

En la fotografía como fragmento, lo sensible, el peso emocional se enlaza al donde está inserta la imagen, es decir, que la fotografía puede tender a cambiar según el contexto donde sea vista. Por ejemplo, la contemplación de imágenes atroces estimula la sensación de estar a salvo, porque para Sontag en el mundo real algo está sucediendo y nadie puede saber lo que va a suceder, mientras en la fotografía algo ha sucedido y seguirá sucediendo; así, el acontecimiento se convierte en algo inevitable cuando está representado en las imágenes, pero también en algo que ocurrió allá y no aquí (Didi-Huberman, 2004: 163).

La primera definición de *espectadorx* con la que se encuentra Rancière en *El Espectador emancipado* implica la separación de la capacidad de conocer del poder actuar, porque mirar no necesariamente conlleva a conocer (Rancière, 2013:10). A partir de este planteamiento, Rancière afirma que los críticos de la mimesis teatral han propuesto otras conclusiones en las que lxs espectadorxs no queden ocupando ese lugar pasivo; sin embargo, su propuesta de la emancipación comienza por cuestionar la oposición entre mirar y actuar porque pertenecen a una cultura de la dominación, para entender que el/la espectadorx “observa, selecciona, compara, interpreta” (2013: 19) y compone sus propios poemas, lo que no necesariamente acarrea el deseo de cambiar (acción) lo que se ve.

La reflexión de estxs autorxs, especialmente del prólogo de Didi-Huberman en *Desconfiar de la imágenes* (2015), nos permiten preguntarnos cómo las fotografías miran (a nosotrxs lxs espectadorxs), cómo piensan y cómo todo a la vez, y todo acompañado de un segundo sentido que incluye el nos mira, nos piensa y nos toca. Entender que las imágenes pueden decir que hay una realidad obvia que el/la espectadorx no quiere ver y en ese sentido es culpa de quien las mira esa realidad negada, pero que eso no implica necesariamente el actuar, puede permitirnos ampliar el panorama al por qué para Butler la huella visual no es lo mismo que la plena restitución de la humanidad a la víctima, en tanto la autora le da lugar también a quien es visto. La circulación pública de esas huellas visuales produce sentimiento de indignación y conlleva a la construcción de visiones políticas, pero además pone “al descubierto ulteriormente a la víctima [lo que] sería reiterar el delito” (Butler, 2010: 137). En el orden del “ha sido” de Barthes, “la anticipación del pasado [en las imágenes] avala la capacidad de ser lloradas [las vidas] como precondition de una vida humana cognoscible” (Butler, 2010:141). Entonces, retomamos la pregunta de Pécaut (1997), ¿se ha indignado Colombia con estas atrocidades mostradas como vestigios en las imágenes como lo hizo la Argentina, Guatemala o El Salvador?

2.3 Fotografía y memoria: en lo público y lo privado

El uso alternativo de la fotografía se enlaza con la facultad de memoria y parte del uso, a menudo, de las imágenes como tautología unilineal, pero la memoria y la fotografía, lo

explica Berger, funcionan de forma radial con una cantidad de asociaciones unidas a un contexto adecuado, es decir, un contexto donde la fotografía puede ser vista en simultáneo en términos personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos (Berger, 1998: 84).

Berger distingue dos usos de las fotografías, uno privado, que corresponde a lo familiar y personal, como una memoria viva, es decir, un recuerdo de una o varias vidas que están siendo vividas, en el que la fotografía vive en una continuidad debido a su conservación. Y por el otro lado, la fotografía pública, en la que la memoria corresponde a alguien ajeno e incognoscible, y precisamente en este último concepto, en lo que no se conoce y a la vez no se comprende, se ubica la violencia; para Berger esta fotografía pública es separada de su contexto, y al ser separada se presta para un uso arbitrario. En este sentido, las fotografías privadas se ubican en el plano de lo vivo mientras las públicas de lo muerto. Dice Berger que si los vivos asumieran el pasado se podría trascender esa separación y distinción entre lo público y lo privado, debido a que al las fotografías ser vivas y crear la propia historia continúan existiendo en el tiempo (Berger, 1998: 78). Pero además, en este ámbito de la fotografía en lo privado, Benjamin señala que el último refugio en el culto de la fotografía es el recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos, por esto el retrato, con el rostro como énfasis, ocupa un puesto central en el origen de la fotografía (Benjamin, 2008: 106).

Pero ese refugio en el culto se encuentra rápidamente en Benjamin con la frontera de lo público, con el convencimiento y la salvedad de que la exhibición des-habituó el valor ritual de la fotografía, y ubicó al rostro humano como una última trinchera; precisamente en esa expresión fugaz humana se encuentra la última señal del aura (2018: 39) y, en estos términos, la exhibición supera el valor del culto.

Algunas imágenes son pensadas como agentes históricos, porque a la vez que guardan la memoria de los acontecimientos influyen en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época (Burke, 2001: 183). Las imágenes, para Burke, dan testimonio de “las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación” (Burke, 2001: 234). Además, las imágenes como testimonio siempre añaden algo acerca del pasado, mostrando ciertos aspectos

a los que otras fuentes no llegan, pero en ese mismo sentido el testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual.

La fotografía y el uso de la misma según su época y contexto también fue trabajada por Armando Silva en Colombia en 1996. Silva planteó la convergencia entre el álbum familiar, el archivo, la foto y la narración de una historia. Consideró a la familia como sujeto representado y destacó la existencia de ese alguien retratado como perteneciente a un grupo; en sus palabras, la fotografía archivada más que un acontecimiento factual obedece a un modo de construirse y relacionarse con el otro o la otra -a quien va dirigida-. Silva entiende al otro en la fotografía desde un triple sentido. Dos de estos sentidos coinciden con la elección, en el primero el otro o la otra es elegido para preservarse en la memoria en relación o filiación con alguien más, y en el segundo la elección por mostrar algo deja de mostrar otra cosa; el otro sentido señala la importancia del diálogo producto de la serialidad de las fotografías en el álbum.

Aunque algunos de los planteamientos de Silva se contradicen con otros teóricos que acá se eligen metodológicamente para trabajar, entendemos y acordamos con su idea de relacionamiento de las fotografías dentro del álbum familiar, donde una imagen tiene vínculo tanto con la anterior como con la siguiente, siendo así cada una un fragmento de un relato. El propio Silva aclara en su investigación la decadencia del álbum familiar por la incapacidad de adecuación a las nuevas exigencias sociales que se daban en los 90's, pero muchas de las fotografías de desaparecidos en los 90's y principios del 2000, usadas por sus familiares en manifestaciones, centros de memoria o espacio de justicia, fueron extraídas de esos álbumes familiares. Y es ese familiar que portó y porta la fotografía de los ausentes quien además relata y enmarca la vida del desaparecido dentro de un grupo social y con un rol. Las fotografías del álbum familiar conmemoran ritos importantes para la cultura, tradición y creencia de sus protagonistas, consideramos necesario conocer este contexto para entender que estas imágenes de lo más privado e íntimo de una familia modifican su uso, intención y relato al ser extrapoladas a lo público, para restituir la identidad, y para confirmar la existencia y pertenencia a un lugar.

La conceptualización de la memoria en Occidente, y su relación con el arte, ha sido ampliamente pensada e historizada. Fue necesario transitar el trauma, lo ominoso, escuchar los testimonios, alejarse un poco del dolor de las atrocidades, en tanto generaciones, para comprender lo horroroso como algo que no debía repetirse. Luis Ignacio García (2011) puntualizó que en Argentina esa cultura de la memoria llegó en los 90, pasada casi una década de la última dictadura, es decir, transcurrieron algunos años para entablar una relación con ese pasado valiéndose de las condiciones que el presente permitía.

En Colombia, para responder a esta pregunta en el contexto que nos compete, e intentar significar las memorias en el arte y otras manifestaciones que se dan en medio del conflicto armado, es por supuesto requisito conocer la cultura de la memoria en Occidente y traerlo para entender históricamente la memoria y la convergencia con la fotografía en el país. El caso colombiano es particular, la concepción de memoria y de víctima son únicas y múltiples, en tanto están ligadas al contexto de un conflicto que permanece. Ese contexto no ha dado el margen para alejarse en el tiempo, y por tanto se han tenido que construir concepciones en medio del conflicto, de lo ominoso y lo siniestro. Nos atrevemos a preasumir que son concepciones que se seguirán modificando con el pasar de los años y estadios del conflicto.

Lorena Cardona González en su artículo sobre la memoria del holocausto en Colombia (2016), afirma que la década de mayor presencia, tanto del holocausto como de la figura de la memoria en la agenda política nacional de Colombia, fue entre el 2005 y el 2015. Es decir, que el vacío y la indiferencia estuvo presente por más de 60 años, a pesar de las migraciones -aunque pocas- de judíxs que buscaron refugiarse en el país. Incluso, recién en el 2011 se proclamó una ley antidiscriminación que buscó penalizar y prohibir cualquier apología o negación del holocausto, a la vez que comenzó a darle espacio público a la reiteración memorial de las víctimas del neonazismo, le brindó importancia tanto a lxs sobrevivientes como a sus generaciones siguientes residentes en el país, pero, esta política tuvo una clara intención pedagógica (Cardona González, 2016), su objetivo fue entrelazarla y promocionarla con la memoria histórica de las víctimas del conflicto armado interno.

Fue una estrategia política que se distinguió por el desconocimiento. Desconoció el rechazo de asilo de muchas víctimas del nacionalsocialismo alemán en el país, razón por la que hay pocos sobrevivientes residentes, además desconoció las dificultades e impedimentos que tuvieron lxs judíxs, para una vez estando en Colombia, conseguir que sus familias fueran bienvenidas también (Cardona González, 2016). Desconoció las complejas y profundas diferencias entre la masacre a judíxs, árabes, etc, y las masacres del conflicto armado interno; no entendió la imposible comparación de una tragedia con la otra, le dio lugar a las víctimas del neonazismo como herramienta pedagógica para darle lugar a las víctimas internas, obviando el abismo entre unas y otras, desconociendo los horrores y traumas históricos singulares.

Como resultado de las negociaciones entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y algunas estructuras paramilitares en el 2002, en el 2005 se proclamó la Ley de Justicia y Paz 975 (Martínez Quintero, 2020: 168). Con ésta se dio la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, y se entendió como una reparación simbólica a las víctimas de lxs paramilitarxs, con la intención de preservar la memoria histórica; esa preservación, y la iniciativa emergente de memoria histórica apareció como un deber del Estado. Sin embargo, Ana Guglielmucci y Loreto López (2017), corroboran la problematización de la comprensión de la memoria, en tanto es difícil enfrentar el pasado de la violencia cuando aún está vigente. Entender la heterogeneidad del perfil de las víctimas en Colombia y que la población afectada es inmensa, es una base para pensar las memorias y complejizar la “memoria histórica” propuesta por primera vez en esta ley (Guglielmucci y López, 2017). En este contexto de conflicto continuo es casi imposible evitar caer en una amenaza a la memoria, pues por un lado constantemente hay una supresión de la información, lo que Pécaut llama la atenuación de la visibilidad, donde el Estado y otros actores continuamente niegan su participación en hechos victimizantes o cuestionan el perfil de víctima de acuerdo al hecho victimizante, y por otro lado existe una sobreabundancia que festeja el olvido para seguir consumiendo los placeres cotidianos.

Entonces, también es importante retomar y comprender por qué Daniel Pécaut (2001), por ejemplo, se refiere a la naturalización y banalización de la violencia en Colombia. Explicábamos que contrario a lo que pasaba durante las dictaduras del cono sur, donde los

gobiernos militares tenía una estrategia que consistía en la censura y prohibía la circulación de imágenes que evidenciaran la captura, las formas de represión y tortura, en Colombia las imágenes sobre la violencia eran ampliamente mediatizadas y circulaban sin mayor profundidad. En ese sentido, la problemática colombiana era el no cuestionamiento de las imágenes y el efecto adormecedor de la sociedad frente a las consecuencias de la violencia.

Incluso para Jorge Iván Bonilla Vélez, en su investigación sobre fotografía y prensa, es importante en esa sobreabundancia y banalización que genera adormecimiento en un sector de la población civil, discernir que la problemática no es la ausencia o abundancia de fotografías del conflicto armado, sino más bien la manera de prestar atención, debido a que las víctimas civiles han sido representadas como estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen (Bonilla Vélez, 2019: 191). Pécaut, también citado por Bonilla Vélez y Martínez Quintero, planteó que la rutinización de las acciones de crueldad en el país produjeron una pérdida paulatina de la atención y el embotamiento progresivo de la sensibilidad por lxs ciudadanxs, presentado como una incapacidad de reaccionar ante las violencias (2019:326). Bonilla Vélez propone pensar que la pregunta de por qué lxs colombianxs no vieron la barbarie lleva, de por sí, implícita la demanda de la *imagen total*; entonces, obras fotográficas como las de Cardona y Colorado, proponen asignar un otro sentido a esa realidad, pero entendiendo que a estas imágenes no se le puede pedir la totalidad de la verdad, sino que tienen que ser leídas como apartados de esos acontecimientos que a pesar de circular ampliamente por los medios de comunicación no fueron siempre mirados con detenimiento.

Una forma de ofrecer una mirada, que evite la banalización y naturalización, son los recursos visuales y artísticos analizados, que buscan activar la empatía entre el/la espectadorx y el protagonista de la imagen con una demanda de humanización y dignificación de la vida retratada, esto pone en tensión, lo que Bonilla Vélez define como la “víctima identificable” y la “víctima estadística”, quien afirma que para humanizar se debe...

“...dejar de asumir a las víctimas como símbolos degradados de objetivación, para reconocerlas como figuras civiles que generan identificación, empatía y emoción (Alexander, 2016). Lo que, por supuesto, invita a reparar que el reconocimiento y la identificación de las víctimas importa porque, como hemos visto, en la decisión

de otorgar un nombre, un relato, una imagen y una historia no solo hay una exigencia moral con los que sufren, sino también una respuesta ética frente a su sufrimiento (Mélích, 2010); y porque, además, esto puede movilizar una condición del pensamiento y la acción que las víctimas numéricas no provocan” (Bonilla Vélez, 2019:229)

2.4 Conceptualización de *víctima* en Colombia

La conceptualización de víctima en Colombia necesariamente remite a Ley 1448 de 2011 firmada durante el mandato de Juan Manuel Santos, como ya lo abordamos en el capítulo anterior. Esta ley, entre otras cosas, considera en su artículo tercero que las víctimas a tener en cuenta para la restitución de tierras y reparación integral son las personas o colectivos que hayan sufrido daños como consecuencia de violaciones graves o infracciones a los Derechos Internacionales Humanitarios, ocurridos en el marco del conflicto armado interno a partir del primero de enero de 1985; es decir, que no se amparan como parte de la restitución económica quienes hayan sido victimizados en el comienzo del conflicto bipartidista. Además, esta ley promulgada en medio de los Diálogos de Paz, admite el reconocimiento de las víctimas sin importar quién fue su victimario -esto incluye por primera vez al Estado-.

Las medidas que plantea están encaminadas a que esas víctimas del conflicto armado gocen de derechos enfocados en la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de una no repetición, donde además de reconocerles una condición de víctimas se les dignifique de forma material y simbólica. Esa reparación incluye medidas de restitución, indemnización económica, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. En el contexto de la reparación simbólica se considera la aseguración de la preservación de la memoria histórica, además de la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad.

La dignidad acá representa el tratamiento con consideración y respeto y la participación en las decisiones que les afecten, además de que se presumen víctimas bajo el principio de buena fe. Las víctimas serían entonces a quienes se les violan sus derechos establecidos en el marco del Derecho Internacional Humanitario, pero también sus parejas y familiares directos en caso de muertes o desapariciones, pero esa condición de víctima no está

en dependencia con el juzgamiento de un responsable. La ley incluye un artículo llamado “enfoque diferencial” en el que el Estado ofrece especiales garantías y medidas de protección para los grupos mayormente expuestos a riesgo, los cuales serían: mujeres, jóvenes, niñas, diversidades y adultxs mayores, seguidos de discapacitadx, campesinxs, líderes y lideresas sociales, miembrxs de organizaciones sindicales, defensorxs de derechos humanos y víctimas de desplazamiento forzado. Son también víctimas lxs niñas y adolescentes concebidos como consecuencia de un acto de violación sexual en medio del conflicto. La mujer tiene un papel protagonista en la ley evidenciado en la variedad de subtítulos en los que son mencionadas, y subrayan las “normas para las mujeres en los procesos de restitución” que incluyen desde una atención preferencial en los trámites administrativos y judiciales del proceso de restitución de tierras hasta prioridad en los beneficios.

Muchas de las fotografías analizadas tienen como protagonistas a mujeres y niñas, con pies de fotos con el evento o la acción por la que fueron víctimas; una condición de género y edad que les ubicó no sólo en la imagen, sino que les hizo sobrevivientes, porque en un mundo y contexto “machista y despiadado”, expresa la antropóloga colombiana Maria Victoria Uribe (2004: 8), de antemano ya estaban calificadx como no potenciales víctimas de la muerte. La separación de mujeres y niñas era una decisión deliberada que hacían diferentes autores de masacres, no sólo quedaban al margen como espectadorxs de los asesinatos, sino que los mismos ojos que miraban la crudeza de la muerte aparecían después en las fotografías. Esta referencia nos evoca la imagen pensativa, planteada por Rancière (2013) con la imagen muda, cuando hace referencia a una fotografía de Alfredo Jaar en donde aparecen los ojos de una mujer como testigo de un episodio de genocidio en Ruanda, una sinecdoque de unos ojos por muchos otros.

Rancière manifiesta y cuestiona las tensiones que han estado presentes en el arte político con el desplazamiento a lo intolerable de la imagen desde lo intolerable en la imagen. Para Rancière en las obras de Jaar las palabras toman el lugar de las fotografías, porque de lo contrario estas imágenes de violencias en masas, sin nombres, banalizarían las masacres y las víctimas; esto no quiere decir que las palabras estén en el lugar de las imágenes, sino que son formas de redistribución de los elementos de la representación. Así, con la metonimia de los

ojos de *Gutete Emerita*, unos ojos que vieron la masacre pero que además son dos ojos por un millón de cuerpos masacrados, se cuestiona la necesidad de desplazar lo intolerable:

“El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo” (Rancière, 2013:99).

Las víctimas visibles, las que pueden verse en esta ley, son las vulnerables por su condición de género, de edad o por pertenecer a las minorías. Una ley que busca establecer cuáles son las posibles víctimas de un conflicto armado extendido también plantea quiénes no pueden ser consideradas víctimas, y con esto se está refiriendo a los miembros de grupos armados al margen de la ley y a quienes hayan sufrido un daño en sus derechos como consecuencia de actos de delincuencia común. Es decir, la vulnerabilidad sólo podría darse si no se pertenece a los grupos armados, aludiendo así a un conflicto de amigo/enemigo. Si nos restringimos a esta definición de la víctima del conflicto armado, ¿se podría decir, acudiendo al extremo contrario, que todx colombianx que se considere víctima bajo el principio de buena fe, es víctima sólo si no tienen ningún nexo con una guerrilla? Pero, también bajo esta definición cabe la pregunta, ¿lxs menores de edad reclutadx -por los grupos al margen de la ley pero también por el Ejército Nacional- son o no son víctimas?

En este contexto la vulnerabilidad entonces sería más un acto de exclusión que de *exposición*. Desde Butler, la conexión entre lxs humanxs no es por la racionalidad sino porque estamos expuestxs unxs a otrxs, “cada uno de nosotros está constituido políticamente, en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como un sitio de deseo y vulnerabilidad física, como sitio de una publicidad a la vez asertiva y expuesta-” (Butler, 2003: 82). En síntesis, Butler plantea que tanto la pérdida como la vulnerabilidad parecen ser el producto de los cuerpos socialmente constituidos, vinculados a otrxs, es decir, expuestos a otrxs, donde corren el riesgo de la violencia por el solo hecho de esa exposición.

Con la Ley de Víctimas se crearon algunas instituciones para poder ejecutar cada uno de sus puntos, como el Registro Único de Víctimas (RUV). Esta institucionalidad fue creada

para comenzar a reunir las víctimas ya sistematizadas por la Fiscalía o cualquier otra institución nacional, pero a la vez con la intención de que se inscribieran aquellas víctimas que nunca lo habían hecho, a quienes les dieron un límite de 4 años para acercarse. También querían ir sumando al registro a quienes fueron victimizadx después de promulgada la ley, ellxs por su parte tenían y tienen hasta dos años después del hecho para dar su testimonio. Sin embargo, en esta investigación no desconocemos que al ser un registro oficial y voluntario hay muchas personas que bajo diferentes argumentos: miedo, muerte de todo su círculo cercano, desplazamiento, entre otros, no acuden al RUV y por tanto sus cifras, en muchos casos, son incongruentes con respecto a las de organizaciones sociales.

El RUV con el fin de asistir, atender y reparar integralmente a las víctimas del conflicto armado interno, para sistematizar la información, categorizó a las víctimas por zona, año de victimización, hecho, enfoque diferencial y desplazamiento, con el objetivo, parafraseando su sitio web, de lograr el acercamiento del Estado a ellas, y de conseguir la participación de las víctimas en su propia reparación. Su visión, consecuente con la fecha delimitada de la Ley de Víctimas, era conseguir que para el 2021 todas las víctimas ejercieran su ciudadanía y aportaran en su consolidación de paz como resultado de la articulación de la Unidad con los demás actores del Sistema.

Otra de las preguntas en esta instancia es, ¿cuándo se deja de ser víctima en este contexto? Podría pensarse que la vigencia de 10 años de la ley, es decir, el 2021 marcara un límite, pero sobre qué y qué pasaría de ahí en adelante en un país que sigue en conflicto, ¿será repensada y reformulada la ley? Según el artículo 67 de la ley la condición de vulnerabilidad cesa bien sea porque la persona o personas a través de sus propios medios o de los del programa ofrecido por el Gobierno alcance el goce efectivo de sus derechos; sin embargo, en el parágrafo 2 del mismo artículo se aclara que la persona cesada mantendrá su condición de víctima y conservará los derechos adicionales, que suponemos se refieren al conocimiento de la verdad y de los responsables del hecho victimizante.

Esta ley sin duda fue un hito en el reconocimiento de la existencia, primero que todo de un conflicto armado interno, y segundo de la participación del Estado en el mismo, además permitió darle un lugar a las víctimas del conflicto, separándolas y desresponsabilizándolas

-borrosamente- del accionar del victimario. Pero se queda corta en cuanto a dignificar las víctimas más allá de ofrecerles una categorización y una restitución, porque desconoce o por lo menos no nombra la resiliencia y organizaciones de víctimas preexistentes, el activismo sostenido a pesar de los riesgos que eso les conllevaba, entre otras cosas, también nos preguntamos qué se entiende en esta ley por *condición de vulnerabilidad*.

La ley del 2011 acarrea la historia de un conjunto de leyes que se han ido proclamando para resolver hitos históricos del conflicto armado, como la Ley de Justicia y Paz o justicia transicional creada en el 2005 durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, tras la desmovilización de los paramilitares, y la ley de justicia transicional que se desprende de los Acuerdo de Paz en el 2016 con la desmovilización de las Farc. Leyes que a la vez que permitían la reincorporación a la vida civil de grupos armados ilegales, también proclamaban la garantía a los derechos humanos de las víctimas “sin someter a perdón y olvido las graves violaciones a los derechos humanos, los crímenes de guerra y las infracciones al Derecho Internacional Humanitario” (Uribe, 2014). Para la antropóloga Uribe las víctimas civiles del conflicto armado, en su mayoría fueron consideradas, por los actores armados, auxiliadores del bando contrario. Bajo ese argumento de ayudar al adversario los hechos victimizantes son: secuestros, desapariciones y torturas, violaciones sexuales masivas, y los más de tres millones de colombianxs obligadxs al desplazamiento forzado y abandono de tierras. Las causales para la antropóloga han sido la usurpación y el posterior control militar de espacios geográficos del territorio colombiano y la lucha por los recursos económicos provenientes del secuestro extorsivo, la cocaína y el petróleo. Para Uribe, las asimetrías presentadas en la ley del 2005 se intentaron enmendar posteriormente mediante la Ley 1592 de 2012, una modificación que se introdujo precisamente con la Ley de Víctimas⁷.

Por ahora, no queremos dejar de enumerar algunas de las asimetrías halladas en la ley del 2005 por Uribe. Por un lado, el proceso de justicia terminó imputando crímenes de manera individual sin tener en cuenta la caracterización de ejército irregular y por tanto sus actuaciones sistemáticas. La reparación material no fue el único centro, también se estableció la necesidad de llevar a cabo acciones de restitución, rehabilitación y satisfacción a las

⁷ A Uribe le parece pertinente, para una lectura crítica de estas dos leyes, remitirse al artículo de Nina Chaparro (2014) que retomaremos más adelante.

víctimas del conflicto, sin embargo esto fue algo que no se hizo “con las más de 200.000 víctimas que dejó La Violencia bipartidistas de las décadas de 1950 y 1960” (Uribe, 2014).

De los 4000 ex paramilitares postulados para esta justicia transicional tan solo se lograron condenar 14, además todxs lxs postuladxs no terminaron de entregar sus bienes y el fondo de reparación no alcanzaba para retribuir económicamente a sus víctimas. Sin embargo, aclara la antropóloga, a pesar de todas las inconsistencias, este proceso permitió que se debilitara la larga tradición de olvido e invisibilización tanto de las atrocidades como de las víctimas, y darle paso a saber mejor qué fue el paramilitarismo, cuáles fueron las dimensiones de sus atrocidades y cómo fueron las alianzas entre militares, políticos, empresarios, terratenientes y otros con el paramilitarismo.

Nina Chaparro González (2014) coincide con los puntos de fracaso de la ley de Justicia y Paz del 2005: incertidumbre en los procesos de desmovilización, cantidad de personas postuladas *versus* cantidad de tribunales, y sentencias sin dinero para las reparaciones de las víctimas. Estos tres aspectos respondieron por un lado a la cantidad de procesos abiertos y la superación para el sistema judicial, por tanto el represamiento y la prolongación en los años de las sentencias, por otro lado, porque al no tener el dinero necesario para la retribución el Estado ofreció cantidades significativamente menores a las víctimas. La modificación a esta ley llegada en el 2012 tenía como objetivo la celeridad en los procesos y eficacia para garantizar la verdad, la justicia y la reparación a las víctimas en búsqueda de una reconciliación nacional. Pero esta modificación a la vez redujo y vulneró a las víctimas que ya estaban en el proceso desde el 2005, quienes con las modificaciones hechas ya no tenían derecho a la retribución económica pactada en su sentencia, sino a una mínima cantidad de salarios planteada y establecida por el Estado en la Ley de Víctimas del 2011, motivo suficiente, agrega Chaparro González, para que con estas inconsistencias evidenciadas en promesas que el Estado no cumplió, existieran (más) razones en las víctimas para desconfiar de las instituciones, y considerar que ellas mismas no son tomadas en serio ni tenidas en cuenta en el proceso.

Además, estas modificaciones terminaron favoreciendo a lxs victimarixs sobre las víctimas, en tanto ellxs sí recibieron los subsidios y rebajas considerables en sus condenas

como lo proclamaba la primera ley, a pesar de no terminar de contar la totalidad de la verdad ni entregar todo su patrimonio conseguido ilícitamente. Al día de hoy los procesos judiciales de lxs ex paramilitares continúan abiertos, incluso algunos recién integrados a la Jurisdicción Especial de Paz, creada tras los acuerdos con las Farc también como mecanismo de justicia transicional.

Esta heterogeneidad de recursos, de intentos, de fracasos y corrupciones dentro de los procesos que buscan finalizar con el conflicto armado también ha sido una constante en cuanto a la memoria. Las víctimas, en especial las mujeres, se han reunido y han sostenido de diferentes maneras su resistencia y pedido de aparición con vida y justicia de sus familiares. Esas memorias tan heterogéneas se siguieron consolidando con los procesamientos y audiencias de paramilitares y guerrilleros.

El campo de batalla de las memorias del conflicto en Colombia es heterogéneo. Está constituido por memorias hegemónicas, memorias subordinadas y contramemorias –como las que han construido el proyecto Nunca Más y el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado–; y hay memorias silenciadas y relegadas –como las de las mujeres, los indígenas y las comunidades afrodescendientes–, y también hay memorias mediáticas, alternativas y militantes; memorias organizadas, memorias fragmentadas y memorias efímeras. En suma, hay tantas memorias como relaciones de poder, y todas ellas configuran un campo cognitivo y fenomenológico muy complejo y altamente diferenciado que abarca desde los recuerdos individuales que guardan en su memoria los innumerables verdugos, para quienes la muerte del otro suele ser un asunto banal, hasta las memorias colectivas que recuerdan episodios de sufrimiento masivo, como masacres, secuestros o desplazamientos forzados (Uribe, 2012: 120).

Esther Rebollo y Ander Izagirre consolidaron en el libro *Víctimas pero no siempre* (2016) una serie de crónicas en las que reflexionan sobre las víctimas como participantes activas -política y socialmente- desde la organización colectiva. Izagirre plantea la lucha de mujeres víctimas como una búsqueda por la justicia, la dignidad y la no repetición; mientras que Rebollo se pregunta, a partir del relato de pequeños cultivadores de coca, cómo las historias de vida y de luchas han sido contadas con el objetivo de exigir espacio y libertad narrativa, para que las víctimas obtengan el reconocimiento debido y no se conviertan en víctimas para siempre.

Las explicaciones de la violencia se han centralizado en aspectos “estructurales” o en los “actores” y la “acción” en sí misma (Guzmán B., 1990: 43), dejando de lado aspectos sociales y culturales de la cotidianidad de un país que ha vivido con el conflicto interno por más de 70 años, donde es difícil encontrar personas que no hayan vivido las consecuencias de ese conflicto, y donde debemos cuestionarnos cuál es el rol de las víctimas en medio de toda esta violencia.

2.5 Algunos casos en la región

En esta investigación prevalecen conceptualizaciones en las que se relacionan la imagen, la violencia y la memoria. Estas relaciones han sido ampliamente trabajadas en latinoamérica, en contextos de dictadura o conflictos de narcotráfico y guerrillas; sin embargo, el cruce de la fotografía y las ciencias sociales es un campo reciente en la academia, por eso es relevante para pensar el caso colombiano acudir a la serialidad y multiplicidad que nos permite la región. Se tienen en cuenta para pensar las fotografías de Colorado y Cardona, estudios y conceptualizaciones del uso de la imagen en algunas obras en el marco de la dictadura argentina, o de análisis en paralelo entre la violencia en Colombia y México. En este orden de ideas, una de las convergencias que priman tiene que ver con la desaparición y la memoria, y por eso retomamos a investigadorxs como Ana Longoni (2008, 2009), Jordana Blejmar (2010), Illeana Diéguez (2013), Natalia Fortuny (2013, 2014, 2015) y Luis Ignacio García (2011), y las imágenes de Lucila Quieto, Víctor Bastera y Gabriela Bettini.

Pensamos cuatro problemáticas a tener en cuenta para el abordaje de esta documentación: la imagen y el testimonio que entiende la complejidad de la desaparición forzada de personas; la imagen como parte de la resistencia; las ausencias y el cómo mirarlas; y, por último, los espacios, tiempos y fotografías que guardan memoria. Tanto la dictadura argentina como el conflicto armado colombiano combinaron, de acuerdo a las estrategias de los actores involucrados, información y secreto, ocultación y visibilidad. De ahí que, estxs autorxs nos permitan pensar las ausencias pero también las presencias en las fotografías.

Salvando las muchas diferencias entre una dictadura y un conflicto interno, queremos reflexionar las borrosidades temporales que se presentan en las imágenes como ejercicio de

memoria, esas fronteras entre el presente de la exhibición de la fotografía y el pasado que obedece a su captura. Tanto en Argentina como en Colombia la presentación de fotografías carnet o del álbum familiar en espacios públicos se puede rápidamente relacionar con la forma de volver presentes a lxs ausentes, se repone “con frecuencia el contexto de consumo (la expresión es poco feliz pero aclaratoria) de estas fotografías por parte de los parientes” (Blejmar, 2010: 23). Este análisis que retomamos a partir de Blejmar trabaja con las obras de lxs argentinxs Lucila Quieto y Gustavo Germano, en las que convergen fotografía, memoria, y filiación. Sus proyectos no solamente evidencian la presencia de esas rostricidades que aparecen en las fotografías, sino que también convocan las vidas con una identidad y una biografía, siendo respuesta al anonimato y la negación impuestas por el terrorismo de Estado (Longoni y Bruzzone, 2008), que se vivió tanto en Argentina como en Colombia, con la variante de que en este último se conjugó y fue protagonizado por el Estado y actores armados al margen de ley.

Germano, explica Blejmar, remite a la ausencia del/la desaparecidx, evoca el tiempo transcurrido entre una foto y la otra, un tiempo que carece de representación pero que aparece precisamente en el vacío, y nuestro tiempo, el futuro imposibilitado para el ausente. Las imágenes de Germano, las de Quieto e incluso las de Cardona, también parecen preguntarse por la imposibilidad de volver atrás, y por tanto se constituyen como trabajos de duelo.

En esos tres tiempos, antes, durante y después, es que Claudia Feld (2013) piensa la imagen como testigo, la imagen en el testimonio y la imagen de los testigos. Intentando simplificar, y sin desconocer la complejidad, en la primera noción de la imagen como testigo aparecen en el caso colombiano las fotografías de los cuerpos muertos, donde prima la magnitud de las masacres y de las atrocidades -ampliamente a trabajar en el caso de Colorado-, es decir, las imágenes se presentan como prueba y veridicción, como testimonio. Sin embargo, en cuanto a la imagen de los testigos nos quedamos con la complementariedad y el apoyo mutuo entre testimonio del lenguaje y el de la imagen, y por eso acudimos a Didi-Huberman (2004) para no caer en las dos maneras de poner inatención a las imágenes, hipertrofiarlas, hacer de ellas íconos del horror, pero tampoco reducirlas y vaciarlas, no ver en ella más que un documento del horror.

Muchas de las imágenes acá trabajadas contienen un costado documental y uno simbólico, se centran en las marcas, en lo que quedó, “como si en el rastro hubiera algo de memoria material, como si esas paredes sucias, húmedas, rasgadas, como si esas ventanas y pasillos fueran en sí mismos testimonios de horror y pruebas de lo que allí sucedió” (Gamarnik, 2018). Estas fotografías son muestras de todo lo irresuelto, los duelos, los cuerpos no encontrados, los rituales no realizados y las ruinas. Así se manifiesta una relación entre cuerpo, duelo y prácticas artísticas en escenarios de violencia en Ileana Diéguez, no sólo aparece la ausencia del cuerpo, sino el estadio del mismo con una connotación de “muerto-vivo”, una figura fantasmática.

Diéguez, que piensa obras de colombianxs como *Río abajo* de Erika Diettes (2008) o *Magdalenas por el Cauca* de Gabriel Posada (2008) en serialidad con otros casos mexicanos y de latinoamérica, reflexiona cómo desde la liminalidad, la fragilidad y la exposición extrema, estas obras artísticas convocan a ritos de duelo. Y en esa connotación de “muerto-vivo”, a saber fantasmática, es donde el arte deviene desde la evocación en vez de desde un lugar de representación; esta relación de imagen, arte y duelo aparece ante la posibilidad de visibilizar, evocar al/a la ausente (Diéguez, 2013: 204). Y, no pasa desapercibido el lugar donde el arte acude al llamado del dolor en medio de la violencia para situarse como alegorías del duelo; de esta manera retomamos el vínculo entre alegoría, duelo y espectro de Benjamin, donde la alegoría, citada por la misma Diéguez, es una “escena de luto”.

Luis Ignacio García (2011) también retoma los conceptos de alegoría y montaje de Benjamin para pensar las políticas de una “memoria visual” en obras argentinas como la de Gustavo Germano y Gabriela Bettini. La alegoría aparece de nuevo en relación al luto y las ruinas, donde ambos artistas parten de una sustracción que les es constitutiva, pero que tienen indicios de cómo mostrar esa pérdida que precisamente los constituye en el marco de lo irrepresentable; y el montaje, también a partir de la pérdida, construye lazos y conexiones de sentido que apuntan a la acción. “La alegoría es al montaje, según Benjamin, lo que la melancolía al luto según Freud” (García, 2011: 148).

El montaje y el *collage*, se sitúan como herramientas para mostrar o decir la imposibilidad de una totalidad del horror, y esa “estética fragmentaria, inacabada, enmarañada del *collage* nos recuerda que estos ejemplos de arte posdictatorial [trabajos como los de Lucila Quieto] hablan de y desde las ruinas de la historia y del lenguaje, evocando en su forma lo que expresan en su contenido visual” (Blejmar, 2013: 178). Pero, así como el *collage* fragmenta y separa, también une para crear algo con los vestigios del pasado: la memoria.

En esta misma línea de análisis de la violencia, las marcas y las ruinas, la investigadora colombiana Catalina Cortés Severino enuncia la ruina como una aproximación estética, ética y política camino a la configuración de memorias, debido a que le da lugar a los espectros y nombra lo innombrable (20013: 123). Cortés Severino lee el periodo de “transición”⁸ de Colombia desde Derrida como un *ser-de-los espectros*, es decir, con una reflexión de cómo vivir con los rastros y residuos que deja la violencia y re-imaginar otros futuros; y, en ese proceso de configuración de memorias y de reconciliación nacional, aparece constantemente la pregunta por los silencios y los olvidos. Es importante señalar, aunque se va a trabajar en el siguiente apartado, que en la búsqueda de memoria en el periodo de “transición” se enuncia desde el discurso oficial un sujeto-víctima y un sujeto de derechos, es decir, personas o colectivos que sufrieron daños por grupos armados al margen de la ley con derechos que se enfocan sobre todo en la verdad, la justicia y la reparación. Sin embargo, en los discursos de las organizaciones de víctimas, se estipulan además a “las víctimas de crímenes de lesa humanidad” y “víctimas de crímenes de Estado” (Martínez Mora y Silva Briceño, 2013:453-455).

Los actores armados del conflicto colombiano intentaron e intentan eliminar, borrar y negar los cuerpos a través de actos como la desaparición, los entierros en fosas comunes, el amedrentamiento para silenciar los testimonios o el desplazamiento forzado, que borra las huellas habitacionales; pero las fotografías buscan dar un registro visible a eso que sabemos “irrecuperable” (Diéguez, 2013: 222), entretejiendo una memoria siempre fragmentaria. Las prácticas artísticas que problematizan formas de violencia política se “configuran como una especie de archivo de las memorias de tales violencias” (Martínez Quintero, 2013: 64), y, en

⁸ La “justicia transicional” nombrada en Colombia desde el 2005 comenzó con la desmovilización de grupos paramilitares a partir de la Ley de Justicia y Paz 975, propuesta por Álvaro Uribe Vélez y la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

relación con la memoria, las deudas y los reclamos de justicia conducen al terreno del luto, de los duelos irresueltos debido a las muertes violentas que dejan el cuerpo en un “no-lugar”, y son así evocación, alegorías del duelo desde su situación de ruinas (Diéguez, 2013: 26). Podría decirse que las obras reflexionadas por Diéguez están en algunos momentos en el ámbito de lo poético-ritual y en otros en un tono trágico. El trabajo de *Ausencias* de Gustavo Germano, para García (2011), se presenta en un tono trágico porque no repara la ausencia, entonces, ¿son las obras fotográficas de Álvaro Cardona y Jesús Abad Colorado poéticas-rituales o trágicas?, ¿se encuentran en una frontera borrosa en la que rápidamente de un tono se pasa al otro?

Las fotografías de Cardona y Colorado son concebidas, siguiendo el trabajo de Natalia Fortuny (2014), como artefactos sociales, “cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado sino en su particular construcción, en las estrategias y los procedimientos de producción de sentido que animan estas memorias fotográficas”. Reconocemos que estas fotografías en tanto memorias están lejos de poderse comprender por completo, pues corresponden sólo a fragmentos de los actos victimizantes del conflicto armado; y en ese sentido también a la alusión y evocación de aquello que no se puede mostrar, como la desaparición, la amenaza y los actos que conllevan el desplazamiento y los asesinatos de la población civil.

3. Mirar las ruinas: las fotografías documentales de Jesús Abad Colorado

3.1 Introducción

Este capítulo se propone pensar la construcción visual de víctima en el marco del conflicto armado colombiano en la obra documental de Jesús Abad Colorado, y tiene en cuenta la necesidad de prestar atención y traer al análisis tanto aspectos sociales relacionados con el conflicto como convergencias de su obra fotográfica (1990 y el 2015) con el horror, la memoria, el testimonio, entre otros. El “ya ha sido” barthesiano (2009), es decir, el pretérito implícito en la fotografía, no fue ajeno a las implicancias sociales del conflicto ni a la continuación del mismo en el presente. Aunque la violencia actual constituya una metamorfosis⁹ en términos políticos y económicos, y la participación de la mayoría de los actores armados sea a partir de la disidencia, las zonas más afectadas históricamente por los enfrentamientos armados continúan hoy siendo nidos de violencia y desprotección.

La violencia se hizo tan cotidiana, continua y saturante que terminó por naturalizarse a nivel social. Las muertes y los enfrentamientos entre los actores armados parecían, en ese discurso cotidiano, ser algo que sucedía en lugares impropios y alejados; por tanto la muerte, o el valor de la vida como lo explicita Judith Butler (2010), dependía del reconocimiento de otrx, que valorizara el sentido pleno y significativo de cada vida, para entender si eran o no merecedoras de duelo. Y esto, sin duda, influyó en la censura de fotografías que, en algunos casos, perdieron entidad al ser interpretadas como una imagen más en esa ajenidad, y en otros casos, lxs mismxs fotógrafx por el miedo que significa estar en medio de un conflicto atesoraron, y aún conservan, el producto de su trabajo en el ámbito de lo oculto. Si bien la obra de Colorado no es la única que sobrevive a estas vicisitudes, hace parte de este conjunto de pocas documentaciones publicadas.

En este sentido, la naturalización produjo la instauración de un discurso social que conducía a la omisión del horror. Los medios de comunicación, en su ámbito informativo y en

⁹ A través de los años todos los grupos al margen de la ley fueron cambiando sus objetivos e ideologías, de acuerdo a la situación particular de cada agrupación pero también del contexto económico, social y político del país. El último grupo guerrillero desmovilizado fue el de las Farc con la firma oficial de los Acuerdos de Paz con el Gobierno Nacional en el 2016, sin embargo subsisten algunas disidencias tanto de las Farc como de grupos desmovilizados con anterioridad. Todavía está presente el grupo guerrillero del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

su decisión editorial de tomar alguna postura política específica, adoptaron formas de decir con el fin de favorecer la imagen de alguno de los bandos del conflicto y legitimar así las actuaciones violentas; por ejemplo, mientras en un enfrentamiento los guerrilleros eran “dados de baja” los militares del Estado eran “asesinados”. Esta postura del enemigo en común se había instaurado políticamente desde el rompimiento de los diálogos de paz entre las Farc y el Gobierno en el 2002, cuando a efectos de legalizar la ruptura de los diálogos el expresidente Andrés Pastrana emitió una resolución en la que el grupo guerrillero ya no era considerado enemigo político sino un grupo terrorista, “la etiqueta “terrorismo”, como sinónimo de pulsión homicida irracional, sirve para caracterizar al enemigo como no-humano, no-persona, que no merece ser tratado con los instrumentos del derecho ni con los de la política” (Angarita Cañas, et al. 2016:81). Más allá de la caracterización del enemigo como no-persona referida por Angarita, nombrar este grupo guerrillero y a sus integrantes como terroristas les negaba su condición de beligerancia, desconociéndoles como actores políticos que decidieron alzarse en armas por razones históricas y políticas¹⁰; como consecuencia, su participación en una eventual negociación quedó anulada, y, al mismo tiempo, quedó justificado el combatirles militarmente sin consideración.

Durante varios años los profesionales de las ciencias sociales y humanas han debatido sobre el significado de esos discursos establecidos y aprehendidos, y sobre todo las consecuencias a efectos de la continuación del conflicto. Así mismo, se sumaron análisis¹¹ por el amarillismo y la ética de las imágenes en los noticieros televisados y en los artículos de los diarios del país, una polémica que ha obedecido precisamente a la saturación de imágenes de muertes. Y en esta constante discusión resaltó la participación del periodista y columnista colombiano Javier Darío Restrepo, quien acotó que lo más importante, en cuanto a las imágenes explícitas, era tener en cuenta “la sensibilidad hacia los derechos y la dignidad de

¹⁰ Como se refiere en el primer capítulo son un movimiento revolucionario de carácter político militar fundado por 48 campesinos en 1964 en las zonas rurales del sur del departamento del Tolima. Lxs convocaban una serie de reivindicaciones de orden agrario y de autodefensa, con una línea y accionar rural con bases en el marxismo-leninismo (Narváez J., 2012).

¹¹ Víctor Hugo Valencia (2012) reflexionó sobre cómo la prensa sensacionalista de Cali se regodeaba desde los años ochenta, no con la estética corporal masculina, sino con la inhumanidad de su mutilación o cortes infligidos por victimarios.

Daniel Valencia Nieto (2014) realizó un análisis crítico sobre la función de los medios de comunicación en el escenario de la guerra en Colombia.

Jorge Bonilla Vélez y Camilo Tamayo Gómez (2007) se interesaron por pensar la cobertura de los medios de comunicación en contextos de conflicto armado y violencia política y las formas de representación de la violencia, es decir, las violencias en los medios y los medios en las violencias.

las personas” (Restrepo, 2004: 255), primando los niveles de sensibilización social, la dimensión de lo real, y evitando las descripciones inadecuadas o la apología del crimen. Entonces, se evidenciaba que esta discusión del hacer periodístico era cuestionada principalmente por la dignificación y vulnerabilidad de las vidas (o muertes) que quedaban expuestas en lo público. Se entiende aquí que esa objetivación de la imagen expuesta no puede evadir la premisa de que también es vista por sus dolientes, que como materialidad es un objeto, pero en ella y alrededor de ella convergen sujetos que probablemente sólo atesorarían las fotografías de su familiar o allegadx inscritas en el marco de los “buenos momentos”.

Pensamos, en la obra de Colorado, las fotografías dentro de las fotografías, es decir, las fotos carnet que llevan lxs familiares a espacios públicos para reclamar por un hecho victimizante y exigir el esclarecimiento de la verdad; estas fotografías, recompuestas por la fotografía del cuerpo ausente junto a los otros cuerpos familiares presentes, advierten un nuevo momento retratado que busca una reunión familiar imposible ante la ausencia. La acción de sostener una fotografía dentro de otra fotografía es la necesidad de incluir a aquellxs ausentes en una presencia virtual, consiguiendo en un mismo retrato encontrar la vida y la muerte (Batchen, 2004). Sin embargo, no sólo se hace alusión a la ausencia sino también al vínculo familiar, donde la fotografía sostenida corresponde a unx hijx, un padre, una madre, unx hermanx. Son fotografías que al ser sostenidas como objeto dejan en evidencia su materialidad, existen en tiempo y espacio, y se ubican en un plano de interacción subjetiva y corporal que les permite ser atesoradas e incluso desgastarse, romperse, perderse.

Además de analizar las fotografías en las fotografías, reflexionamos sobre las fotografías de las ruinas, por consiguiente, las marcas en lo social, cultural e individual que deja el paso de las atrocidades por la población civil, considerando lo inexpresivo, lo muerto y lo espectral. Nos preguntamos por las posibilidades de pensar el horror en estas imágenes, y por la aparición de la muerte y el duelo en ellas y con ellas. De esta manera, este capítulo se pregunta por el uso que se le da a las fotografías, por la ausencia o el exceso de imágenes sobre el conflicto, y sobre todo, por la manera de mirarlas.

En este sentido, es importante saber que la carrera documentalista de Colorado comenzó en 1990 y recogió cerca de 25 años de trabajo inserto en el conflicto armado. El

fotógrafo planteó una postura política y social explícita, eligió darle prioridad al mostrar a las víctimas, pero no sólo cuando lxs victimarixs eran lxs enemigxs en común, sino también cuando era el Estado entendiéndolo como actor armado partícipe del conflicto. Para conseguir el testimonio de las víctimas el fotógrafo ingresaba a las poblaciones que acababan de sufrir un acto victimizante casi de inmediato, incluso el periodista Nelson Fredy Padilla contó, en un artículo homenaje (Padilla, 2019), que cuando llegaba a realizar coberturas se encontraba con que Colorado ya estaba en el lugar de los hechos en búsqueda de versiones no oficiales, mientras acompañaba el escape de lxs sobrevivientes.

En cuanto a las convergencias, estas fotografías se entrecruzan con la memoria, el testimonio, la muerte y el horror, y con las implicancias de lo categórico de las destrucciones, desolaciones y actos victimizantes; por eso este capítulo las irá recorriendo en tanto esas características las unifican y confluyen. También se pensarán, arrancadas a la muerte, en un marco de serialidad con otras como: la fotografía de la niña y el buitre de Kevin Carter; las fotografías sacadas por Víctor Bastera de la ex ESMA como pruebas documentales de la existencia del horror en la dictadura argentina analizadas por Ana Longoni y Luis Ingancio García (2013); el montaje realizado por los militares argentinos, para simular su no responsabilidad ante el señalamiento y reclamo internacional que planteaba que bajo su régimen dictatorial tenían retenidas-desaparecidas a las dos monjas católicas francesas, Léonie Duquet y Alice Domon.

Esta lectura y análisis considera nociones como la de precariedad y vulnerabilidad en Judith Butler (2010), donde se pregunta porqué las vidas son o no son valoradas y merecedoras de duelo. En diálogo con Juliana Mejía Quintana (2017) que a partir de una lectura de Hannah Arendt y Emmanuel Levinas reflexiona cómo esta vulnerabilidad queda siempre expuesta ante la irrupción de unx otrx; pero además esa irrupción (destruktiva), impartida por los actores armados, rompe con lo natural expuesto en la noción de *alegoría* benjaminiana. Se retoma también la noción de lo *intolerable* de Jacques Rancière (2013) en consonancia con la desaparición de la humanidad para Harun Farocki (2015) cuando las muertes no están en la escena. Por último, con George Didi-Huberman (2004) reflexionamos sobre lo visto y lo no visto, lo que queda dentro de cuadro y también lo que queda fuera de él; lo cual nos remite a la premisa de Susan Sontag (2004) con la que invita a prestar atención, a

reflexionar y racionalizar sobre el sufrimiento en las imágenes, acotando que quien es mirado también mira.

En ese sentido, este capítulo cuestiona la restitución de la humanidad para la víctima expuesta, y también para la que fue desaparecida o asesinada bajo argumentos falsos que legitimaban su muerte y le restaban valor a su vida. Cabe acá preguntarse si por medio de esas fotografías se puede resignificar el valor de la vida y, como se pregunta Cora Gamarnik (2015) pensando el fotoperiodismo y la guerra de Malvinas, si las fotografías cuentan la historia y, a la vez, influyen en el curso de los acontecimientos. Entendemos la complejidad de restituir visualmente la humanidad a las víctimas y la resignificación del valor de la vida en las fotografías, también la compleja amplitud de la obra de Jesús Abad Colorado, y todas las preguntas que surgen a partir de ella, ¿es posible mostrar y entender el horror en el contexto del conflicto armado colombiano?

3.2 Una mirada documentalista: inserto en la obra, inserto en el conflicto

El conflicto armado colombiano atravesó la totalidad del territorio, aunque tuvo como epicentro de confluencia zonas rurales y periféricas del país. Los grupos armados al margen de la ley se concentraron y enfrentaron por el dominio de lugares específicos y estratégicos en departamentos como Santander, La Guajira, Antioquia, Nariño, y en las autopistas viales entre principales ciudades, como la ruta Medellín-Bogotá, o las conexiones entre la costa y el centro del país. En los centros urbanos también se vivió la violencia, pero debido a diferentes factores como la concurrencia de personas y la industrialización, los objetivos bélicos se centraron en atentados al poder ejecutivo y a los medios de comunicación más que al control y asentamiento de actores armados. Además en los noventa la relación constante del paramilitarismo con el tráfico de drogas trajo reconfiguraciones en las estructuras sociales de las ciudades, que favorecieron la conformación de bandas, milicias, *sicarios* y grupos criminales, que se basaron en el crecimiento de la economía ilegal (el narcotráfico) para encontrar un camino al poder (Pécaut, 2001:140). Para los grupos guerrilleros seguían siendo los campos y las pequeñas poblaciones lugares aptos para esconderse y vivir, por un lado por la ausencia del Estado y por otro, debido a la producción minera, agrícola, y a los cultivos ilícitos; sin embargo la lucha armada por el control del territorio tanto rural como urbano estuvo siempre presente entre los diferentes actores armados, y bajo esos argumentos

recurrían constantemente a las masacres para provocar el terror de lxs habitantes y forzar el desplazamiento (Pécaut, 2001:144).

El fotógrafo Jesús Abad Colorado comenzó a retratar el conflicto armado a principios de los años 90, cuando en el contexto nacional se encontraba en curso tanto la Asamblea Nacional Constituyente del 91¹², como también la matanza de líderes/as sociales y la intensificación de secuestros, la activa participación de actores armados y el auge de los narcotraficantes, es decir, el país vivía una de las extensas épocas más álgidas del conflicto armado. Si bien la obra de Colorado circuló desde su comienzo hasta el día de hoy, por medios de comunicación, exposiciones, museos y diferentes espacios sociales y artísticos, fue en el 2015 que en su libro *Mirar de la vida profunda* consolidó su documentación de 25 años de trabajo.

Su biografía nace en el seno de una familia campesina de San Carlos víctima de la violencia iniciada en los 50's; sus padres se desplazaron a Medellín después de que su abuelo y su tío menor fueran asesinados en medio conflicto bipartidista entre conservadores y liberales, y que algunos meses después su abuela muriera de “pena moral”. Su trabajo con las imágenes no surge específicamente por haber ingresado a estudiar la profesión de periodista sino, “a partir del desplazamiento que tuvieron que sufrir mis padres, en agosto del 60. Yo no había nacido. Yo nací en Medellín, en abril del 67” (Colorado, 2015: 17). En diferentes entrevistas Colorado planteó que su decisión siempre fue contar la historia de las víctimas y de lxs combatientes rasxs, pero que por ningún motivo quería incluir en su documentación a los autores de la guerra; se refería así a los comandantes de cualquiera de los bandos, “darles nombre y rostro es identificarlas y humanizarlas en un país que banalizó sus vidas, y en el que se priorizó muchas veces la voz de los victimarios sobre los relatos de las personas que sufrían la peste de la violencia” (Colorado, 2015: 10). En este punto, es que tanto Colorado como todxs lxs fotógrafxs de guerra se enfrentan al dilema de su papel al relatar los acontecimientos, que desde cualquier punto de vista debe consistir, señala Cora Gamarnik,

¹² En 1991 fue convocada la Asamblea Nacional Constituyente para promulgar la constitución que rige actualmente en el país. Esta Asamblea fue motivada por un consenso nacional que imperó a finales de los ochentas en medio de la fuerte violencia, de la movilización ciudadana por el asesinato al candidato presidencial Luis Carlos Galán, de las elecciones presidenciales de 1990, entre otros motivos.

“en ser un ‘testigo’ que no debe involucrarse de manera directa ni alterar los sucesos que se están desarrollando. Su trabajo es registrar lo que ve” (2015: 243).

Algunas de sus fotografías son parte central del informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013), una investigación que a partir de cifras, testimonios de víctimas y fotografías, le propone a lxs lectorxs reflexionar sobre un conflicto que todavía no terminó, pero en el que se pueden pensar y plantear épocas, causales, enfrentamientos y consecuencias. La intención del libro -y de otro conjunto de productos resultantes-, según los investigadores del CNMH, era “ser elemento de reflexión para un debate social y político abierto”, con interrogantes como: ¿Qué ha ocurrido en Colombia durante la violencia? ¿Quiénes han elegido sin límite el poder de las armas? Y ¿De qué forma la violencia ha transformado nuestros campos, nuestros paraísos en escenarios de terror? (CNMH, 2013).

Las fotografías de Colorado, sean las publicadas en medios de comunicación, las exhibidas en diferentes muestras o centros de memoria histórica están, en una gran parte, acompañadas de un pie de foto que identifica -a veces con nombre y apellido- a lxs protagonistas de la imagen, el lugar y la descripción del acontecimiento. Asimismo como las describe, Colorado las divide en su libro en grupos a los que dota de cierto sentido entre sí: lxs integrantes rasxs de grupos armados, los desplazamientos forzados, las masacres, las ruinas, los paisajes, y por último, las manifestaciones de reclamo y retorno. Esta clasificación puede entenderse también en la reflexión planteada por su curadora, Carolina Ponce de León, quien introduce el libro señalando la reiteración de Colorado en el protagonismo de la población civil en su obra, en particular lxs niñxs, mujeres, campesinxs, poblaciones afrocolombianas e indígenas.

Tanto el informe del CNMH como *Mirar de la vida profunda* se publicaron en medio del contexto de los Diálogos de Paz entre el Gobierno y las Farc (2012-2016), sacando del ocultamiento y exponiendo fotografías e historias en medio de un proceso que proponía un nuevo discurso social, que precedido por el miedo quería pasar a ocupar un lugar de construcción de verdad y memoria. Más que mostrar una historia, donde constantemente se cuestionaba el sobreinformar y el sobreconocer, este proceso comenzó a plantear la necesidad de pensar y reflexionar toda documentación y testimonio del horror para condenar, procesar y

abrir camino a una nueva construcción de sentidos. Partimos, entonces, por preguntarnos por la construcción visual de las víctimas en la obra de Jesús Abad Colorado pensando en la memoria, el horror y su participación en esa construcción social de sentidos.

3.3 Fotografía y memoria

3.3.1 Como *matrioshka*: las fotos en las fotos

¿Para qué y de qué forma son reproducidas y usadas algunas fotografías en medio del conflicto? En Colombia, como en otros conflictos, fue común que aparecieran fotografías protagonizadas por familiares sobrevivientes sosteniendo en sus manos o ropas las imágenes de lxs desaparecidxs o muertxs. La materialidad e inmortalización en estas fotografías por lo general correspondía a imágenes obtenidas de algún evento familiar en las que el rostro de la víctima aparecía nítido o en primer plano -un acontecimiento cercano al acto victimizante-, o podía ser la misma rostridad de algún documento de identificación nacional u oficial.

El evento obtenido del álbum familiar contrario al tiempo instantáneo, consiste en un tiempo historizado y concebido a partir de un ritual que tiene como objetivo la mirada que deviene del futuro, de lxs familiares que sobreviven (Silva, 1998: 37). El o la familiar que sobrevive, no sólo es unx observadorx de las fotografías, sino que además es quien narra la historia que la imagen enmarca, quien sabe los nombres y el rol de cada persona en su familia. Las imágenes obtenidas del álbum familiar, como afirma Armando Silva (1998: 19), tienen cuatro aspectos a referir: un sujeto en relación a la familia, un objeto equivalente a la fotografía en sí misma, un modo de archivar, es decir, el álbum, y una historia que se cuenta como una narrativa familiar que le da valor a este archivo como tesoro visual y a la vez como hecho literario. Las imágenes de identificación son concebidas para la confirmación de la existencia de una persona dentro de una sociedad, sacadas para circunscribirse a una institución educativa, gubernamental, etc. Las escenas resultantes, tras el armado de la fotografía dentro de la fotografía, bien sea la del álbum familiar o la del documento de identificación, tienen objetivos comunes y precisos: la búsqueda de lxs desaparecidxs, el reclamo por los asesinatos, la prueba de existencia, la resistencia y la manifestación en contra de la represión y la violencia, la rememoración y construcción de memoria.

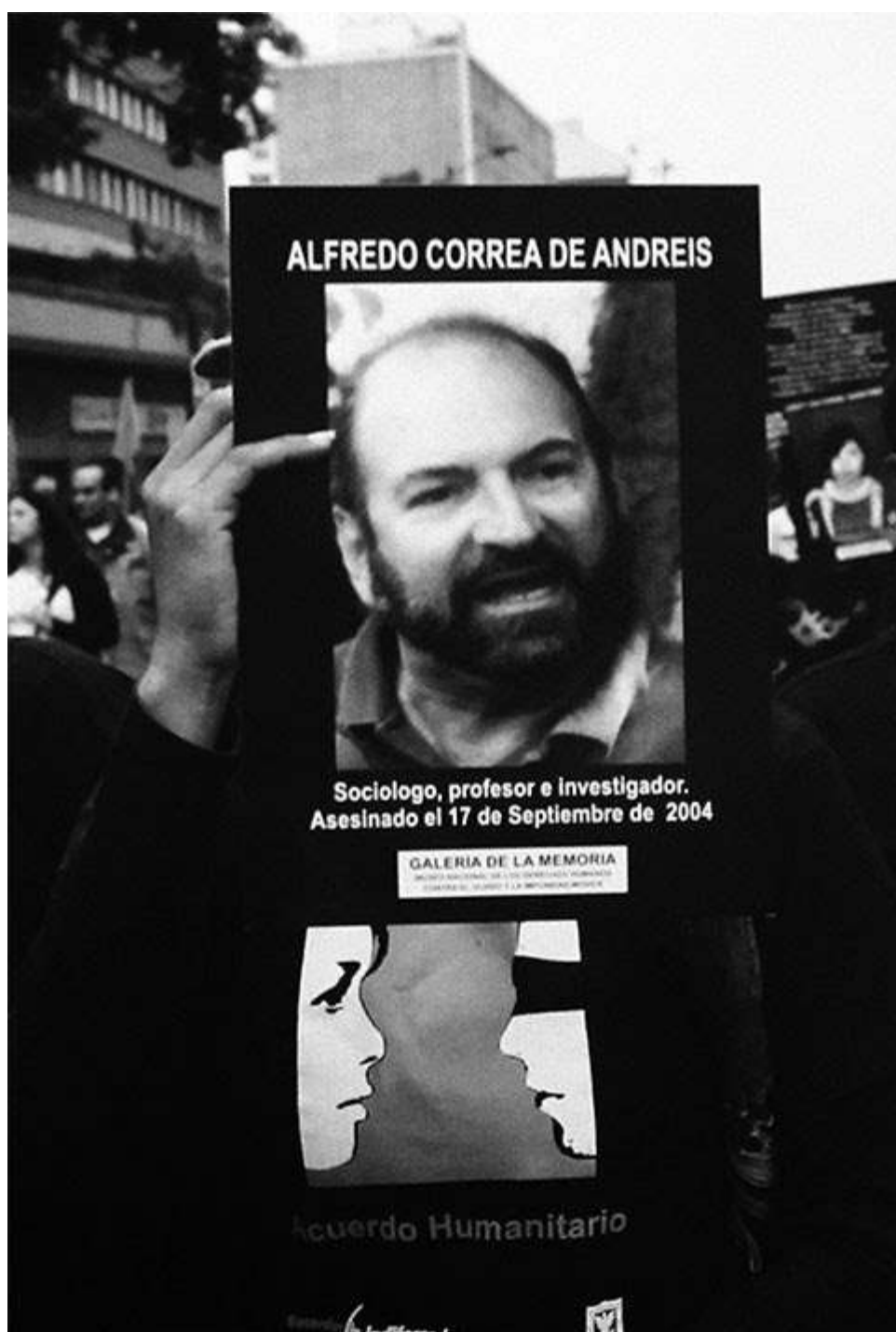
En la obra de Colorado aparecen en repetidas ocasiones fotografías dentro de las fotografías en el marco de manifestaciones y centros de memoria. Una de ellas, es una escena armada con la fotografía tipo documento de un hombre joven dispuesta delante de una mujer [1], donde el plano también está compuesto por una vela blanca como símbolo de homenaje, esperanza y método de acompañamiento en el ritual de duelo, y por unos carteles tras la espalda de la mujer, como señal de protesta por el asesinato y la desaparición de más pobladores; él es sólo uno entre varixs. La mujer cruzada de brazos lleva su mano derecha sobre la boca, donde enfatiza una mirada baja y melancólica, y deja a medio tapar una camisa blanca; color que se repite en las velas y en las camisetas usadas en las manifestaciones para identificar y acompañar el pedido de paz constante en el país. La fotografía dispuesta delante de la mujer es de Ender González Baena, y su rostro aparece pegado sobre un soporte que hace las veces de portarretratos, sin embargo ese soporte a la vez está pegado con un retazo de cinta de papel a un cajón que adentro porta la vela blanca encendida, y que en la parte inferior está cubierto por una tela blanca que continúa al salir de cuadro. El silencio, al igual que las velas, también caracteriza los reclamos por las víctimas del conflicto armado.

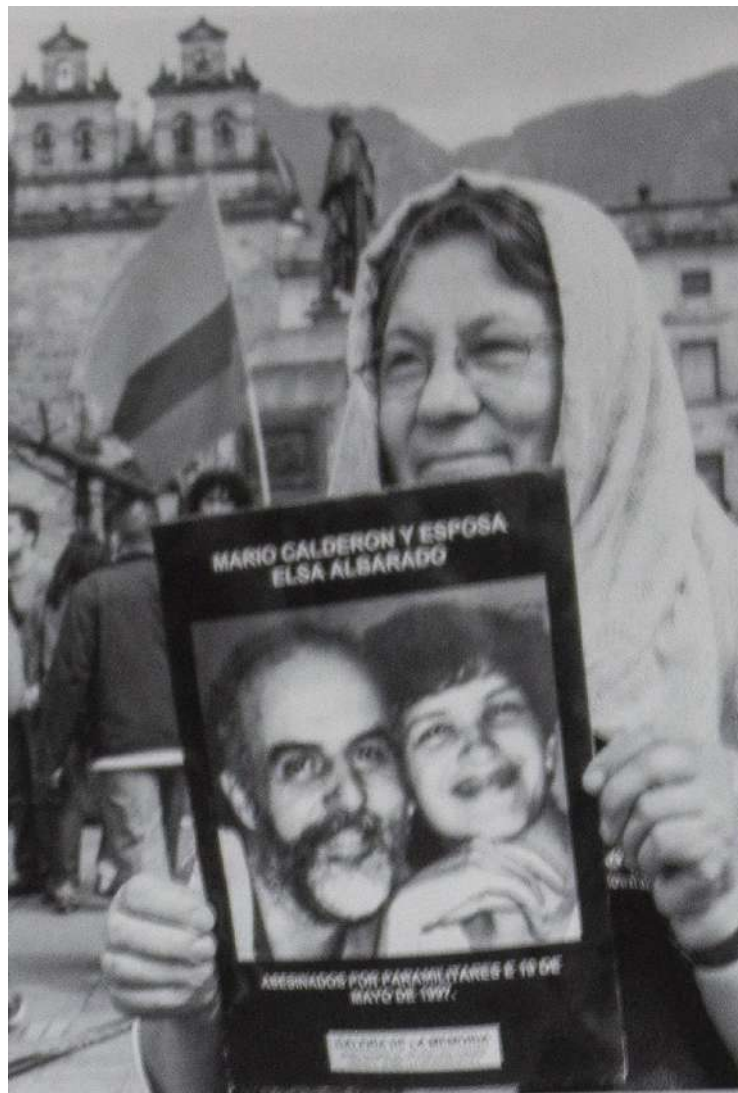
Imagen N° 1 - Barrancabermeja, mayo de 1998



Fuente: *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013)

Imagen N° 2 y N° 3 - Bogotá y Medellín (1998 - 2008)





Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Esta foto tomada en mayo de 1998 cuenta en su radialidad el asesinato de siete personas y la desaparición forzada de 25 habitantes del puerto petrolero de Barrancabermeja, una masacre ejecutada por paramilitares el día 16 del mismo mes. En el pie de foto de Colorado no aparece el nombre del desaparecido, sin embargo, la aparición de una fotografía tipo documento en medio del conflicto ya de por sí sola simboliza la desaparición y asesinato, y tras un rastreo y contraste con las imágenes publicadas por estas familias en diferentes recopilaciones, identificamos que su rostro y vestimenta coincide con Ender González Baena de 21 años, cuyos restos fueron encontrados en el 2009 tras las confesiones de desmovilizadxs de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Esta fotografía, pensada en serialidad con otras que lxs familiares sobrevivientes pusieron a circular en las calles, deviene en una construcción de sentido que se inscribe en un campo mucho más abierto, y es precisamente que, como ya lo decíamos, estas puestas en escena rápidamente se relacionan con la desaparición forzada y el asesinato. La obra de Colorado hizo un recorrido por diferentes momentos que enfatizaron en el uso de las fotografías analógicas en las calles.

En esta misma serialidad, en medio de una manifestación, se muestra el rostro de Alfredo Correa de Andreis [2] impreso sobre un cartel que está sobrepuesto en frente del rostro de la persona que lo lleva en sus manos por las extensas caminatas, lo sostiene frente a su cara y le presta su corporalidad para que sea visto por todo el mundo, por lxs transeúntes, lxs policías, los medios de comunicación. Con la insistencia incansable de su existencia como parte de una sociedad, de una comunidad, de un grupo familiar, de un vínculo que los une a los dos, y en búsqueda de probar de todas las formas posibles que el discurso de ocultamiento emitido por los actores armados involucrados era falso. Alfredo, sociólogo y profesor de la universidad del Norte y Simón Bolívar de Barranquilla, fue señalado como subversivo guerrillero a partir de montajes armados por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) en alianza con el Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Un entramado, que fue aclarado quince años después de su asesinato, en septiembre del 2019, cuando el Estado colombiano se vio obligado a dignificar el nombre de Alfredo a través de dos actos públicos de perdón, en los que se aceptara la participación en el montaje y el asesinato ocurrido en el 2004, caso por el que fue condenado a 40 años de cárcel el ex agente del DAS, Javier Alfredo Valle Anaya.

Estas dos fotografías están en medio de una serie de seis imágenes que Colorado ubica en una periodicidad de diez años (1998 - 2008) de manifestaciones con epicentro en Bogotá y Medellín. Al lado de la fotografía de Alfredo aparece una nueva imagen [3] compuesta en primer plano por una mujer que porta sobre su cabeza un pañuelo blanco y lleva en sus manos un cartel que imprime los rostros sonrientes de Mario Calderón y Elsa Alvarado, asesinadxs el 19 de mayo de 1997 junto a Carlos Alvarado por los paramilitares de las AUC; quien lleva el cartel es Elvira Chacón madre de Elsa y esposa de Carlos. Lxs tres fueron asesinadxs por el Estado en conjunto con los paramilitares por formar parte de grupos “incómodos”, es decir, por ser defensorxs de derechos humanos, líderes y lideresa sociales, mediadorxs de paz y medioambientalistas; así lo confirmó la Fiscalía en septiembre del 2016, al calificar estos asesinatos como crímenes de lesa humanidad, y lo ratificó en mayo del 2017:

Se observa que el modus operandi común a los homicidios objeto de estudio consistía en que presuntamente miembros de la Fuerza Pública, escudados en su lucha contrainsurgente, declaraban objetivo legítimo a defensores de derechos humanos, con ocasión a su labor o por tener una postura crítica. Dicha información era transmitida al máximo jefe de las AUC, Carlos Castaño, quien a su vez le ordenaba a la banda sicarial La Terraza que cometiera el homicidio.

Radicado: 821 DNFE - DDHH Y DIH

Alvaro Francisco Córdoba Caviedes

Fiscal Veintiocho Especializado DFNE - DDHH Y DIH

En el afuera de estas fotografías quedan las condenas de lesa humanidad, que demuestran las alianzas entre el Estado y los grupos paramilitares, quienes armaron un entramado de supuestas pruebas que vinculaban a las víctimas con grupos guerrilleros, es decir, continuaban con la atrocidad del acontecimiento con el objetivo de ocultar las razones reales de los asesinatos y de justificar su actuación. Mientras en el adentro, Mario y Elsa están no sólo soportados por las manos de una madre que reclama por su memoria y dignificación, sino en medio de una multitudinaria manifestación que carga más y más carteles con fotografías, donde las personas se tienen que cubrir del sol con gorras, usan camisetas blancas, y llevan las manos levantadas dispuestas al aplauso, mientras sus bocas abiertas avecinan las arengas. Por su parte, el pañuelo blanco cubriendo la cabeza es una iconografía regional que cobró significado tanto en las dictaduras del cono sur como en el conflicto de Colombia, es común su uso en las rondas de las madres alrededor de las plazas, quienes semana tras semana se reúnen para seguir reclamando por la aparición y por la verdad de cada

caso. Estas construcciones performáticas, para Diana Taylor (2000), establecen una especie de ADN que transmite información cultural codificada, con implicancias biológicas (madres/hijxs) y simbólicas, debido a que las madres hacen visible con sus cuerpos una historia de políticas de violencia. Así mismo, es común el uso de las fotografías en estas rondas, las Madres de Plaza de Mayo las usan como pedido de justicia y memoria en Argentina desde 1977. Esos usos del pañuelo y las fotografías, en el contexto colombiano se relacionan directamente con desapariciones, asesinatos y secuestros.

Esta fotografía portata por el familiar consigue la representación sustitutiva del/de la desaparecidx, es decir, la restitución de la imagen logra una sustitución del cuerpo de lxs ausentes, por eso su uso por parte de las madres de Plaza de Mayo, y de las madres fotografadx por Colorado, es fundamental en tanto “restituye la *historia individual* y apela a la *memoria* directa y voluntaria” (Longoni, 2008: 297); en otras palabras, estas fotografías son una matriz de representación de lxs desaparecidxs. Las fotografías que aparecen en estas tres imágenes de Colorado, se convierten en un símbolo político en lo colectivo y lo público, en búsqueda de romper con esa invisibilidad planteada y sostenida por los actores armados, quienes acudían a montajes para convertir a lxs desaparecidxs y asesinadx como enemigos de guerra, buscando el pretexto para que bajo una etiqueta se pudieran justificar sus muertes; entonces, como plantea Butler (2010), ¿se podría concluir que en medio del conflicto armado existen vidas humanas que son dignas de protección y otras no? Este interés de justificación y ocultamiento rápidamente se desarma cuando a través de esas fotografías y actos públicos se reconfirma que son vidas dolidas, y no queda lugar a “la retorcida lógica que racionaliza su muerte la pérdida de tales poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de “los vivos”” (Butler, 2010: 54).

La foto de las fotos se inscribe en una policronía, en tanto es usada en un espacio de protesta caracterizado por la persistencia en el tiempo, donde lxs esposxs, madres, padres, hermanxs o hijxs asisten a pesar del paso de los años, a la espera de verdades, informes y estudios forenses, a la espera de condenas que dignifiquen el nombre de su familiar, que lxs rectifique como vidas merecedoras de duelo, y los individualice en el marco de esa colectividad. El uso de esa fotografía interna adquiere diferentes sentidos según el contexto donde es llevada, según la temporalidad marcada inicialmente por el momento preciso del acto victimizante, pero sobre todo es la marca de la ausencia en el familiar que la conserva;

como pasa con las fotografías *carnet* que se publican en el diario *Página 12* de Argentina como recordatorios, en los que la fotografía actúa a modo de tumba provisoria de un duelo infinito, o contrarias a la individualidad de quienes retratan, adquieren un “peso simbólico por el cual un solo rostro tiene el poder de representar a todas las víctimas” (Van Dembroucke, 2013: 120). En el contexto de las manifestaciones, fotografiadas por Colorado, los carteles llevados por lxs familiares indican su pertenencia a un colectivo organizado, debido a que en la parte inferior se lee “Galería de la memoria”, una iniciativa desarrollada por primera vez en 1995 como una instalación colectiva, pública e itinerante armada con objetos de recuerdo pertenecientes a las víctimas de violencia política y social.

Siguiendo esta convergencia de fotografía y memoria, Colorado saca una foto en el 2007 [4] en el municipio de Granada (Antioquia), dentro de la sede de la Asociación de Víctimas Asovida. En la fotografía se cruzan las miradas de lxs espectadorxs con los retratos, pegados en las paredes de las víctimas de las diferentes masacres acaecidas en el municipio, en un acto, repitiendo las palabras de Van Dembroucke (2013), de recordación como tumba ante un duelo sostenido e infinito, y en este caso, bajo la literalidad de intentar juntar en un lugar las fotografías *carnet* de todas las víctimas del conflicto de Granada. Espectadorxs campesinxs, de poncho y sombrero, aparecen en el primer plano de la imagen reconociendo en el rostro de niñxs, hombres y mujeres a sus familiares, amigxs, vecinxs, y participando así de un encuentro de memoria y un acto de duelo colectivo. Esta escena se encuentra atravesada por muchas dimensiones temporales en las que aparece el pasado del ausente, el presente de lxs espectadorxs y del fotógrafo, el indeterminado paradero de varixs de lxs desaparecidxs y asesinadxs, incluso el de otrx espectadorx que es quien mira la foto de quienes miran las fotos en la pared. La elección de estos murales con fotografías no son sólo un hecho estético sino también político, en el que se le da cara a quienes vaciaron de sentido el valor de la identidad, y así se especifica por qué es justo la réplica clasificatoria del Estado la que se elige para reafirmar la existencia de lxs que les había sido negada la misma (Van Dembroucke, 2013: 130).

Imagen N° 4 - Salón del Nunca Más, Granada - Antioquia (2007)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

La investigadora Nelly Richard retoma a Sontag, con la ya planteada mirada con conciencia crítica, para proponer que el arte debe rearticular política y estéticamente la mirada para que ese vínculo con la fotografía del pasado sea intenso, problematizador y enjuiciador. La propuesta es que ante la política de la desaparición aparece una estética de la desaparición, donde estos ojos de las víctimas devuelven una mirada inquisidora, son unos ojos que continúan mirando fijo, que no ven pero que en un punto miran, reclaman y acusan “por inversión de escena, el enmarcamiento de los responsables de su desaparición” (Richard, 2007:168).

En estos espacios la fotografía es conservada como objeto, perteneciente a un grupo de imágenes más amplio que las dota de sentidos. Exhibidas no sólo en esta demostración pública que las recopila sino también en portarretratos, como el caso de Ender, y como el proyecto *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky, una fotógrafa argentina que vincula -como en estas fotografías de Colorado- la relación del familiar con las fotografías del/la ausente, fotos que se conservan como *tuyas* porque siempre son de otrxs. Sobre todo, Ulanovsky muestra “qué hace cada uno con las fotos, que es preguntar también qué hace cada uno con la

ausencia” (Fortuny, 2014: 108); es decir, son el atesoramiento de la fotografía que como objeto puede ser guardada, exhibida en la sala o usada como prueba, y en las que, el producto final de la fotografía, y de Colorado, es la foto de la foto que se resignifica y construye sentido en tanto serie.

3.3.2 Tras/en las ruinas

Otro conjunto de fotografías en la documentalización de Colorado está relacionado con las ruinas, con lo que quedó, con lo que dejaron, las ruinas a diestra y siniestra de escuelas, casas, plazas, iglesias, la fragmentación de lo que un día fue un hogar que deja como interrogante, ¿dónde están sus habitantes?, ¿viven o quedaron en medio de la destrucción?, ¿dónde durmieron esa noche y las siguientes?

Los conflictos, las guerras, las dictaduras dejan huellas en lo físico, en lo social, en lo individual. Y esas marcas de destrucción se evidencian precisamente en las construcciones, como en el caso argentino con la casa de La Plata donde quedaba la imprenta clandestina que editaba la revista *Evita montonera*, fotografiada con sus marcas de destrucción y agujeros de bala por Hugo Aveta, sin embargo y la diferencia con las imágenes de Colorado, es que la de Aveta corresponde a una maqueta, que se constituye y toma sentido como montaje en términos de reconstrucción y recreación de lo real. La cámara de Colorado solía habitar los lugares cuando estaban espectrales, donde los actores armados habían pasado dejando un panorama catastrófico y quienes lo habitaban en lo cotidiano no estaban presentes, la incertidumbre por su paradero y por su vida era incesante ante tanta pérdida. La melancolía que deja esa pérdida se posa en la escena como *alegoría*, entendida desde Benjamin en el barroco, como una catástrofe que se compone de lo muerto y lo inexpresivo, y que trabaja desde la superficie misma de los fragmentos (García, 2011). Las escenas de Colorado se encuentran rápidamente ante la imposibilidad de esa *alegoría*, por un lado porque la destrucción es producto de las manos humanas y no de la naturaleza, y por otro, en tanto para Benjamin (1990: 221) uno de los móviles más poderosos de la *alegoría* es el cuidado por salvar las cosas en lo eterno. Con estas salvedades, tomamos de acá esta concepción inicial de la *alegoría* siempre concebida como ruina y como fragmento, resistente a la totalidad, como imágenes dialécticas que se encuentran con lo inexpresivo, lo muerto y lo melancólico.

En esta serie de fotografías de las ruinas el fotógrafo muestra agrupaciones de imágenes donde unas corresponden a escuelas, otras a cascos urbanos de los pueblos y, algunas ponen el énfasis en las casas. Las imágenes de Colorado de las ruinas de las edificaciones de escuelas están geolocalizadas en los departamentos de Bolívar, Chocó y Antioquia, y se caracterizan porque las marcas de tiza en los pizarrones permanecieron, al igual que algunas sillas o pupitres al lado o entre los escombros dejados por las bombas, los huecos de balas, las paredes tiradas en el piso, y la ausencia de sus estudiantes en tiempo de escolaridad.

En Cocorná y San Francisco, dos pueblos ubicados en el corredor vial Medellín-Bogotá en medio de una zona boscosa, rica por sus fuentes hídricas, propicias para la generación de energía eléctrica, las casas de lxs campesinxs eran usurpadas por los paramilitares quienes violentamente ingresaban a ellas y con listas de nombres en mano llegaban a matar so pretexto de vínculos y ayudas a grupos guerrilleros. Esta población bajo amenaza, miedo y hostigamiento, se desplazaba al casco urbano y terminaba acampando en la escuela municipal. Una fotografía de noviembre de 2001 [5] evocó estas condiciones de desplazamiento forzado a causa de las intimidaciones paramilitares. Un niño y un hombre dormían sobre el piso de la escuela urbana, llevando todavía -o siempre- puestas sus botas negras y reposando la cabeza sobre almohadas improvisadas, mientras en el pizarrón, en vez de las marcas de la tiza, pendían ropas y mochilas.

La fotografía siguiente [6] es la del colegio municipal de San Francisco, sacada dos años antes en abril de 1999 tras la destrucción de la infraestructura por la guerrilla del ELN. La única pared en pie sostiene el pizarrón todavía escrito con la clase de inglés, y a la vez, soporta el peso de un hombre vestido de camuflaje con su arma en el brazo derecho, que mira fuera de cuadro con dirección al piso como quien ya no necesita estar a la defensiva: el “peligro” se perdió en lo que ya no es la inminencia.

Imagen N° 5 - Escuela de Cocorná (2001)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

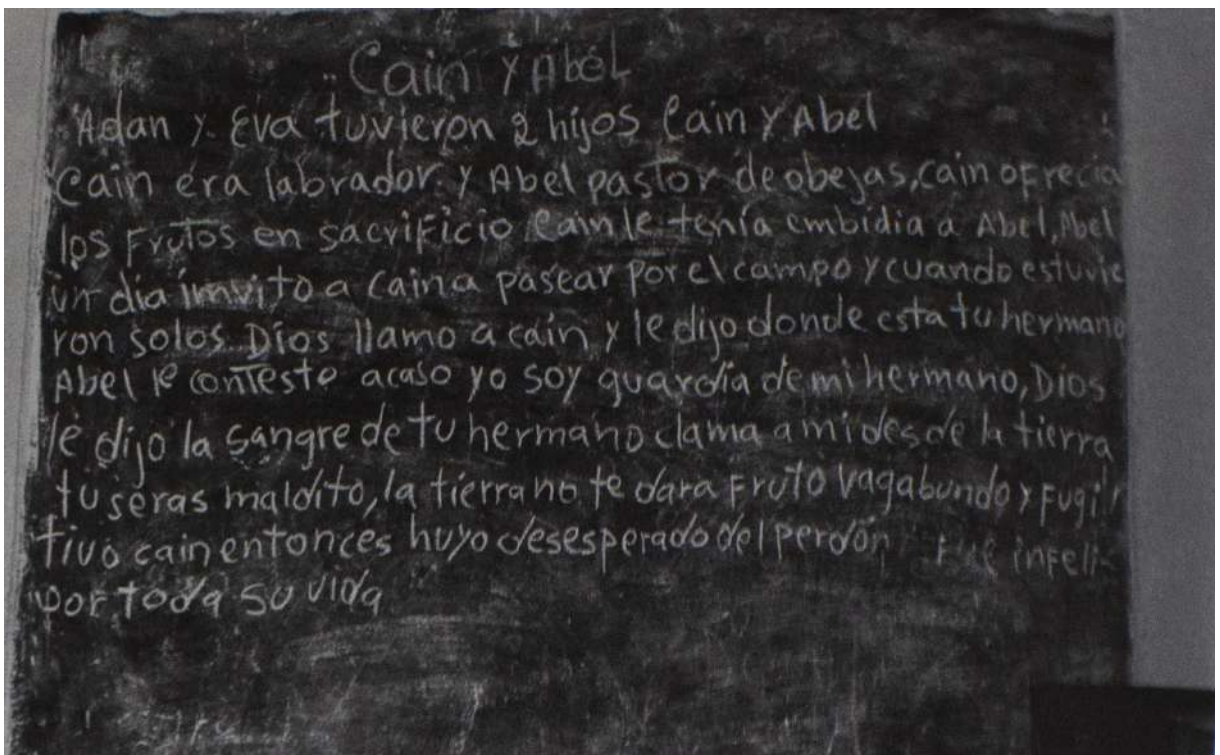
Imagen N° 6 - Colegio de San Francisco (1999)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Asimismo posan las botas y prendas militares rotas frente a una escuela de Dabeiba (Antioquia) en mayo de 1992 [7], donde murieron 14 militares tras ser emboscados por las Farc; acá nos encontramos con una particularidad, y es que al lado de esta fotografía se encuentra la primera imagen [8] del conflicto obturada por Colorado, el fotógrafo se asomó por las ventanas de la escuela de Dabeiba y se encontró con la inscripción en el pizarrón de la historia de Caín y Abel, “era la historia repetida de Colombia, un país en el que nos hemos matado entre hermanos desde hace siglos” (Sánchez Gómez, 2017). Estas cuatro primeras fotografías de las ruinas reflejan la temporalidad, por lo que aconteció, pero también por el tiempo que ya había transcurrido entre esos acontecimientos y la fotografía. En estas edificaciones debían estar convergiendo docentes y estudiantes, pero su estado en ruinas evidencia la ausencia de lxs mismxs y la interrupción de las clases. Se abren interrogantes, que no se pretenden responder acá, para pensar las ideologías y el por qué del conflicto armado colombiano, ¿por qué las escuelas?, ¿qué representaba la escolaridad y el espacio en sí de la escuela para los grupos armados y las poblaciones?, ¿por qué decidieron que el golpe a dar era la destrucción de la escuela? La destrucción de la iglesia de Bojayá, que abordaremos en el siguiente apartado, refleja una edificación ubicada justo en el centro del poblado, lugar que la hace separadora de un bando y del otro, razón por la cual en medio de los enfrentamientos los cilindros bomba cayeron sobre ella; en cambio estas escuelas no tienen una ubicación central, sino que son un lugar aparentemente elegido para destruir, son un objetivo en sí mismas, y paradójicamente también son el refugio de lxs desplazadxs a los cascos urbanos [5].

Imagen N° 7 y N° 8 - Escuela de Dabeiba, Antioquia (1992)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

El objetivo de los grupos armados de generar terror, de demostrar poder y decir “aquí en esta zona mandamos nosotrxs”, quedaba marcado en las ruinas. En esta serie de fotografías de destrucción, donde persisten siempre la muerte y la tristeza de lo que ya no podía ser, se encuentran también las ruinas dejadas tras la *masacre del Aro* [9], ejecutada por las AUC entre el 22 y el 25 de octubre de 1997, quienes de nuevo adjudicaban a lxs campesinxs colaborar con la guerrilla del norte de Antioquia. La masacre produjo muertes de pobladores y cientos de desplazamientos forzados, familias enteras tuvieron que huir escondiéndose por varios días en medio del bosque sobreviviendo a las adversidades y con el miedo de ser detectadxs por los actores armados; mientras tanto al pueblo sólo le quedaban paredes, las casas no tenían puertas, ni ventanas, ni techos. También quedaba, fotografiado por Colorado, un hombre que arreaba su mula por la calle principal, acompañado por un perro que olfateaba los escombros a unos metros de distancia. Al fondo, la única intervención de la naturaleza era esconder las montañas tras neblina densa, pero a la vez la neblina y las montañas escondían a lxs sobrevivientes. La fotografía vive la tensa calma después de la tormenta, el silencio tenebroso de las implicaciones, del no saber dónde estaban quienes antes habitaban estas casas y calles ahora desoladas y en ruinas.

Imagen N° 9 - La Masacre del Aro (1997)



Fuente:

<https://semanarural.com/web/articulo/masacre-de-el-aro-en-antioquia-el-relato-de-una-sobreviviente/414>

Imagen N° 10 - El Aro (2018)



Fuente:

<https://semanarural.com/web/articulo/masacre-de-el-aro-en-antioquia-el-relato-de-una-sobreviviente/414>

Nuestra comprensión de las cosas, la “circulación de fotos de la guerra, como ocurre con la divulgación de poesía carcelaria, rompe con el contexto todo el tiempo” (Butler, 2010: 25). Aunque nos encontremos ante la imposibilidad de singularizar toda vida destruida en la guerra, aunque no esté a nuestro alcance conocer la historia de cada campesinx que se escondió en la montañas y huyó o murió en ellas, “sin duda hay maneras de registrar a las poblaciones dañadas y destruidas sin asimilarlas plenamente en la función icónica de la imagen” (Butler, 2010: 65). Colorado volvió en el 2018 al Aro y sacó una imagen de la misma calle [10] que al igual que en la anterior un perro la olfateaba, pero esta vez sobresalieron los colores de un pueblo que retornó y se reconstruyó, habitado por los hombres sentados a la derecha en un quiosco saliendo de cuadro, y al fondo, antes de perderse en el paisaje de las montañas, un caballo negro atisbaba con su trompa el interior de la casa celeste. La desolación de la imagen anterior evocó la ausencia y el recorrido en la penumbra y sin rumbo del hombre y su mula, mientras en la nueva fotografía a pesar de una calle ausente de caminantes, primó el color, la vida social y la tranquilidad.

En esta propuesta del *antes* y el *después* se mostró el campo de batalla desierto, sin personas, “inevitadamente se piensa en una guerra que continúa en modo automático tras la desaparición de la humanidad de la faz de la tierra” (Farocki, 2015:149), sin embargo, siguiendo a Farocki, a pesar de no mostrar los muertos en primer plano fue inevitable, aunque se intente ser humano con las imágenes, que aparezca el horror, la barbarie. Con las ruinas también vienen las ausencias, los retornos y las reconstrucciones, todas estas poblaciones que regresan, en el *después* y *a pesar de*, ante la imposibilidad de encontrar un lugar donde sobrevivir, bien sea con acompañamiento del Estado o solas, se enfrentan a la desolación y la ausencia de sus vecinxs, pero también a la necesidad de asentarse y reconstruir en medio de los escombros y de los enfrentamientos, teniendo que ceder muchas de sus tierras a los actores armados a cambio de un espacio donde vivir.

La noción de ruinas adquiere así tres sentidos, una ruina más literal, es decir la desposesión o pérdida de bienes, pero también una ruina como sinónimo de los restos, de los escombros, de lo que quedó de cada casa destruída; y finalmente, un sentido que sumido en la metáfora habla de las ruinas sociales y culturales, donde las marcas físicas representan también las fisuras en los tejidos sociales, en las costumbres y la cotidianidad, las ruinas de familias desarmadas por el asesinato, la desaparición y el desplazamiento; una pérdida que trasciende la materialidad y que se conjuga en la continuidad. La ruina al estar relacionada con la *alegoría* también lo está con la muerte como caducidad, y con el recuerdo, pues ambos son un montón de piezas recortadas de forma arbitraria que componen un rompecabezas (García, 2011). Sin embargo, en este caso hay que tener en cuenta la salvedad ya expuesta con respecto al significado de *ruina* en Benjamin, porque la destrucción, atravesada por el conflicto armado, no es dada por la naturaleza sino por una irrupción abrupta externa -del actor armado- que refleja la atrocidad.

Las fotografías retratan un momento, una escena, un personaje o un lugar en un contexto y espacio específico, y desde el mismo instante en que se convierten en fotografías dejan de ser presente, en este caso lo mismo se podría decir de la memoria, en el mismo momento en que se inscriben como memoria o recuerdo, caduca y se constituye en el pretérito, estas ruinas dejan a las construcciones también en el pasado, como algo que es imposible que vuelva a ser igual. Los fragmentos fotografiados por Jesús Abad fueron

sacados tan solo un poco después del momento en que sucedían los atentados, las masacres, las tomas guerrilleras, los enfrentamientos; su ingreso a algunas comunidades afectadas era tan inmediato que alcanzaba a salir con ellas huyendo. Y al ser sacadas en ese momento, con su marca de índice y de retazo, fueron y son usadas como prueba en instancias de justicia, reclamos y memoria.

La fotografía con la que se inicia el libro *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013) está protagonizada por una multitud de personas que caminan por una calle estrecha cargando ladrillos [11]. La *marcha del adobe* fue un acto simbólico de reconstrucción, de retorno a un pueblo destruido física y socialmente. Lxs desplazadxs recordaban y reclamaban por varios días de masacres, por la reparación y el retorno a su pueblo, el de ellxs y de sus desaparecidxs. Esta manifestación se realizó en octubre del 2001, diez meses después de la toma armada al pueblo por parte de las Farc. El ladrillo en la mano simbolizaba para la comunidad el grano de arena que podía poner cada unx para la reconstrucción, y a la vez era una muestra de su resiliencia, justo porque esa reconstrucción y regreso también tenían que hacerse en medio de los enfrentamientos y hostigamientos que no cesaban. Granada (Antioquia) vivió la guerra desde finales de los 80's, y el dominio de su territorio por dos décadas lo tuvo la guerrilla, sin embargo para centrarnos en los acontecimientos que acompañan la radialidad de estas fotografías, es importante comenzar por el 3 de noviembre del año 2000 cuando paramilitares del bloque Metro ingresaron al mediodía al casco urbano del municipio asesinando en su recorrido a 19 personas; y sólo un mes después, el 6 de diciembre, la guerrilla de las Farc incursionó por el mismo lugar a las 11:20 de la mañana y detonó una carro bomba cargado con 400 kilos de dinamita; la alcaldía reportó en agosto de 2003 que en esta explosión y en los enfrentamientos que le siguieron murieron 20 civiles, y que 124 viviendas y 82 locales comerciales quedaron completamente destruidos.

Imagen N° 11 - Marcha del adobe, Granada (2001)



Fuente: *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013)

Imagen N° 12 - Granada, diciembre 2000



Fuente: *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013)

El informe del CNMH *Granada: Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción* (2016) señaló que en esta población la guerrilla fue la que más secuestró, dinamitó torres de energía y ejecutó asesinatos selectivos, los paramilitares se distinguieron por las masacres y el uso de métodos para generar terror y degradar a la población, mientras la fuerza pública participó de esta victimización con saqueos, tortura y ejecuciones extrajudiciales (2016: 21). Colorado también sacó una fotografía diez meses antes [12], es decir, ese diciembre del 2000, cuando estos mismos pobladorxs, pero con un número mucho menor, marcharon en rechazo a la violencia y a la toma armada, enmarcados tras sus espaldas y laterales por un panorama de destrucción, de escombros, de un pueblo con los ladrillos rotos. Esta fotografía picada, tomada desde un balcón, muestra como la primera columna de la marcha extiende una bandera blanca, verde y negra, que en medio resalta la palma de una mano que dice “basta”, acompañada de la frase “territorio de paz”. De las casas más cercanas a la altura de lxs marchantes no quedaban sino escombros, y las construcciones que se ven más en un tercer plano carecen de algo: del techo, de una pared, del segundo piso.

Esta marcha de reclamo, también era la marcha de salida, la mayoría de lxs habitantes se desplazaron hacia otras ciudades o pueblos aledaños por miedo e intimidación y casi un año después regresaron con su ladrillo al hombro. Lo cargaban al hombro, lo descansaban en sus dos manos, lo levantaban con la izquierda o con la derecha, lo llevaban sobre la cabeza, hablaban con quien caminaba a su lado. Sombreros, camisas a cuadros, viseras, niñxs, adultxs mayores, todxs se suman a una imagen que conceptualiza en su profundidad de campo el infinito, índice de que para atrás, para el fondo, fuera-de-campo, venían más y más ladrillos.

Estxs pobladores de Granada decidieron, más o menos en el 2004, asociarse para entender las leyes que cobijaban o no a las víctimas del conflicto armado, y en el 2007 crearon la asociación Asovida con el fin de hacer memoria a las víctimas de su pueblo, de reclamar y “exigir la no repetición” de hechos violentos:

Este es un proyecto contra el olvido, se alza este espacio, para decirle a la sociedad entera, que no es permisible que se repitan estos hechos. Es un reclamo de responsabilidad histórica contra la indiferencia, un espacio afectivo, que se renueva recordando que nuestros seres queridos no son los números fríos en la estadística de las guerras, sino seres humanos que forman parte de nuestra historia (Asovida, 2009).

Se encuentran, por supuesto, similitudes en todas estas escenas de ruinas, de retornos, de necesidad de “alzar” y reconstruir, donde las ausencias se tornaban inciertas a sabiendas de la alta posibilidad de retomas por parte de los actores armados. Esas calles y esas casas nunca más serían las mismas, las nuevas fachadas no serían idénticas a las anteriores, y el número de personas que las habitaban también variaba, muchos nunca regresaron, mientras algunxs campesinxs tuvieron miedo de retornar a su finca y prefirieron asentarse en el casco urbano hasta que todo estuviera más tranquilo. El atravesamiento del conflicto siguió poniendo en medio a la población civil, y como consecuencia estas comunidades -la del Aro y la de Granada- tuvieron que desplazarse más de una vez. Sobrevivieron con la guerra y con las marcas que iba dejando, marcas que además se reescribieron una y otra vez, como un trazo que al repasar y repasar por encima hace más profunda su marca en la hoja.

Concluimos nombrando todo lo que no son estas ruinas, en comparación con las ruinas en arquitectura para Georg Simmel (2002) que resultan de la destrucción por la actuación de la naturaleza. Entonces, no son las ruinas de un edificio que revela en sus partes desaparecidas y destruidas el desarrollo de otras fuerzas y formas, las de la naturaleza; no son la sumatoria de elementos artísticos que sobreviven y elementos naturales que se instalan para formar un nuevo conjunto; no son “la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado” (Simmel, 2002: 219), porque no son el deterioro del pasar de los años. Las ruinas acá, sin duda son más tristes que trágicas, porque su destrucción es tan fortuita como absurda, y carecen de ese encanto y equilibrio entre espíritu y naturaleza ante la intervención de la mano de hombres y mujeres.

3.3.3 El emblema de lo atroz

Íbamos por la mitad del río, íbamos bogando con las manos y unos pedazos de palo, y recuerdo que apenas veíamos que cruzaban las balas por encima de nosotros, y nosotros les gritábamos: “¡Ay, de por Dios! Nosotros somos civiles, tengan compasión...!” Y yo recuerdo que del lado de allá nos gritó uno: “¡Qué civiles, sino paracos es que serán!” ¡Imagínese dudando de uno en medio de toda la balacera y de todo el sufrimiento...! Y ahí íbamos cuando tiraron la pipeta –cilindro de gas-, ¡uy!, y yo no sé si cayó en la iglesia o ahí cerca, ¡pero de allá era que salía el humo! Y ahí yo dije: “Acabaron con mi pueblo... Ay mamá, acabaron con el pueblo...” (CNMH, 2013: 90)

El 24 de abril de 2002 la Defensoría del Pueblo notificó y alertó al Ministerio de Defensa de la Nación, la Policía y al Ejército, por una inminente incursión de los paramilitares a un corregimiento del Chocó, departamento ubicado en el pacífico colombiano; en esta zona del otro lado del río en las profundidades de la selva, se avistaba no sólo a los paramilitares sino a tres frentes de las Farc. El Estado no se hizo presente en el territorio y a los ocho días, el 2 de mayo, se perpetró una de las masacres más cruentas contra la población civil afrocolombiana, con alrededor de 79 muertes que incluían 45 niños, más de 100 heridos y toda una población desplazada.

Los hechos comenzaron el primero de mayo cuando un silencio perturbador invadió la cotidianidad de Bellavista (nombre del casco urbano de Bojayá), todos sabían que los grupos armados estaban cada vez más cerca, y ante la inminencia de los enfrentamientos los habitantes decidieron refugiarse en la iglesia. Al día siguiente un cilindro bomba atravesó el techo del templo, la guerrilla había lanzado varios cilindros contra los paramilitares pero uno de ellos quedó a medio camino y cayó sobre los pobladores. Un día después de la tragedia los sobrevivientes tuvieron que arrojar rápidamente los restos fragmentados de los muertos a fosas comunes, por órdenes de la guerrilla, y huir lo antes posible a través del río. Recién en el 2016, las Farc pidieron perdón a las víctimas de la masacre, a quienes unos años antes los paramilitares también les habían pedido perdón en una audiencia pública. Las Fuerzas Armadas fueron obligadas por un tribunal a pedir también perdón por la omisión, y las víctimas sobrevivientes esperan que el Estado también lo haga. A finales del 2019, los habitantes recibieron los restos de 72 personas identificadas, en cofres blancos enterraron y aplicaron sus rituales ancestrales para los niños y en cofres marrones a los adultos. Este proceso de investigación, identificación y duelo continúa activo a la fecha.

Imagen N° 13 - Masacre de Bojayá (2002)



Fuente: https://elpais.com/cultura/2019/10/04/actualidad/1570203851_185291.html

Esta tragedia fue contada con la emblemática fotografía de la iglesia de Bojayá [13] sacada por Jesús Abad, imagen que desde su enunciación refiere y testimonia el acontecimiento, con los matices que esto conllevaba, sus dentro y fuera de cuadro. Basta con mirar rápidamente esta fotografía para encontrarse en un primer plano con el icono de la barbarie de la tragedia de Bojayá, el Cristo desmembrado, símbolo de las creencias y prácticas religiosas de esta comunidad del Chocó. Religiosidad con tal grado de importancia, que fue el lugar elegido por los pobladores para resguardarse del enfrentamiento, para proteger su vida de las balas. La iglesia no fue ese lugar seguro para resguardarse, y por el contrario este Cristo roto es la ventana de la metonimia que cuenta que todo quedó hecho pedazos en medio del enfrentamiento entre las Farc y las AUC. El panorama desolador está también enmarcado en la fotografía por la arquitectura de fondo con las ventanas y puertas arqueadas, comunes en el diseño de las edificaciones católicas, carentes de techos, paredes y vidrios, en medio del encuadre hay tablas esparcidas, sillas desbaratadas, un templo que sin techo y sin puertas quedó expuesto a la inseguridad de lo externo; pero además, y si se pasa a la mirada detallada, se pueden percibir prendas de vestir; es así como por medio de la fragmentación y de las ruinas se testimonia una masacre donde queda la mutilación como protagonista.

Esta imagen no se detiene sólo en inspirar algún grado de asombro, terror, y compasión, sino que como dice Jorge Iván Bonilla “representa una época o sistema de creencias, al permear trasfondos simbólicos compartidos y alcanzar marcos de referencia de amplia difusión y recordación” (2019: 314). Por un lado, esta fotografía por su relación con la realidad posee una atribución histórica, a la vez que condensa simbólicamente fenómenos complejos de la representación del conflicto armado colombiano, y por otro lado, esta imagen ha sido mostrada una y otra vez, la hemos visto en repetidas ocasiones y en diferentes lugares, por su índice y repetición se convirtió en la imagen de la atrocidad en la memoria colectiva. Por su condición de indicio, de vestigio, fue asumida “como elemento revelador de fenómenos más generales” (Ginzburg, 1999:163), es decir, fue la representación de las ruinas y devastación que dejaba el conflicto armado interno. Esta no es la única imagen en ruinas de Jesús Abad ni del conflicto armado en general, pero sí es una fotografía que por su impacto y circulación representa la atrocidad, el dolor, la injusticia y hace referencia inmediata a un acontecimiento de masacre insensato. Así lo cuenta también el testimonio verbal descriptivo, con el uso del dialecto de los pobladores, la barbarie de los actores armados, de la guerra y de

la manera en que la población más que relacionarse con, quedó siempre en medio de. Las palabras y las fotografías en este caso aportan una ubicación espacial rural o de lejanía, una comunidad con rutas escasas de transporte y comunicación, que despojada de todo derecho humano (vida, salud, creencia) tuvo que huir a través del extenso río Bojayá que se convierte en las aguas del Atrato.

La sutileza de Colorado al no mostrar los cadáveres en esta fotografía puede responder al policronismo real del acontecimiento, que tiene en cuenta el momento de la masacre, el tiempo que transcurrió en la huida de lxs sobrevivientes, y el tiempo que le tomó al fotógrafo ingresar al territorio; pero acá también nos interesa pensar esa sutileza en términos éticos, donde está metaforizada la fragmentación de los cuerpos mutilados a través del símbolo que los agrupaba (el cristo), esto puede leerse como un acto de solidaridad con las familias sobrevivientes, quienes están expuestas a la circulación de estas imágenes, con una escena que como describe Sontag (2004:14) desgarrar y rompe, pero que no evade la premisa del otro que ve, en diálogo con un doble régimen de la imagen como verdad y como un saber cierto de lo que está representado (Didi-Huberman, 2004).

Esta fotografía cuenta un acontecimiento atroz, lo mantiene en la memoria pública y colectiva, y además, es un testimonio de muchos que construyen la historia de incontables víctimas que perdieron la vida, y las que al sobrevivir y cargar a costas tal escena tuvieron que abandonar sus tierras a la deriva de un río que entre ráfaga y ráfaga les ofertaba un devenir incierto. Para Farocki si se mostraran fotografías de los daños causados por el napalm en las guerras provocaría que lxs espectadorxs cerraran los ojos, primero a las fotos, luego a la memoria, a los hechos y a las relaciones que hay entre ellas, ¿pasaría lo mismo si en vez del cristo fragmentado en primer plano apareciera un cuerpo?, ¿cuál es la responsabilidad de lxs espectadorxs tras mirar estas imágenes? El cuestionamiento, o el pedido, parece ser entonces el abrir los ojos a la violencia del mundo, violencia inscrita en las imágenes, abrir los ojos a la vulnerabilidad de la víctima.

En esta fotografía no primó el uso informativo sino la magnitud de la masacre y de la atrocidad cometida, de esta manera, siguiendo a Matard-Bonucci (1995) sobre los campos de concentración nazi, las fotografías se convierten en íconos emblemáticos de la barbarie y no

precisamente en documentos que ayudan a entender el funcionamiento sistémico de los grupos armados: dominio territorial, exterminio del enemigo, poder sobre la población civil. Entendiéndose que las fotografías de Colorado, pensadas en su serialidad, sí explican algunos de los objetivos, como el dominio de territorio de los actores armados, los criterios para elegir las tierras a invadir y el cómo hacerlo, y las alianzas que hacían entre diferentes actores armados para quitarse a los enemigos del camino.

Esta fotografía también habla de la imposibilidad, como en la ausencia de las fotografías del delito *in situ* de la desaparición que ampliaremos con las fotografías de Álvaro Cardona, de imágenes del momento preciso de las masacres y los atentados, carencia que al día de hoy es más difícil pensar por el uso de los celulares, pero que en esta caso complejiza el conjunto de testimonios recolectados como evidencia y representación de los acontecimientos, lo que precisamente acá se resuelve con la misma línea planteada por Didi-Huberman donde las fotografías son “fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas*: lo que vemos es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos” (2004: 59). Acá, precisamente, la presencia es evocada a través de la ausencia, de la ausencia de transeúntes, de la ausencia de cuerpos desmembrados, de la ausencia del pueblo. Como con las fotos que Víctor Bastera sacó de la Escuela de Mecánica de la Armada - ESMA durante la dictadura argentina (fotografías de lxs militares represores y negativos de víctimas), esas imágenes a través de un trabajo de construcción de memoria y de consolidación testimonial pasaron a ocupar un lugar donde son reconocidas como documentos visuales, en Bastera de la desaparición, en Colorado de la actuación victimizante contra la población civil.

Y también son testimonio y prueba de vida, en el sentido en que se sabe que a pesar de las muertes hay también una población que quedó en medio y que sobrevivió. Continuando en serie con el caso argentino, pensamos también herramientas que nos confiere el caso de las dos religiosas francesas secuestradas en la dictadura argentina, Alice Domon y Leónie Duquet, para seguir analizando la construcción visual de las víctimas en Colorado. A las monjas sus secuestradores les tomaron una fotografía a pesar del secreto y ocultamiento de la represión, con el fin de ser difundida públicamente para falsificar un documento en el que supuestamente la organización político-militar Montoneros se autoadjudicaba su secuestro. Si

bien las fotografías acá presentadas no están pensadas para falsear una escena que distraiga la mirada de lxs responsables del rapto, sí se alinea con las tensiones de visibilidad y secreto, imagen y memoria, el “adentro” y el “afuera”, entendiéndose que es una paradoja inscrita como prueba de vida en lo que “se trata de *una fotografía tomada al borde de la muerte*” (Claudia Feld, 2013).

Pero qué significaba quedar en medio de la guerra. A nivel nacional se instauró entre las personas más lastimadas por el conflicto armado el uso recurrente de una bandera blanca, la usaban las costureras del oriente de Antioquia como un pedido del cese al fuego cuando tenían que regresar del trabajo a sus casas y quedaban atrapadas en medio de los enfrentamientos de los actores armados; y la usaban también lxs pobladores de Bojayá mientras huían de los enfrentamientos. Aparece en la obra de Colorado una fotografía [14] que con la solidificación de lo estético y lo poético, deja a lxs espectadores bajo la protección de estar mirando desde la canoa, la espalda de un hombre de la comunidad chocoana que se posa de pie en la punta izando sobre una astilla una gran bandera blanca, navegando por el inmenso río Atrato y su bordeado boscoso, contrario a esconderse, parado bajo la seguridad de querer ser visto, llamando la atención y pidiendo respeto por la comunidad civil en medio; pero como paradoja, su uso y travesía está inscrita en un contexto de desplazamiento forzado. Detrás de ese hombre, acá donde quedamos ubicadxs lxs espectadores, queda la tragedia de Bojayá. “El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema” (Rancière, 2013). La imagen no es la representación del acontecimiento, no es el doble de una cosa, es una complejidad que se encuentra entre lo visible, el río, el hombre, la canoa y la bandera, y lo invisible, lo que queda atrás, eso de lo que está huyendo; de nuevo lo visible y la palabra, testimonio de cada uno de lxs pobladorxs que narran su fragmento, su parte de vivencia, lo dicho y lo no dicho. Lo intolerable reza que “las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos” (Rancière, 2013:104).

Imagen N° 14 - Éxodo



Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37541772/> /
<https://www.elspectador.com/colombia/mas-regiones/una-foto-en-medio-de-la-guerra-articulo-550950/>

Imagen N° 15 - Retorno, septiembre del 2002



Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37541772/> /
<https://www.elspectador.com/colombia/mas-regiones/una-foto-en-medio-de-la-guerra-articulo-550950/>

Estas imágenes son testimonio de la masacre, construyen sentidos para el acontecimiento y permiten una evocación de lo vivido por una población específica, es decir, se rotulan también en el marco de una memoria social. Llegadxs a este punto, se nos presenta la misma pregunta que se hacían Ana Longoni y Luis García (2013) al pensar las “fotos de Basterra”, y es, ¿qué es una imagen del horror? Pues ni las fotos extraídas por Víctor del campo de concentración, ni las sacadas por Jesús Abad tras la *masacre de Bojayá*, serían propiamente imágenes del momento del horror. Ninguna de ellas reveló el rostro del horror vivido por lxs habitantes mientras permanecían encerradxs en la iglesia, presxs de la angustia por el desconocimiento de lo que pasaba afuera, o peor aún, del momento exacto en que caían los cuerpos fragmentados tras la explosión, pero esta sería una forma simplista de pensar la imagen y dejaría fuera “que la imagen es una realidad mucho más compleja, y su modo de hablar del mundo no se limita a la mera alusión a un referente” (Longoni y García, 2013:33). Y volvemos acá a Didi-Huberman (2004) recordando que no hay imagen total, sino siempre fragmentos de la representación total, no es ni un todo ni un nada.

Estas mismas imágenes del desplazamiento, con canoas atiborradas de personas y señaladas con una bandera blanca en medio, se contrastan con las del retorno en septiembre del mismo año [15], en las mismas canoas y en una lancha ladeada hacia la izquierda, llamada *Niño chévere*, lxs habitantes de Bojayá navegaron en la oscuridad de la noche. Mientras quienes ya estaban paradxs sobre Bellavista tenían banderines de papel en las manos con diferentes palabras, una de ellas “Respeto”, así bien-venían a sus vecinxs y familiares. Y ese retorno, esa resistencia de la población sobreviviente que reclama sus casas, su territorio, es un acto de resiliencia que apareció en Granada en la fotografía de los ladrillos [11], pero también en la de una boda [16]. Una novia entra a la iglesia principal del municipio con su vestido blanco y velo largo, mientras al fondo se observa estacionado un camión de la Cruz Roja, y al lado derecho, sobre la columna ovalada del templo reposa el cartel: “La guerra la perdemos todos, ayudemos todos a construir un proceso de paz”. El 9 de diciembre del 2002, Beatriz García y Óscar Giraldo, se casaron a pesar de, en medio de, resistiendo y haciendo su vida en contrapartida con la muerte y la destrucción; y así dejó de ser esta imagen del grupo de las románticas y privadas conservadas del ritual matrimonial, y se inscribió en la memoria colectiva de un pueblo que intentaba seguir con su vida a pesar de ser golpeado todos los días por la guerra, de estar amenazado por guerrillerxs y paramilitares. Ese mismo día, horas antes,

despedían en esa misma iglesia a tres víctimas de la toma perpetuada por las Farc el 6 de diciembre, mientras lxs demás pobladorxs seguían buscando bajo escombros a más muertos. Para Butler los poemas carcelarios de Guantánamo al igual que las fotografías de la guerra tienen claras consecuencias políticas, como prueba fehaciente de una vida vulnerable, abrumada, como actos críticos de resistencia, interpretaciones insurgentes, que viven de cierto modo a través de la violencia a la que se oponen (2010: 94). Y esta fotografía es el testimonio de la vulneración a la cotidianidad de una comunidad, que tenía sus planes, y esos planes no incluían estar en medio del conflicto armado.

Imagen N° 16 - Boda de Beatriz García y Óscar Giraldo (2002)



Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica

Esta paradoja expone una fotografía del ritual romántico del que nace (desde la creencia religiosa) una nueva familia como punto de resistencia, como exigencia a los actores armados de dar un paso atrás y dejar hacer la cotidianidad de la vida en plena armonía, y cuenta precisamente lo contrario, la muerte, la imposibilidad de habitar un lugar con la tranquilidad robada de la cotidianidad, donde en vez de nacer un ritual solemne de alegría, se presentan rituales de muerte y duelo. Si pensamos estas imágenes en consonancia con el planteamiento de Farocki (2015) sobre volver a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas, las fotografías que agrupa este apartado mantienen un distanciamiento con respecto al mostrar

los rostros o la vulneración de las víctimas en primer plano, es decir, son contrarias a las fotografías de cerca, que en primer plano muestran los cadáveres apilados.

Con toda seguridad, la huella visual no es lo mismo que la plena restitución de la humanidad a la víctima, por deseable que esto sea, obviamente. La fotografía, mostrada y puesta en circulación, se convierte en la condición pública que nos hace sentir indignación y construir visiones políticas para incorporar y articular esa indignación (Butler, 2010: 115).

3.4 Más imágenes del horror

El horror no es banalizado porque veamos demasiadas imágenes de él, sino, y aclara Rancière en la *Imagen intolerable* (2013: 97), porque vemos demasiados cuerpos sin nombres, con la incapacidad de devolverle al/a la espectadorx la mirada que se le dirige, cuerpos como objetos de la palabra, carentes ellos mismos de la palabra. El problema no es el cuestionamiento por si hay que mostrar o no las fotografías del horror sufrido por las víctimas, sino que lo intolerable se enmarca en todo un dispositivo de visibilidad, relacionado entre las palabras y las formas visibles. El debate de si mostrar demasiadas imágenes banalizaba el horror ha sido ampliamente pensado, y de hecho, en Colombia, Jorge Iván Bonilla Vélez (2019) se lo cuestionó mientras analizaba algunas fotografías del conflicto armado que circularon en diferentes periódicos retomando a Daniel Pécaut. Bonilla Vélez planteó que el problema no ha sido la ausencia de representación del conflicto, como tampoco el exceso de representación, sino la manera misma de prestarle atención, es decir, “el modo en que las fotografías y los textos han presentado a las víctimas civiles como representaciones estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen” (2019: 191).

Cuando nos preguntamos qué tipo de víctimas son las que se hacen públicas, o son las constituidas como construcción social, o elegidas en un escalonamiento de más gravedad debido a su condición de vulnerabilidad, aparecen diversos cuestionamientos sobre su condición política, quién es el victimario, si el momento político es el “correcto” para mostrarlas, si es necesario nombrarlas o solo contarlas, entre otros. El caso del secuestro de las monjas francesas en Argentina era el foco de información para los medios de comunicación internacional y no el secuestro de otras personas, por un lado, por la extranjería

de las víctimas, como una evidencia que permitía denunciar la dictadura desde un lugar de exogamia, y por otro lado, porque el caso se convirtió en una presión tan fuerte para el gobierno militar, y cometió diversos errores en el montaje que realizó para responder adjudicando la responsabilidad del secuestro a grupos “subversivos” a través de una supuesta prueba de supervivencia. El rostro de las religiosas fue muestra y evidencia de muchas cosas, analizadas por Feld (2013) y otrxs académicxs. El rostro como uno de los escasos lugares del cuerpo que permanece desnudo es muestra y evidencia de muchas expresiones y emociones, para Juliana Mejía Quintana (2017), es además muestra de la vulnerabilidad; Mejía Quintana tras una lectura inspirada en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas, y que en ocasiones converge con Butler, plantea la vulnerabilidad expuesta ante la irrupción que el otro hace sobre las vidas de los demás.

Para pensar la fotografía y el rostro de las víctimas civiles en este apartado, nos valemos de nuevo metodológicamente del caso argentino, de la vulnerabilidad y el valor de la vida en Butler y Mejía Quintana, y como bien lo venimos pensando desde Benjamin y Didi-Huberman en que no hay una imagen del horror, entendiéndolo como totalidad, hay trozos y astillas, imágenes siempre fragmentarias, múltiples y discontinuas, y estas posturas podrían entenderse en el mismo camino que el planteo de Philippe Dubois (2008) donde la fotografía está pensada como una traza o un vestigio de lo real. Y, por supuesto, secundamos a Bonilla Vélez en cuanto a que el foco no es el exceso o la ausencia de las fotografías de las atrocidades del conflicto armado, sino la manera en que les prestamos atención.

3.4.1 Lxs niñxs en la guerra, lxs niñxs en las imágenes

Para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, observar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas: máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver cosa lejanas a miles de kilómetros, cosas ocultas detrás de las paredes y en las habitaciones, cosas que llegarán a ser peligrosas, mujeres, amadas por los hombres, y muchos niños; ver y tener el placer de ver; ver y asombrarse, ver y enterarse. Primer número de la revista Life.
Gisèle Freund (2014)

Aparecen en esta obra una importante serie de fotografías de niñxs atrapadxs en medio del conflicto y sus ruinas. Comenzamos con la imagen de un niño de la familia indígena de

zenúes del resguardo El Volao en Urabá (Antioquia) [17], quien con su corta edad supone inocencia y vulnerabilidad, y se encuentra bajo la protección de las manos de una mujer que queda fuera de cuadro, pero que a la vez está ahí acompañándolo. Es un niño desplazado por la violencia en 1995, una víctima que carga en la gestualidad de su rostro tal condición. Ubadel Padilla mantiene la mirada baja, los ojos hinchados, la frente sudorosa, la nariz sucia, el pecho desnudo expectante a la inocencia que necesita del cuidado de unas manos adultas, arrugadas, cargadas con un anillo en el dedo anular derecho; tanto él como los demás indígenas que tuvieron que huir de su territorio fueron alojados en el resguardo indígena de San Andrés de Sotavento, entre Córdoba y Sucre, a más de 200 km de El Volao.

Imagen N° 17 - Ubadel Padilla (1995)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Imagen N° 18 - Desplazadxs en Mutatá (1997)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Como en los demás casos, las autodefensas y los grupos guerrilleros se enfrentaron en la zona por el dominio del territorio y lxs indígenas fueron amenazadxs tras declararse parte neutra del conflicto, lxs amenazaron de palabra, pero también el mismo año asesinaron a dos de sus líderes, el gobernador mayor del pueblo Zenú y el gobernador del cabildo de Varasanta, ambos por ser defensores de la tierra y de sus tradiciones ancestrales. Sin embargo, San Andrés de Sotavento también padecía el control de grupos paramilitares por su amplia salida al mar por el río Sinú, y por ser un punto clave de conexión entre la región del caribe y el centro del país.

La fotografía de Ubadel es la imagen de la inocencia frente a lo devastador, que produce dolor, compasión, empatía. Esta imagen está inscrita en una serialidad de rostros de niñxs que Colorado reproduce en su obra. Como aquella imagen de desplazamiento masivo, en la que lxs niñxs también protagonizan el plano principal [18]; las numerosas personas que aparecen en la fotografía son solo algunas de las 4150 censadas en Mutatá tras su desplazamiento forzado a causa de los combates entre las Farc y el Ejército Nacional; se

cobijaban del sol y de la lluvia bajo un árbol que a la vez ensombrece la escena, a la espera de un qué hacer o de un cómo hacer desesperanzador. El desarraigo, la pérdida de identidad de una población que tenía una cotidianidad construida y una forma de vida en un territorio determinado.

Este acontecimiento victimizante fue producto de la *Operación Génesis* que desarrolló el Ejército para atacar los asentamientos guerrilleros, y que se cruzó con la *Operación Cacarica*, organizada en paralelo por los paramilitares con el mismo objetivo. La Corte Interamericana de Derechos Humanos, el 20 de noviembre de 2013, declaró responsable al Estado por violación a los derechos de integridad personal, a la vida y al no desplazamiento forzado, además la sentencia señaló que el Estado debía restituir los territorios a lxs desplazadxs y al mismo tiempo garantizar que su situación fuera digna, segura y sin hacinamiento. El hacinamiento en la fotografía de Colorado quedó claro, el cuadro está lleno de personas e incluso el límite del recorte deja afuera a muchas más, a quienes se les alcanza a ver medio cuerpo o un poco menos. Lxs niñxs duermen sobre improvisados plásticos en medio de muchos paquetes y cajas, mientras en primer plano una madre amamanta a su bebé desnudx, todxs están sentadxs, recostadxs e incluso de pie siempre junto a alguien más, y los espacios vacíos están copados por los bultos que hacen de maletas, que también hacen de almohadas y de espaldares.

La imagen de lxs niñxs en medio del desplazamiento se repite en diferentes regiones del país. Karina y su padre Misael [19] habían sido testigxs de la masacre de 17 personas por parte de las Farc en San Carlos (Antioquia), y marchaban por un camino empedrado rodeado de arbustos. Karina, en la fotografía, no llega a tocar el piso, lleva una mochila con mucha dificultad y con un enredo indescriptible en el cuello, está corriendo con sus todavía pequeños pasos, mientras Misael, detrás de ella, carga una heladera al hombro, ¿cómo y en qué momento decide qué es lo que debe llevar para huir?, ¿por cuánto tiempo esos hombros cargaron ese peso?, ese peso que es la demostración no sólo de lo elegido sino de lo que se dejó a cambio de la heladera. Colorado señaló que a Misael también lo vio sacar los cerdos y las gallinas [20].

Imagen N° 19 - Karina y Misael, San Carlos (2003)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Imagen N° 20 - Misael, San Carlos (2003)



Fuente: *Mirar de la vida profunda* (2015)

Detrás de padre e hija, además de una fotografía, caminan hombres camuflados con armas, ¿los ayudan a salir o los sacan obligados? En la fotografía de Ubadel su mirada gacha y la posición de sus labios refleja tristeza, en la de Karina su respiración por la boca convoca la agitación, mientras el hombre armado, ubicado al lado derecho de Misael, parece sonreír.

En la inmediatez de la imagen podemos encontrar una variedad de sentidos, que comienzan por indicar o constatar la imposibilidad de la pose ante una caravana que huye sin mirar atrás, que huye en la prisa. Mientras tanto Misael, apenas alcanza a abarcar con la apertura de sus brazos la totalidad del electrodoméstico, su camisa medio abotonada deja entrever su pecho y en él la contractura del soporte del peso que además le presiona para abajo la cabeza, que apenas si le permite ver el camino, sin embargo él va ahí, vigilante de su hija.

Es una desproporción dolorosa presente en toda la imagen, marcada desde el peso incongruente de la mochila con respecto al tamaño de Karina y su caminar descalza, y ni que hablar de las dimensiones de la heladera en los hombros de Misael, en contraste con los

hombres que camuflados simplemente cargan su arma, y en la comparación inevitable con el hombre que va detrás de Misael, a quien no se le ve el rostro, pero sí que carga con su mano derecha un bulto del mismo tamaño de la mochila oscura que lleva Karina. Ubadel, Karina y Misael no son héroes ni mártires, no se están mudando de un sitio a otro, están saliendo forzosamente de su hogar, a la penumbra de lo desconocido, de lo inhóspito.

La mirada de Colorado a través del lente enmarca frente a su cámara la narración de una historia: víctima, inocencia, niñez, y el reclamo y la necesidad de protección. Lo paradójico, en la imagen de Karina marcado en la desproporción se presenta en una nueva imagen de la serie. Una niña con su vestido blanco y descalza hojea un libro sobre tablas y un sinfín de hojas rotas, en medio de una escuela en ruinas [21], abolida por las Farc en 1999 en Juradó (Chocó). Lo único que se sostiene en pie en la fotografía, además de la niña que no tiene otra opción porque entre sus piernas sostiene un texto, es una silla en el marco superior derecho de la imagen, una silla de plástico que junto a ese par de libros sobrevivieron al enfrentamiento. Esta es una imagen de lo que “nos quedó”: quedaron las ruinas, quedaron los cuadernos, quedó la silla, sobrevivió la nena, sobrevivieron Karina y Misael, sobrevivió el cerdo, quedó la heladera. Dos niñas que vivieron con la planta de sus pies los lugares que ya no estarán más, que en un futuro posible retorno y reconstrucción ya no serán los mismos, ellas tampoco lo serían.

Imagen N° 21 - Juradó 1999



Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Imagen N° 22 - Luis Eduardo Salazar asesinado en 1998



Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Lxs niñxs en medio de las atrocidades del conflicto, tras largas caminatas de éxodo, también quedan y se enfrentan en todo momento con la muerte, la muerte que ven, de la que huyen, de la que son protegidxs y a la que son expuestxs. En un encuentro directo con la muerte, Colorado saca la fotografía de un niño de 9 años preparando el cadáver de Luis Eduardo Salazar asesinado por los paramilitares en octubre de 1998 [22]. En el municipio de San Carlos la masacre terminó con la vida de Luis Eduardo y de 12 personas más, pero lo impredecible, el *punctum* (Barthes, 2009), la herida subjetiva en esta imagen, bien podría centrarse en el niño que aparece detrás de la camilla de Luis y prepara su cuerpo estéticamente para ser velado y enterrado. Su acción presente es abotonar la camisa a cuadros, en un espacio que denota no solamente que el trabajo no está siendo llevado a cabo por quien socialmente cumple ese rol, sino que tampoco transcurre donde normalmente debería pasar, en el interior de la morgue, no en su patio o estacionamiento, no con un auto cubierto, como

se cubren a los muertos de pies a cabeza, no con alguien saliendo de la fotografía por el margen derecho llevando un ataúd. De nuevo lxs niñxs en medio de la violencia, niñxs como víctimas, niñxs que se encuentran de frente con la muerte y que se ven obligados a ejercer roles ajenos a su infancia.

Esta foto, como muchas más, tiene una particularidad en su circulación. Se le vio en múltiples medios de comunicación, exposiciones y espacios de memoria en los que sus pies de foto variaron cambiando una y otra vez su sentido. El pie de foto informativo: “Luis Eduardo Salazar fue asesinado por los paramilitares, en el municipio de San Carlos, junto a 12 (13) personas más, entre ellos varios líderes del pueblo que fueron decapitados y arrojados a las aguas del río - 1998”; el pie de foto generalizado: “El hijo de los colombianos”; o por ejemplo, en el reciente documental de Colorado, *El testigo, Caín y Abel* (2018), la parte por el todo: “El niño colombiano”.

Ese discurso, esa forma de nombrar la fotografía con sentidos diferentes, contrarios muchas veces, siempre supuso al niño como niño, sin nombre, porque era más potente que fuera el hijo de todxs, en búsqueda de la empatía y del llamado de atención, sin embargo ese discurso también produjo un sinfín de noticias que hablaban del hijo que vestía a su padre después de presenciar su asesinato. Luis Eduardo no era su padre, el niño no era su hijo. El documental *El testigo, Caín y Abel* que se estrenó a finales del 2018 bajo la dirección de la inglesa Kate Horne, en una hora y cuarto narra el recorrido y la historias del trabajo fotográfico de Colorado a través de su retorno a los lugares y personas que protagonizaron sus fotografías. Su vínculo con cada unx de lxs retratadxs tuvo una continuidad o periodicidad de cercanía que le permitió seguir hilando su historia y comprender qué pasó con sus vidas después del acontecimiento fotografiado por él. Colorado, como personaje principal, cuenta que por años estuvo intentando encontrar sin éxito a este chico que vestía a Luis Eduardo; sin embargo finalmente su ubicación se hace posible para la filmación. El encuentro con el chico, que ahora tiene 31 años y vive en Medellín, se tensiona cuando él (de quien seguimos sin saber el nombre) le reclama al fotógrafo: “Me dolió demasiado, me desgarró como el corazón, por ver un niño ahí y usted tomar esa fotografía, cómo hizo para tomar esa fotografía porque es que para entrar hasta ese sitio era difícil, era imposible”. La ambigüedad radica en si, el reclamo partía de conjeturar con la ética de sacarle esa fotografía a él, a un niño indefenso en medio de esa labor que marcaría su vida para siempre, o si era algo que simplemente quedaba

en el plano de las adversidades para ingresar a la comunidad y sobre todo a la morgue. Ante sus palabras, Colorado le pide disculpas y argumenta que al ser protagonista de esta fotografía hizo algo muy importante, contó la historia del horror como “hijo de los colombianos”.

Este debate sobre la ética nos remite a Rancière y su análisis sobre la "estetización del horror" a partir de la obra *The Sound of Silence* (2006), en la que Alfredo Jaar construye un espacio para contextualizar la fotografía que Kevin Carter saca a la niña hambrienta sudanesa que es observada por un buitre. El fotógrafo recibe el premio Pulitzer y al mismo tiempo muchas críticas por tomar la fotografía en lugar de auxiliar a la niña. A propósito, Rancière plantea que el problema estético no está relacionado con elegir las fórmulas apropiadas para embellecer las realidades monstruosas, sino con un asunto de sensibilidad ante la configuración de un espacio. De hecho postula que el éxito de una singular fotografía es otra manera de ocuparse de esa niña que muere de hambre, por consiguiente no se trata de privarnos de la imagen, tampoco de afirmar que hay demasiadas imágenes, sino de que el artista proponga un espacio para considerar de otro modo el peso de una fotografía, "para transformar una imagen sensacionalista en ocasión para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo" (2008: 89).

En ese sentido la niña de la fotografía de Carter y el niño de la de Colorado fueron vistos y con sus fotografías se contaron dos historias. En la de Colorado se propuso una escena de reclamo, de cese a los enfrentamientos, empatizando con la imagen como prueba de que en medio quedaban las vidas de inocentes. En palabras de Bonilla Vélez (2019) la “verdad” que esta imagen propone “es una verdad otra”, que obliga a pensarla y mirarla fuera del marco propio de la foto para luego regresar a ella. El cuestionamiento por lo verdadero y lo ético en esta fotografía proviene de lo que ella muestra y también de lo que oculta, la infancia en medio, el rol de lxs niñxs y las responsabilidades ofertadas socialmente: arreglar los cuerpos de lxs muertxs, servir de protagonistas para contar el horror.

Estas fotografías no podían ya cambiar lo que había pasado con las masacres, no podían volver atrás el desplazamiento y el asesinato a lxs indígenas, campesinxs y lxs afrodescendientes; pero sí permitieron que estxs niñxs en medio del conflicto no quedaran relegadxs a tragedias individuales desconocidas, y que hoy podamos prestar una atención

diferente a estas imágenes y cuestionar la problemática del conflicto armado, y la reflexión social respecto a él y a las propias fotografías. Ellxs, sin duda, no siguieron siendo lxs mismxs tras el acontecimiento, y en algunos casos, tampoco siguieron siendo lxs mismxs tras el acontecimiento fotografiado.

3.4.2 Fotografía y finalidad: muerte y duelo

Para Judith Butler (2010) la vida propia siempre está en manos de otrxs, porque vivimos socialmente, y esa aprehensión de la vida permite evidenciar la precariedad de la misma, pero a la vez le permite la capacidad de ser llorada. Cuando se hace referencia a poblaciones vulnerables a lo que se refiere Butler es a la precariedad, una condición en la que ciertas poblaciones adolecen de redes de apoyo tanto sociales como económicas y están diferencialmente más expuestas a la violencia, los daños y la muerte (2010: 46). Y esta condición de precariedad en una escala compartida les da un estatuto a estas poblaciones de desposeídas, “cuando tales vidas se pierden no son objeto de duelo, pues en la retorcida lógica que racionaliza su muerte la pérdida de tales poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de “los vivos”” (2010: 54).

Es decir que, ¿son vidas que no se consideran objeto de duelo las de lxs campesinxs señaladxs injustificadamente como colaboradores de grupos guerrilleros para asesinarlxs? ¿Se podría decir entonces que en Colombia valoramos algunas muertes más que otras? ¿Qué la víctima es víctima en tanto sea políticamente correcta o dependiendo el estatuto de su victimarix? ¿La persistencia por años del conflicto armado cambió la valoración de la vida entre lxs colombianxs? La muerte y los testimonios acerca de ella son una constante en los diferentes territorios del país, todos los días la estadística de víctimas civiles asesinadas en el país aumenta a pesar de los ocultamientos y las negaciones por parte de lxs victimarixs.

A la salida de La Hormiga encontramos siete cuerpos. Todos eran hombres jóvenes. Estaban solo con ropa interior. Eso era muy doloroso porque los paramilitares habían dejado un círculo con los cuerpos en la mitad de la calle. Las cabezas de los muertos estaban hacia adentro del círculo. Todos tenían un disparo en la frente. (CNMH, 2013: 335)

Leer este testimonio permite construir un espacio y contexto: quiénes eran (hombres no mujeres), qué edad tenían (corta), cómo estaban vestidos (desnudos, sólo con su ropa interior), en qué forma exhibieron sus cuerpos (en círculo, con las cabezas hacia el centro como transmitiendo un mensaje), cómo los habían matado (rápido, de un disparo en la frente), dónde (en La Hormiga, zona rural del Putumayo); cada persona puede acceder a su propia representación de la escena, pero esta producción de sentido en el imaginario colombiano está compuesta por muchas otras imágenes que se repiten y que reflejan escenas similares, aunque sean otrxs lxs muertxs y otras las formas de matarlxs, parecía entonces que la tortura además de la muerte era su exhibición.

Por mucho tiempo periodistas y teóricxs de la comunicación han intentando dar significaciones, acordes a cada caso puntual, a términos como el sensacionalismo o amarillismo, desde las sensaciones o emociones que se pueden o quieren producir en los receptores, y la intención que tiene cada publicación al elegir una perspectiva, temática, término o imagen. Javier Darío Restrepo define el sensacionalismo como “una deformación interesada de una noticia, [que] implica manipulación y engaño, y por tanto, burla la buena fe del público” (Restrepo, 2004: 51). El cómo mostrar el conflicto armado colombiano, sin duda, se encontró y encuentra día a día con discusiones hacia sus tendencias y sus formas.

La muerte víctima, esa muerte que queda en medio de los enfrentamientos, esa muerte de quien no va a la guerra y tampoco se declara partidarix de ella pero muere como consecuencia de la misma, la encontramos en la fotografía de septiembre de 1995 protagonizada por un hombre campesino de la zona bananera del Urabá (Antioquia) [23], tirado en un camino rural, que no está pavimentado, con un fondo de palmeras y de camionetas altas, aptas para el terreno. Esta escena es mirada únicamente por el fotógrafo –y por nosotrxs-, las demás personas se alejan dejando atrás, a sus espaldas, el cadáver que permanece boca abajo, maniatado con la cabeza sutilmente inclinada hacia el lente y los cordones desatados. Una imagen desesperanzadora y movilizante ante la desolación de la muerte. Ninguna persona está auxiliando o doliendo al muerto, pero al parecer tampoco están caminando de manera acelerada, ¿existiría miedo o intimidación? O, ¿la indiferencia hacia lo que podría pasar a ser un muerto más de esta extendida guerra? ¿Una muerte que no es digna

de ser llorada? O es acaso, como señala Sontag, posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas como a la conmoción que se puede volver corriente e incluso desaparecer, a pesar de que de todas formas hay algo del campo de lo inentendible en lo espantoso de la guerra que quienes no la han vivido no pueden imaginar.

Imagen N° 23 - Urabá (1995)



Fuente: *¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad* (2013)

Imagen N° 24 - 8 personas asesinadas en Apartadó (2005)



Fuente: *¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad* (2013)

Esta serie de masacres ocurridas entre agosto y septiembre de 1995 terminaron con la vida de 66 personas, en esta misma región donde un año y medio después, el Ejército junto a paramilitares llevaron a cabo la *Operación Génesis* ya mencionada. En contraposición a esta fotografía aparece otra tomada diez años después [24], el 21 de febrero de 2005, varixs muertxs tirados boca abajo en la mitad de los arbustos, y varios hombres en el fondo que mientras se tapan la nariz observan la escena detenidamente, una imagen que recorre un pasado, un pasar del tiempo que debido al hedor parecería prolongado. De nuevo el fotógrafo está parado a un lado externo de la escena, protegido tras el marco natural de las hojas de los árboles sin ser parte de esa comunidad observadora. En total fueron ocho personas, entre adultxs y menores de edad, asesinadxs por miembros de la Brigada 17 del Ejército Nacional en conjunto con los paramilitares del bloque Héroes de Tolová de Apartadó, el municipio más poblado de Urabá.

Esta masacre, ejecutada con el objetivo de asesinar líderes comunales, dejó 3 niñxs y 5 adultxs asesinadxs, en una comunidad que al igual que los zenúes se había declarado neutral y rechazaba la presencia de cualquier actor armado en su territorio apostando desde la resistencia civil. Los golpes a la población no cesaron, y por el contrario se intensificaron ante la desprotección del Estado, quienes por el contrario fueron autores de esta y varias masacres más, atrocidades que se distinguieron por la sevicia. De hecho los cuerpos tendidos en el piso en el primer plano de la fotografía son enigmáticos, en tanto no parecen estar completos, y la fragmentación de los mismos evoca la tortura de su muerte. Esta comunidad, desde el 2002, tenía que ser protegida debido a medidas cautelares dictaminadas por la CIDH, en exigencia al gobierno de garantizar la vida e integridad de lxs campesinxs.

Estas imágenes que arrebatadas al conflicto muestran claramente la muerte fueron y son usadas en instancias de justicia y reclamo. Diferente a las víctimas de otros crímenes, las víctimas de la guerra, señala Farocki (2015), son expuestas a manera de probación o con el fin de acusar responsables y sacudir la humanidad, en búsqueda de una adquisición de conciencia acorde a la dimensión de los hechos. Mostrar la guerra, su historia y secuelas a través de fotografías es una forma de materializar una realidad que no solo sitúa un contexto social sino que también exige una apropiación de la historia, de “su huella, su índice” (Silva, 1998: 28).

Para dignificar la muerte, para darle valor en medio de miles de muertes más en el conflicto es necesario individualizarla, es decir, pensarla en una serie de imágenes que demuestran una sucesión de acontecimientos injustos e incomprensibles pero entenderla con la subjetivación que se merece, darle nombre, darle identidad, restituir la humanidad que se le arrebató. En el pie de foto del CNMH el muerto en la primer fotografía acá mencionada aparece como un muerto que “representa” decenas de campesinxs y obrerxs bananerxs asesinadx. Ante la carencia de información, sí se pudo rastrear quiénes son sus victimarixs y la puntualidad del acontecimiento en el que fue asesinado. La cabeza victimaria fue el V Frente de las Farc, este grupo de guerrillerxs interceptó el bus en el que se trasladaban lxs campesinxs a trabajar en la finca bananera el Rancho Amelia, ataron a lxs trabajadorxs con las manos a sus espaldas, lxs hicieron descender del vehículo y lxs asesinaron, en total fueron 19 hombres y 5 mujeres miembrxs del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Agropecuaria.

Por el contrario, de la segunda fotografía pudimos reconstruir que la mayoría de lxs muertxs son de la misma familia, y que los nombres de las víctimas de la masacre son: Luis Eduardo Guerra (líder comunitario, 35 años), Bellanira Areiza (17 años), Deiner Andrés Guerra (11 años), Alfonso Bolívar Tuberquia (líder comunitario, 30 años), Sandra Milena Muñoz (24 años), Natalia Andrea Tuberquia (5 años), Santiago Tuberquia (21 meses) y Alejandro Pérez (30 años). Para Didi-Huberman (2018) se trata de que *pese a todo* y en medio de las ruinas y la opresión aparezca una forma singular, él lo llama una “parcela de humanidad”; y para exponer la humanidad como parcela propone dos caminos, un relevamiento de los lugares y un encuadre detalle donde se impone la fuerza de la cara. Mirar estos rostros es difícil, mirar la muerte en su estado más explícito y deshumanizante es difícil, sin embargo le apostamos a una mirada distinta, una mirada que singulariza a la vez que construye memoria, una mirada que da valor a todas las vidas y las nombra, que entiende la imposibilidad de la totalidad y la fuerza de los vestigios, y que sigue reflexionando sobre si los pueblos están *expuestos a desaparecer*, en un estado de constante amenaza, cómo pueden buscar exponerse a sí mismos sin que esto suponga su desaparición (Didi-Huberman, 2018:11).

4. La construcción visual de la ausencia: el testimonio fotográfico en Álvaro Cardona

4.1 Introducción

Este apartado comienza por el final, con el epitafio, lugar de inscripción del resumen de la vida de alguien a través de la cronología de los años vividos, acompañado en muchas ocasiones por una frase que identifica, resume o intenta consumir un dolor y un recuerdo del sobreviviente, quien talla en la lápida una frase para honrar y homenajear al muerto de forma imborrable, en la búsqueda de plasmar en algún lugar físico la memoria, y de reivindicar el recuerdo y su existencia en cuanto a su rol con respecto a otros. Con los desaparecidos del conflicto armado falta todo, falta la presencia, el cuerpo, los restos, la tumba y el epitafio, falta ante todo el reconocimiento del/la victimario, y el ritual, fuese cual fuese el elegido, por medio del cual se transita y tramita el duelo.

No se podría pensar la obra de Álvaro Cardona sin poner sobre la mesa el vínculo entre la fotografía y la desaparición; esta convergencia, ampliamente estudiada tras la dictadura argentina, sirve para instaurar y analizar el caso colombiano. Para Claudia Feld (2013) esta relación parte de la reflexión de la fotografía como índice, es decir, como huella e imagen, que se contradice con la desaparición como lugar del ocultamiento, de un vacío insalvable. ¿Cómo se inscriben entonces las obras fotográficas en el campo de la memoria tras la ausencia de representaciones fotográficas directas de los acontecimientos del horror?

Precisamente el ejercicio artístico propuesto por Cardona en sus obra, el *collage*, se instaura en ese vacío para mostrar, valga la redundancia, que hay algo que no puede mostrarse; sin embargo, esta forma de mostrar no se queda sólo en el señalar ese vacío/hiato, sino que también construye (arma) para dar visibilidad a fotografías, especialmente retratos, que aluden a una ausencia presente (Blejmar et al., 2013: 175). Este proyecto fotográfico trabaja a partir de otras fotografías, las del *antes* de la desaparición, esas imágenes que recurrentemente en el caso de los desaparecidos circulan, entre otros lados y formas, en: pancartas, camisetas, publicaciones en medios de comunicación, denuncias, y reclamos de justicia y memoria; donde el retrato se convierte en el testimonio y el documento que ratifica la existencia del/la desaparecido ante unos victimarios negadores.

Uno de los proyectos fotográficos de Cardona a pensar, *Padre, hijo y espíritu armado* (2012), parte del *collage* para convertirse en imágenes creadas a partir de recortes, de fragmentos, de las fotografías de desaparecidos superpuestas sobre el rostro de sus familiares sobrevivientes. Ese montaje se complejiza por la construcción simbólica de un cuerpo, el del familiar sobreviviente, que sostiene los recortes del rostro fotografiado del desaparecido a la vez que sostiene el relato que ratifica la existencia de esa persona con un rol familiar y social; así mismo, se complejiza en la imposibilidad del duelo ante cuerpos y verdades ocultas, y por la carencia de fotografías del momento exacto del evento de desaparición, es decir el *durante*, entonces el fotógrafo termina siendo partícipe de un *después*, al recrear ese hiato que finalmente consigue plantear la ausencia con un simbolismo icónico que transita del espacio de lo íntimo a lo público, en búsqueda de un duelo privado y colectivo en medio del conflicto.

En *Árbol adentro* (2013 y 2014), otro de los proyectos de Cardona, el correlato en el fotoperiodismo incluye el texto como parte del discurso, y el *collage* como parte de la escena. Este fotorreportaje es una de las sinécdoques –tres casos de los más de 3 mil registrados- de los *falsos positivos*, una teatralización de la muerte montada por las Fuerzas Armadas en la que jóvenes que tras desaparecer fueron declarados e identificados por el Ejército Nacional Colombiano como combatientes líderes de las guerrillas asesinados en combate, en realidad, habían sido secuestrados con falsas promesas de trabajos en fincas, y horas después fueron asesinados y vestidos con uniformes de guerrilleros para crear una escena que fingiera la muerte en combate de supuestos miembros de grupos rebeldes al margen de la ley.

En este orden de ideas es importante sumar al vínculo imagen y desaparición, el duelo. El uso y los rituales de la fotografía en las manifestaciones de denuncia, de afectos y de memoria como un dispositivo que activa sentidos con la creación, en el presente, de nuevos tiempos y que transforma las imágenes en lugares de memoria (Da Silva Catela, 2017). Al entenderse “nuevos tiempos” como la combinación del pasado del retrato con el armado del *collage* en el presente, donde la falta de representación del horror por medio de la fotografía deviene en una imagen atemporal, armada en la indeterminación. En este contexto, se piensa la imposibilidad del duelo ante la falta de cuerpos, y cómo estas fotografías transitan del duelo

íntimo al público, exponen algunos casos por muchos, y empatizan en el duelo de una sociedad, que en su generalidad, vivió el conflicto armado interno.

Este capítulo piensa la fotografía como pequeños trozos arrancados a la verdad, y de antemano descarta la posibilidad de una imagen total del horror. Además, propone una lectura de las fotografías en serie, en serie con las otras que aparecen en la obra de Cardona, pero también con la multiplicidad de fotografías de desaparición ya pensadas en el contexto de la dictadura argentina. Se tiene en cuenta para este espacio de reflexión que en Colombia, como en diferentes procesos históricos de conflicto y represión, se crearon y crean epitafios en espacios públicos y centros de memoria a partir de la inscripción de los nombres de lxs desaparecidxs y asesinadxs del conflicto armado en murales, baldosas, fotografías, etc., a la vez que se realizaron y realizan manifestaciones de denuncia y resistencia con puestas en escena y muestras artísticas que buscan transitar el duelo social imposibilitado por la ausencia de verdad, y por la continua repetición de las atrocidades.

4.2 Padre, hijo y espíritu armado (2012): fragmentos del pasado presente

Álvaro Cardona era reportero en diversos diarios y revistas del país, pero no estaba satisfecho, le faltaba lo que él llamaba poner su profesión al servicio de la “generación de sentido”, y con esto se refería a encaminarse por una carrera documentalista. A raíz de esto, en el 2011 aceptó realizar un banco de imágenes, un periódico y un documental para una petrolera en el Catatumbo¹³ como parte de su labor social, y con el único pretexto de acercarse a una de las poblaciones más afectadas por el conflicto armado.

La región del Catatumbo, norte del país, está ubicada en una de las zonas transfronterizas con Venezuela. Su ubicación geográfica la hace poseedora de una gran variedad de climas, con riquezas en diferentes minerales, y con una tierra potenciada para la producción de la hoja de coca; estas ventajas sumadas a la facilidad del tránsito fronterizo, fueron motivos suficientes para que este territorio fuera disputado por los grupos armados al margen de la ley. Lxs pobladorxs de la región se enteraron en 1999 que los paramilitares de

¹³ Según el diario Verdad Abierta (2018) el Catatumbo poseía en el 2015 unas 337 hectáreas de tierras para la producción y explotación de hidrocarburos, y unas 224 mil más esperaban ser concesionadas a empresas tanto nacionales como extranjeras. Además de ser una región por la que ingresan galones de combustible en contrabando desde Venezuela.

las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) avanzaban con la intención de invadir su territorio para quedarse con las finanzas de una tierra bondadosa, apta para el narcotráfico y el contrabando, hasta entonces el dominio de sus tierras, la seguridad y las órdenes estaban en manos de grupos guerrilleros. La entrada de las AUC al municipio Tibú, el 29 de mayo de ese mismo año, dio inicio a una de las peores masacres de la historia del conflicto armado, fueron asesinadas más de 38 personas, desaparecidxs cientos de pobladorxs y desplazadxs miles de habitantes (El Espectador, 2019). Este grupo paramilitar se asentó entre 1999 y el 2004 en La Gabarra, corregimiento del Tibú al nordeste del Catatumbo, y sometió a la población a un sinfín de métodos represivos, entre ellos: desapariciones forzadas, violencia sexual, asesinatos, desplazamientos y torturas.

La historia de vulneraciones hacia la población continuó, pues en el 2004 la guerrilla de las Farc recobró el control del territorio y de sus extensos cultivos de coca, y se encontró con una población en la marginalidad, con una débil presencia del Estado e insuficiente inversión de recursos. Y ante esa ausencia, tanto la guerrilla como las empresas petroleras, cubrieron funciones por naturaleza del Estado, como por ejemplo la construcción o mejora de carreteras, o la prestación de servicios básicos como la salud y la educación (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). El abandono del Estado y la recurrente victimización a la población civil por parte de estos actores al margen de la ley convirtió a la región en una de las más golpeadas por el conflicto armado. En el Registro Único de Víctimas (RUV)¹⁴ nacional se inscribieron hasta el 2018 un total de 22870 víctimas del conflicto armado en Tibú, de las cuales 2487 estuvieron relacionadas directamente con la desaparición forzada y el homicidio; y para hacerse a una idea del impacto, la población total radicada en el municipio censada a principios del mismo año era de 51399.

La desaparición forzada es un delito que trasciende y transgrede de manera profunda la vida, la identidad y la cotidianeidad de la sociedad, y que agudiza su agresión por la ausencia de los cuerpos y la carencia de verdad y justicia, donde lxs familiares terminan haciendo pedidos y ejerciendo roles de protección y reclamo ante un “Estado” de abandono.

¹⁴ En esta tesis las cifras del RUV no son leídas como finales sino como la aproximación oficial a un número. Sabemos que estas cifras no representan a todas las víctimas, que algunxs murieron antes y sus cuerpos fueron borrados, otrxs no se inscriben por desconfianza, miedo e intimidación, y algunas víctimas más, desconocen el funcionamiento del sistema.

Las cifras de desaparecidxs en Colombia son escalofrantes, pues entre 1998 y 2004 se registraron 13 personas desaparecidas por día (PNUD y Fundación Progresar, 2019).

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado colombiano en 1987 por la ejecución extrajudicial de Luis Fernando Lalinde, estudiante de Sociología desaparecido el 4 de octubre de 1984, esta fue la primera vez que se habló de un proceso por desaparición forzada en el país (Consejo de Redacción, 2019: 69). Sin embargo, la tipificación del delito tuvo que transitar la proclamación de la Constitución Política de 1991 que en su artículo 12 incluyó como derecho la no desaparición y la no tortura, después de haber resaltado en el segundo artículo el deber del Estado de proteger la vida y la honra, y de reiterar en el artículo 11 el derecho básico a la vida; pero, fue recién en el año 2000 que el Congreso aprobó el proyecto de Ley 589 que tipificó el delito de la desaparición, el desplazamiento forzado y la tortura, y declaró prisión de entre 320 y 540 días para lxs responsables.

El paradero de lxs desaparecidxs siempre fue un enigma, si bien se reconocía su desaparición como un hecho victimizante de alguno de los actores armados, la carencia de información y de justicia impedía que sus familiares conocieran los motivos que condujeron a esa desaparición arbitraria, y aún más, se desconocía la ubicación de la mayoría de los cuerpos (vivos o muertos). El 17 de agosto del 2016 el diario *El Tiempo* publicó la identificación de una primera fosa común en el Catatumbo. Un grupo forense, que se encontraba trabajando en el proceso de identificación de fosas en el país, confirmó las causas de muerte y estableció que los restos correspondían a algunxs de lxs desaparecidxs de la zona (El Tiempo, 2016); era la primera vez que en esta región se mostraba lo ocultado bajo la tierra, se evidenciaba lo silenciado.

La obra de Álvaro Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*, es producto de un trabajo con lxs familiares de lxs desaparecidxs de esta región. El fotógrafo convivió con la población del Catatumbo, y en paralelo con su trabajo en la petrolera, emprendió una investigación que se prolongó por más de un año y que le condujo a complejizar su obra alrededor de las familias de tres víctimas de desaparición forzada, con quienes construyó un vínculo cercano y consolidó como resultado el registro de quince retratos. Cardona explica cómo el título de su obra pretende marcar entre líneas el rol de las víctimas en su núcleo familiar, así divide en tres

partes la titulación indicando en *padre* a las esposas, en *hijo* a las madres, mientras *espíritu armado* lo piensa como el complementario de hermano; esta última parte de la frase reemplaza a *espíritu santo* (original usada en el catolicismo), y abre la puerta a una interpretación de la palabra *armado* que al prescindir de la ‘r’ se constituye como *amado*, pero a la vez en un doble juego con las armas y con el significado de la escena construida por en el *collage* con lxs sobrevivientes -que iremos ampliando poco a poco- que habilita la “posibilidad de armar con el presente, con la persona que está viva, el rostro del que está muerto –pasado-” (Cardona en La Patria, 2012). Esta triada en el catolicismo corresponde a una unidad de tres personas divinas relacionadas entre sí que responden a un solo dios, pero además expone desde el discurso religioso y la propuesta reflejada por el dogma y la biblia, al patriarcado. Este título refleja así, no sólo la relación de tres personas que son una en sí misma, sino cómo las creencias religiosas aparecen constantemente en el conflicto armado colombiano.

El montaje, el *collage* propuesto por el fotógrafo en sus 15 retratos, consiste en recortar fotografías de lxs desaparecidxs y superponer esos recortes sobre el rostro de lxs familiares sobrevivientes para armar un nuevo y único rostro. Así sitúa tres momentos. Un primer momento obedece a la fotografía documento del desaparecido (pasado), la cual es duplicada para imprimir en un tamaño más grande acorde a las dimensiones reales del rostro del familiar; el segundo momento es precisamente la superposición de algunos de esos recortes de la fotografía documento sobre el rostro (presente) del familiar sobreviviente; y por último, el producto final (la fotografía creada por Cardona) no registra tanto “una *presencia pasada* [sino] una *ausencia presente*” (Blejmar, 2013:175), una indeterminación que no está sólo en el pasado y el presente sino que le da paso a un tiempo policrónico; los productos finales son “[...] objetos híbridos, producto de un proceso mecánico y otro artesanal, que nos hablan del pasado, de sus historias y sus protagonistas, pero también del presente y de los sujetos del duelo y del recuerdo” (Blejmar, 2013: 175).

El acto simbólico propuesto por Álvaro Cardona consistió en recortar las imágenes, retratos pasados y conservados de los desaparecidos, y a partir de ellos y con ellos armar el rostro presente del/de la familiar vivx –lo que fue y lo que queda-, superponiendo los ojos, las bocas, los cabellos y diferentes partes del rostro, como fragmentos uno del otro, uno de la otra, y a la vez como restauración, reconstrucción y memoria. El fotógrafo se valió para esta

creación de un nuevo rostro de las continuidades gráficas, de las líneas y simetrías, pero sobre todo de los parecidos genéticos y de las expresiones aprehendidas bajo unas costumbres compartidas.

El rostro del familiar, representado por el dispositivo fotográfico digital en la imagen final de Cardona, y el rostro del desaparecido atravesado por una materialidad analógica, son rostros que inscriben la distinción individual, entendiendo que el rostro es el lugar más apropiado del cuerpo para “marcar la singularidad del individuo y señalarla socialmente” (Le Breton, 2010: 50). En *Padre, hijo y espíritu armado*, a diferencia de la creencia católica donde tres personas divinas son una sola, el desaparecido se diferencia claramente del/la familiar, en cuanto el montaje no se esconde sino que se hace evidente, con el objetivo de enfatizar su ausencia por medio de la certeza de su vida en la fotografía y en su rol familiar.

Ante la imposibilidad de fotografiar el acto victimizante de la desaparición *in situ*, la evidencia de la existencia del desaparecido a través de una fotografía suya permite pensar su ausencia, pero para entender esto mejor, acudimos a algunos análisis de y con fotografías de desaparecidxs durante la dictadura argentina. Jordana Blejmar (2013) analiza las historias y protagonistas (pasado) y los sujetos del duelo (presente) en las imágenes de Lucila Quieto creadas entre el 2003 y el 2013 en el marco de los talleres organizados por el Colectivo de Hijos de Argentina. Blejmar piensa estas fotografías como una lectura y reescritura en el presente de la historia de la dictadura, que rompe continuamente con las reglas de representación para referirse a acontecimientos singulares que, justamente, producen una crisis en los regímenes visuales de la representación, como es la desaparición. Nos interesan acá precisamente, en serie con estas imágenes de dictadura y posdictadura argentina, las complejidades de la representación del horror, y las imposibilidades en la representación de la ausencia.

Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), explica Ana Longoni (2009), no pretende ni probar a las víctimas ni señalar a lxs victimarixs, sino y como lo veníamos pensando desde párrafos anteriores, provocar la irrupción de un tiempo imposible para construir un momento negado [25], ese encuentro entre una mamá/un papá e hijxs, “mostrando que la memoria no siempre es dolor, a veces es cobijo y es reparo” (Longoni, 2009: 61). Quieto propone un montaje de 35 fotografías, en las que usa fotos suyas y de otros

hijxs para armar escenas imposibles proyectando la fotografía del padre/madre desaparecidx y superponiendo al/a la hijx como si compartieran la misma escena. Esta obra aparece como sutura simbólica, íntima y colectiva, que traspasa un duelo a solas, y crea en ese tercer tiempo (inventado) del *collage* un recuerdo feliz inexistente, representado a través de la aparición de lxs hijxs en una fotografía de su padre o su madre en una escena cotidiana proyectada sobre la pared.

Imagen N° 25 - Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto



Fuente: <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-la-ausencia/>

El duelo en la desaparición se presenta ante una muerte inconclusa, vacía de cuerpo, de ritual fúnebre y de entierro. La materialidad de la fotografía, esa imagen del retrato o del álbum familiar conservada como conmemoración se presenta en la obra de Quieto y de Cardona como parte de un ritual, que activa sentidos desde el presente (Da Silva, 2017), creando nuevos tiempos y transformando esas pequeñas imágenes y demostraciones de afectos en lugares de memoria; “el uso de la fotografía como instrumento recordatorio de un “afín” ausente recrea, simboliza y recupera una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable, lo individual y lo colectivo” (Da Silva, 2017: 51).

Cardona señaló que en el proceso de creación de su obra puso a disposición el dispositivo artístico y documental para que las familias tuvieran “una posibilidad de hablar”, la opción benjaminiana de realizar alegorías del duelo como evocación (Diéguez Caballero, 2013: 27), para después trasladarlo de lo íntimo a lo público y llevarlo a salas de

exposiciones, con el objetivo de hacerlas conocer, dejarlas ver, hacer acto y dejar memoria en unx espectadorx que haga parte de la escena, no unx que esté separado tanto de la capacidad de conocer como del poder actuar. En Colombia, quienes fueron a su exposición estuvieron en medio del conflicto de alguna manera (como todxs lxs colombianxs), y estxs espectadorxs “ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema” (Rancière, 2013: 20). Rancière plantea que cuando Alfredo Jaar propone un espacio de exposición para la fotografía ya mencionada de Kevin Carter, busca más que representar una situación o acontecimiento específico procurar un espacio propicio para hablar de ese y otros hechos; en el contexto colombiano, obras como esta de Cardona, en lugar de la representación de la víctima proponen una forma de “activación del habla” de individuos y colectividades, a quienes se le silenciaron sus testimonios a la fuerza (Rubiano, 2018).

Imagen N° 26 - Recuerdos Inventados de Gabriela Bettini



Fuente: <http://www.gabrielabettini.com/>

Imagen N° 27 - Ausencias de Gustavo Germano



Fuente: <https://www.gustavogermano.com/>

Y, en esa instancia de lo individual y lo colectivo, se propone la lectura en serie con otras obras de la dictadura argentina, acudiendo a *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini [26], donde la evocación del cuerpo ausente se reconstruye a partir de otro cuerpo (Fortuny, 2014), y a *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos. 1976-1983* (2007) de Gustavo Germano [27]. Las imágenes de Bettini interactúan con el retrato, y sobre todo con la expresividad, la sonrisa, la posición pensante, la mirada al horizonte e incluso la superposición del cuadro como rostro de otro cuerpo. Esta misma interacción con el retrato aparece en las imágenes de Cardona, que superponen y se valen de la expresividad del rostro para lograr continuidad entre el retrato del ausente y la cara del familiar, con el cuerpo presente sosteniendo la imagen del pasado para construir la completud de un rostro; sin embargo, la composición final, es decir, la imagen resultante creada por el/la fotógrafx únicamente podrá ser vista por el familiar protagonista que pone su cuerpo. Germano, en su obra, presentó dos fotografías contrapuestas con los mismos espacios, lugares y encuadres. La primera correspondiente al álbum familiar y la segunda una reproducción exacta armada por él, pero con una significativa diferencia, y es que esa segunda fotografía emana un vacío, una ausencia, la del desaparecidx. En ese sentido, tanto Germano como Cardona construyen fotografías con la presencia para hacer énfasis en la ausencia. El vacío, en *Padre, hijo y espíritu armado*, también es una ausencia que aparece presente en tanto el retrato es representativo de la lucha por la aparición y memoria de las víctimas colombianas; es de público conocimiento en el país que la aparición de una fotografía documento en un medio de comunicación, en una marcha, en un espacio público, remite continuamente a una víctima de la desaparición forzada.

Ese vacío se metaforiza en la obra de Cardona también en el fragmento, en el recorte adrede de la fotografía impresa que realiza el fotógrafo junto a la esposa, la madre y el hermano para superponer y ser completado por el rostro de estx familiar sobreviviente, en un proceso que crea y simboliza la falta de una parte del rostro que debe ser completada por otrx ante la imposibilidad de fotografiar una escena en la que estén ambxs de cuerpo presente; el vacío representado por la imposibilidad de juntar estas dos personas en el presente en la misma fotografía, y la falta de un cuerpo (vivo o muerto) que pueda, o bien atravesar el ritual fúnebre o bien ocupar su rol familiar.

Por supuesto, no se pasa desapercibida una diferencia importante al pensar en serie estas fotografías con el caso argentino, y es que a la dictadura se le puede distinguir con un año de inicio y uno de fin, mientras las fotografías del conflicto colombiano (las de Cardona y Colorado) se sacaron, publicaron y se reflexionó sobre ellas con el enfrentamiento armado en vigencia, es decir, ante una población que sigue en el mismo estado de vulnerabilidad de sus derechos humanos, enfrentándose a situaciones de desplazamiento y conviviendo aún con actores al margen de la ley, no se puede pensar entonces una memoria¹⁵ que reclama justicia sin tener presente la inseguridad latente de una posible/probable repetición.

Estas fotografías de retratos trascienden el álbum y el relato familiar. La mayoría de los retratos utilizados por Cardona, desde su índice, permitieron y tuvieron el objetivo de ser la identificación nacional, el registro de ciudadanía ante el Estado, es decir que su materialidad inicial no tenía como objetivo una trascendencia en lo público, por el contrario su finalidad era demostrar la individualidad para ser parte de algo, de una sociedad entendida en términos legales. Estas fotografías ya tenían un valor especial en un círculo pequeño, familiar, sin embargo, ese valor fue reeditado a partir de la desaparición, no solo se convirtió en la imagen a través de la cual se le conservó en un álbum familiar, sino que se tomó el protagonismo en las camisetas, las pancartas, los centros y muros de memoria, y en diversos espacios de reclamo y resistencia; a estas fotos les cambió la radialidad, y como Germano, Cardona se concentró en algunos pocos casos e individualizó a los desaparecidos para inscribirlos en una trama de relaciones afectivas (Blejmar, 2008: 25).

Estos casos individualizados también reflejan que los desaparecidos en la obra de Cardona son todos varones, *padre, hijo y espíritu*, que evocan el rol de los hombres en las tres historias, en una trilogía de padres, hijos y hermanos, fotografiados en la gran mayoría sobre el rostro de mujeres. El rol de las mujeres en el conflicto colombiano ha estado determinado por la posición de vulnerabilidad, de indefensión, mientras los hombres con su fuerza, su rol social y político son quienes sirven y van a la guerra en ese contexto conservador, patriarcal y tradicional; pero también han sido ellas quienes construyen memoria, quienes copan los espacios de resistencia y llevan a cabo las labores de búsqueda, al tiempo que trabajan por alternativas de sustento económico y social.

¹⁵ La memoria, entendiendo la no finalización del conflicto armado, será abordada en el capítulo siguiente.

Si bien es cierto que las instituciones militares y policiales y los grupos guerrilleros -y más recientemente el paramilitarismo- han sido histórica y masivamente conformados por cuerpos masculinos, no podemos caer en explicaciones naturalistas, biologicistas o esencialistas de cualquier tipo que establezcan una casualidad necesaria y determinante entre masculinidad y prácticas bélicas (Muñoz-Onofre, 2011: 105).

El informe *Con licencia para desplazar*, publicado en el 2015, investigó las masacres que incidieron en el desplazamiento de más de ciento veinticinco mil habitantes de la región del Catatumbo (Norte de Santander), y narró que en el conflicto armado “la mujer era tomada como trofeo de guerra” (Salinas Abdala et. al, 2015: 127), a partir de la mención de tres puntos: primero la violencia sexual acompañada de torturas y mutilación, y la posterior revictimización por autoridades estatales; segundo, mujeres gestantes torturadas por paramilitares para provocar el aborto de los que llamaban “futuros hijos de guerrilleros”; y tercero, el desplazamiento forzado tras el asesinato o la desaparición de sus compañeros, o por la necesidad de proteger a sus hijos varones del reclutamiento forzado y a sus hijas mujeres de las violaciones sexuales, lo que les implicó buscar y ejercer actividades de sustento económico, pero además en contextos y territorios diferentes al campo, a los que no estaban acostumbradas¹⁶.

Pues bien, por un lado aparece el cuerpo de la mujer convertido en deseo y control por parte de los paramilitares, quienes además las etiquetaban en dos categorías: decentes e indecentes, nombrando-obligando a la indecente como prostituta (CNMH, 2012: 173). Por otro lado, las mujeres en el conflicto han sido víctimas sobrevivientes, y acá aparece otro papel, ellas se convirtieron en integrantes y lideresas sociales activas de reclamaciones y luchas, coordinadoras de procesos de memoria y gestoras de paz (Barros y Rojas Mateus, 2015: 14). Este lugar de las mujeres en el conflicto no se centró sólo en la victimización y revictimización, sino que también las condujo a asociarse en búsqueda de un sustento económico y psicológico, y en reclamo por sus familiares desaparecidos, y por el retorno a las tierras de las que fueron forzadas a salir y de las que con la ausencia de sus esposos, padres o hermanos no fueron reconocidas como dueñas.

¹⁶ Dependiendo del delito se puede ver una variación clara en la diferenciación por género en medio del conflicto armado, en homicidios las mujeres no representaron más que el 9% del total, sin embargo, representaron en 1997 un 69% de las víctimas de tortura y violencia sexual (CNMH, 2011: 50).

En esa búsqueda del azar, el aquí y el ahora (Benjamin, 2015: 26), en *Padre, hijo y espíritu armado*, la ubicación de los recortes del desaparecido se superponen, por lo regular, en el centro o la periferia del rostro de la mujer; mientras que, al final de la obra, donde aparece el único hombre sobreviviente fotografiado, el hermano de uno de los desaparecidos, los recortes atraviesan el rostro, construyendo una transversalidad, contrario a la constitución de la centralidad o marco (periferia) del rol del desaparecido en la vida conjunta con la mujer sobreviviente, esto lo retomaremos más adelante cuando pensemos imagen por imagen en la obra de Cardona. Mientras tanto, para entender la complejidad del papel de la mujer en los conflictos y las represiones, nos interesa seguir pensando el caso de las dictaduras del cono sur. En Chile, por ejemplo, las mujeres buscaban en el desierto de Atacama los restos de sus familiares desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), mientras los astrónomos del observatorio ubicado también en este desierto, estudiaban las constelaciones como la reunión de estrellas que forman un algo; en el documental *Nostalgia de la Luz* (Guzmán, 2010) se muestran en paralelo estas dos escenas, las mujeres buscando los restos y los astrónomos estudiando las estrellas, y utilizan la analogía de la estrella como fragmento de la constelación y del hueso como fragmento del cuerpo, donde uno no puede prescindir del otro ni existir por fuera en ningún orden, siendo la constelación algo que se construye y que deliberadamente se produce, siguiendo un poco la idea benjaminiana donde “las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a la estrellas” (Benjamin, 1990). En el documental, las mujeres que buscaban los huesos de sus familiares trabajaban en el presente tratando de reconstruir el pasado -labor arqueológica-, así como la fotografía tomada en el pasado se convierte en el ojo de la historia con una vocación de hacer visible (Didi-Huberman, 2004: 67) y de construir memoria en el presente, de ser parte de esa constelación del armado de un rompecabezas a partir de los vestigios.

Tanto el papel de las mujeres y los varones, como el recorte y la fragmentación aparecen como eje central en la construcción de la obra de Álvaro Cardona, y son elementos constitutivos para conseguir el armado del *collage*. Este montaje es armado sólo con algunos de los recortes de la fotografía total del desaparecido, entendiendo que la fotografía final presentada por el fotógrafo está creada a partir de esos retazos que son completados por el rostro del/de la familiar, que finalmente también se muestra fragmentado. Sin embargo, prescindir de algunas piezas del recorte de la fotografía del desaparecido deja, adrede para

evocar el vacío y la imposibilidad, incompleto el rompecabezas. Entendemos esta concepción de la fragmentación como elemento central en la obra porque como afirma George Didi-Huberman (2004: 59), las fotografías no corresponden a más que fragmentos/jirones arrancados, restos de películas, y para nuestro análisis esos trozos son además fragmentos de la memoria.

4.2.1 Fotografía a fotografía

La fotografía impresa está dotada de una consistencia frágil que puede romperse, desgastarse por el paso del tiempo como un proceso natural por su materialidad; pero, entre otras cosas, este proceso puede ser agilizado por accidente o por alguien que irrumpe en su naturaleza. En *Padre, hijo y espíritu armado* esa composición física de la imagen, es duplicada (vuelta a imprimir) con el objetivo de rasgarse, de romperse uniformemente para, como un rompecabezas, conseguir un solo rostro a partir de dos, uno de papel sobre uno de cuerpo presente. Las quince fotografías que conforman la obra, se dividen en tres grupos: las primeras cinco son los *collages* conseguidos con el rostro de una esposa (e hija) y su esposo desaparecido, el segundo grupo son una madre y sus dos hijos desaparecidos, y por último cinco montajes con los rostros de un hermano y su hermano desaparecido.

Las primeras cinco fotografías de esta obra de Cardona corresponden al *Padre*, a pesar de que la hija del desaparecido aparece en esta instancia de la obra, Cardona relacionó en este primer grupo, principalmente, a la esposa y al rol que debió ocupar ella para su familia ante la ausencia del padre. La evocación, el acto simbólico que propone el fotógrafo para construir un duelo, se inscribe dentro de la búsqueda de una equivalencia, parecida a la relación fotografía/realidad, y a la de la palabra de lxs testigxs con el testimonio (Rancière, 2013: 85-104). Son tanto la obra como los familiares testigxs del conflicto, y ambxs apuestan a la construcción de la memoria a través de una puesta en escena melancólica que narra la ausencia de una persona en el marco de una familia que lo recuerda y reclama, y que condena a lxs responsables de los hechos victimizantes que lo arrebataron de su cotidianeidad.

Si bien el fotógrafo relata la escena de armado de estas primeras cinco fotografías así: “Agarré las fotografías de su marido y empecé a partirlas por la mitad, a partir a su esposo otra vez, como si lo estuviera volviendo a matar” (entrevista a Cardona hecha por la autora),

acá se prefiere pensar este acto de partir y armar en serie con *Ausencias* de Gustavo Germano, *Recuerdos inventados* de Gabriela Bettini y *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, donde en ese proceso de consolidación de la obra, el/la desaparecidx hace parte de un vínculo que necesita suturar más que volver a herir, por lo que se propone una escena que permita una forma -de muchas- de transitar el duelo imposibilitado por la ausencia del cuerpo, por la desaparición física, por la incertidumbre de un no estar ni vivos ni muertos como en el *Homo Sacer* de Agamben; una vida sagrada eliminada impunemente (Agamben, 1998: 176).

La primera fotografía [28] superpuesta en la obra carece de un pedazo vertical en el centro donde aparece de fondo el rostro de la esposa. El desaparecido es Luís Alfonso Carrascal y su esposa Luz María Torres, ella sostiene el rostro incompleto y partido en dos partes de Luís con las manos a la altura de los ojos, tapándolos, aludiendo a alguien que no puede ser visto y que a la vez no puede mirar, unos ojos que vieron y vivieron atrocidades y que se cierran ante el dolor, y otros ojos que ya no ven, ¿qué habría que saber al mirar estos dos rostros que en su intersección forman uno?, ¿qué nos imposibilita con sus manos al tapar los ojos, acaso reservar una identidad, negada por lxs desaparecidos? Esta imagen está inscrita en un *pese a todo* lo que no puede verse (Didi-Huberman, 2004: 198), y que finalmente no pudo verse porque no existe testimonio, ni en imágenes ni en palabras, entonces es una mirada que se inscribe en el fuera-de-campo.

Imagen N° 28 - La esposa



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Imagen N° 29 - La hija



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Imagen N ° 30 - La hija



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Pero esta fotografía co-existe en la serialidad con las otras cuatro que conforman la primera parte. La siguiente [29] es la oposición a esta primera, en el sentido que ese fragmento vertical que faltaba para completar al esposo en la imagen anterior, atraviesa en esta ocasión el centro de la hija, quien sostiene con una mano el borde superior y con la otra el inferior. Construir el rostro de una sobreviviente, con el rostro de una víctima desaparecida y muerta conlleva al/a la espectadorx a centrarse en las expresiones de los rostros, lxs espectadorxs están presenciando un duelo contado con la mirada de quien protagoniza y se presenta ante la cámara, ¿qué se piensa en esos segundos de silencio mientras el obturador abre y cierra, mientras esa imagen se refleja en el espejo del dispositivo y, plantea ese encuentro policromático que superpone la imagen analógica -que permanece en la espera de ser vista hasta ser revelada- y la digital -que tan solo un segundo después aparece en la pantalla de la cámara-? En la tercera fotografía [30], continúa la narración con estos dos rostros jóvenes, el de un padre que tiene una edad similar a la de su hija, esa misma escena imposible que se repite imagen a imagen en la obra de Quieto, donde lxs hijxs irrumpen en las escenas cotidianas fotografiadas de sus padres y madres.

Luz María recuerda que la última mañana que lo vio iba camino a trabajar en su campo, lxs vecinxs también lo vieron y presenciaron el momento en que fue subido, con los ojos y la boca tapados, a una camioneta 4x4 de las que solían usar los paramilitares; ella y Cardona eligieron, re-imprimieron y recortaron la fotografía que guardaba la hija menor de un padre que no conoció, que fue víctima de la desaparición forzada cuando ella tenía un año y su hermana tres. Como es común, de hecho como es provocado por lxs victimarixs, de este hecho victimizante se desconocen fotografías de las rutas de desaparición, de la atrocidad del hecho en acto, y es esa ausencia la que le da fuerza a esta fotografía conservada, recalca su existencia respecto a alguien que hizo parte de un matrimonio y que fue padre de una hija que lo conserva como imagen y le da un lugar precisamente desde aquel lugar que no le permitieron ocupar.

Las dos siguientes imágenes [31 y 32] hilan y retoman las historias, proponen una composición compleja, donde el testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, y donde únicamente hasta mirarlas todas podemos reconstruir la totalidad de tres rostros. El montaje trasluce el pasar de los años, donde hay alguien que permanece igual al momento de su desaparición, mientras hay una esposa que en la espera

perdió la proporcionalidad de la edad. La lectura de estas imágenes se construye en este plano de multiplicidad, en relación a la familia de las otras dos víctimas, con los testimonios y las fuentes (Didi-Huberman, 2004: 179), donde la riqueza, en palabras de Fortuny (2014), radica en lo indeterminado, en ese espacio donde las imágenes no son documentos pero tampoco sólo objetos estéticos.

Imagen N° 31 - La esposa



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Imagen N° 32 - La esposa



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

En esta sobreposición de los recortes del retrato aparecen formas que reafirman el título de la obra, como la cruz, símbolo de las creencias y de la religión, en un país que según las cifras del Anuario Pontificio del 2017 tenía 45,3 millones de bautizadxs (El Tiempo, 2017), de una población de 48,26 millones promediada por el censo nacional del mismo año (DANE), por supuesto que lxs bautizadxs no implican la práctica de la religión, pero permite hacer una lectura de las creencias de un vasto porcentaje de la población. Esta exhibición de costumbres y tradiciones también se puede esclarecer en las joyas que poseen las familiares en las escenas fotografiadas, quienes realizaron una preparación física-estética tanto para recibir la visita de Cardona como para salir fotografiadas, un testimonio de las formas estereotipadas en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social (Burke, 2005: 234).

Así nos encontramos con la segunda parte de la obra, los *hijos* y las madres. Las historias de estas familias ocurre y transcurre en La Gabarra, donde la madre, Luisa Benilda Jaimes, escribió una poesía en el 2008 para ser leída a los paramilitares en el marco de una posible reconstrucción de paz.

El conflicto en La Gabarra

Es algo que tengo bien claro

Desde la sembrada de la coca

Hasta la entrada de los paracos.

Fragmento de la poesía de Luisa Benilda Jaimes

Luisa Benilda Jaimes, quien falleció cinco años después de escribir la poesía, fue parte del segundo tercio de esta obra. Cinco fotografías caracterizadas por el costo de la edad en el cuerpo, las arrugas en las manos y los dedos de la madre que sostienen un poco encorvados las fotografías de sus hijos [33], que permanecieron jóvenes tanto en el recuerdo como en el álbum familiar, mientras el rostro de su madre sostiene los lentes, una filtración a la fatiga del mirar, bajo un ceño constantemente fruncido, una vida marcada con un antes y un después, con dos hijos y con la ausencia forzada de los mismos. Estas imágenes insisten en la existencia de ese ser querido dentro de un grupo familiar, una existencia negada por los actores desaparecedores (Longoni y Bruzzone, 2008: 3), que trasciende -forzosamente- la frontera de lo íntimo a lo público, pero que busca dignificar una vida.

Imagen N° 33 - La madre



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Imagen N° 34 - La madre



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Imagen N° 35 - La madre



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Ante la falta de la totalidad de la verdad este instante de verdad enmarca, como en la obra de Germano, una extraña suspensión temporal, “cercana al anacronismo y su montaje heterogéneo” (Fortuny, 2014: 95). Del rostro de esta madre conocemos su ceño y sus ojos, su mirada firme al lente a través de los anteojos, mientras de sus hijos la certeza documentada de su existencia. El fotógrafo logra una superposición diagonal de continuidad y de dimensiones idénticas basadas en los parecidos genéticos. La segunda imagen [34] nos interpela con dos miradas, diferentes y en distintos momentos, un ojo es el de la madre que permanece en este ritual de duelo propuesto, y el otro es el de un hijo que se posa en el centro de la cara, en el centro de la vida de esta madre. Basta con detenerse en la siguiente [35] y pensar, con las chispas del azar y el *punctum barthesiano* (2009) que nos atravesase a cada unx, es decir, aquel detalle que miramos obstinadxs porque nos punza, y la concepción del ‘espectador

emancipado' de Rancière, la mirada de un joven que enmarca el ceño de la madre que sostiene los fragmentos, lo que le queda de recuerdo de su hijo y que incita a las miradas expectantes a actuar, a resistir, a ser dolientes de una tragedia pública, a concebir la visibilización, la construcción conceptual de unas víctimas y el juzgamiento de lxs victimarixs. Mientras que la cuarta imagen [36] no mira la cámara, en cambio sí convoca desde una sonrisa sutil de una vida antes de ser espectral, conjugada con la seriedad y la marca lateral de la piel de una madre, diciendo “aquí estamos”.

Imagen N° 36 - La madre



Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

Si nosotros estamos aquí
Es por puro milagro
Aunque tengo dos desaparecidos
Que no sé dónde quedaron.
En las noches me despierto
a pensar en el pasado
Qué le hemos hecho a la vida
para que nos de tanto palo.

Fragmento de la poesía de Luisa Benilda Jaimes

Son en esta ocasión dos miradas las que se cruzan con la de una madre que era la partera de la zona, a quien le desaparecieron dos hijos, al primero lo entregó su esposo a los paramilitares bajo el argumento de que la droga lo estaba consumiendo y que ellos estaban en la zona para rehabilitar lxs chicxs con adicciones, y enderezar lo que estaba “mal”, y el segundo un *falso positivo*, es decir, un desaparecido por el Ejército, con el falso argumento de que era un guerrillero. En diferentes lapsos de tiempo, tanto la guerrilla como los paramilitares, asumieron el poder de territorios abandonados por el Estado y se construyeron como quienes se encargaban de la “limpieza social”, en consecuencia amenazaban y asesinaban a lxs que para ellxs estaban en lo incorrecto, o sea, quienes suponían que estaban en alianza con otro actor armado, lxs que robaban y lxs que consumían drogas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015: 121).

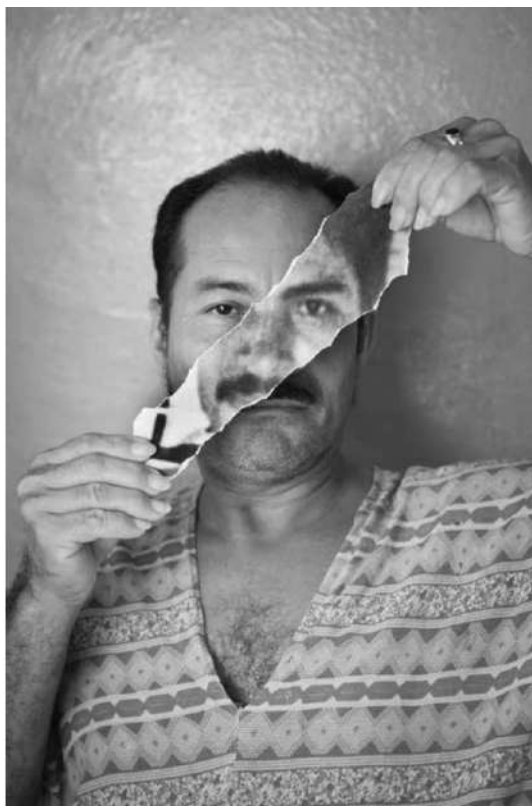
El hermano. El único hombre sobreviviente que aparece en esta serie de fotografías se llama Marco Aurelio Rodríguez, quien trabajó junto a su hermano Tulio en un lavadero de autos, y es probable que ellos hayan tenido que lavar el carro en el que se llevaron a Luís Carrascal: “más de una vez los paramilitares me colocaron un arma en la cabeza para que les lavara los carros donde habían matado a la gente... esos carros llegaban manchados de sangre y entonces... pues el que tiene el arma es el que manda” (Cardona, 2012). En esta serie los recortes de la fotografía de Tulio Rodríguez atraviesan el rostro de su hermano de muchas formas [37] y en muchos sentidos, una metáfora de lo que significó su muerte, pues Marco

relata que luego de la desaparición de su hermano, su padre murió de pena y su hermana murió tras la muerte de su hermano y de su padre.

Estas fotos recopiladas por lxs familiares y el fotógrafo no son probatorias del crimen, en tanto no son las fotos de las víctimas en el momento exacto del acto victimizante, de hecho, el delito de la desaparición forzada se caracteriza por el interés de lxs victimizantes de borrar las huellas, de generar ocultamiento y negación, y desaparecer los cuerpos. Sin embargo, sí muestran la interrupción de una vida y sacan del anonimato a cada desaparecido, individualizando y ratificando su identidad (Feld, 2010: 4).

Imagen N° 37 - El hermano





Fuente: Cardona, *Padre, hijo y espíritu armado*

4.2.2 El recorte como duelo y memoria

En estas quince imágenes que constituyen la obra, la muerte está representada primero en un retrato del pasado, después en alguien ausente, y al mismo tiempo en la incertidumbre por el paradero del cuerpo del desaparecido. Podría acudir pues Cardona en su ritual a la frase donde el “duelo se elabora por la ausencia no por la muerte” (Diéguez Caballero, 2013), sin embargo, para la desaparición también es la suspensión de la muerte la que impide la realización del duelo, alarga la espera y el dolor. Pero los familiares también se encuentran, en los escasos momentos en que aparecen los restos de desaparecidos, ante la disyuntiva de no poder reconocer un rostro -ese rostro muchas veces recordado a través de la fotografía-, que equivaldría a la confirmación inmediata de una identidad más allá de la existencia de un análisis forense; se carece entonces de los rituales de despedida y la tramitación del duelo o de la muerte que, en esta instancia de desaparición, se consiguen a través de la “teatralización de las emociones”, como una manifestación dramática del dolor (Diéguez, 2013). En el psicoanálisis, por ejemplo, la comprensión de que el objeto de amor ya no está porque se perdió, conlleva y requiere de tiempo, y mientras se transita a la aceptación, se puede asistir a un estado de negación de la muerte o de la pérdida, y tener momentos de irritabilidad y agresividad. Precisamente, los rituales fúnebres permiten que estas etapas se puedan ir viviendo de manera regular, ¿pero qué pasa cuando no hay un cuerpo para velar y enterrar?

Como el duelo obedece a una pérdida, no necesariamente a la muerte, la desaparición exige este mismo proceso, pero ese proceso está intervenido abruptamente por la incertidumbre (¿esperanzada?) de la aparición con vida. Para estas tres familias, como para las mujeres en el desierto de Atacama, existía la necesidad de encontrar un cuerpo completo, para a través del reconocimiento, de la velación y demás rituales católicos procesar el dolor atroz de una pérdida forzada. Estos desaparecidos, como se lee en *Cuerpos sin duelo* de Ileana Diéguez (2013), se convierten en fantasmas –espectros- donde el cuerpo no tiene un lugar ni una extensión. *Padre, hijo y espíritu armado* planteó que ese cuerpo retomara un lugar en la fotografía retrato, y que el ritual de duelo se pudiera realizar a partir de la fragmentación de esa materialización, se produjo la falta literal de una parte de la imagen para poderla completar con el/la familiar vivos, y así devenir en memoria.

La exposición permanente de la ausencia tanto de Luís Alfonso Carrascal, como de Tulio Rodríguez Contreras y de los hijos de Luisa Benilda Jaimes representa cuerpos sin horizontalidad y sin lugar; estos cuerpos no tienen más lugar que el dado simbólicamente por esx otrx en la fotografía de Cardona, el y la que posó con su cuerpo y su rostro para darle forma al de su familiar desaparecido. El rompecabezas armado finalmente con los fragmentos del retrato y el/la familiar vivx es un acto de reclamo por las piezas faltantes, es decir, por el esposo, los hijos y el hermano; convirtiéndose así en un acto simbólico que a través de la exhibición de las historias de tres familias que continúan en duelo ante la imposibilidad de tramitar la muerte, aporta a la construcción de memoria. Estos familiares muestran sus rostros y recuerdan la existencia de las víctimas de la desaparición forzada para hacer de su causa individual una colectividad en lo público y reclamar por la necesidad de ser vistxs y escuchadxs, y a la vez de escuchar la verdad, ¿dónde están sus familiares? ¿Por qué fueron desaparecidos?

Estas imágenes no equivalen a las fotografías en medio de la guerra, con los muertos en primer plano o las ruinas de las ciudades, están inscriptas en un contexto simbólico, de memoria, acompañado de las marcas del paso del tiempo, del reclamo, de las creencias, y por un testimonio que señala el hecho victimizante y el lugar de ejecución. En consecuencia, aparece la metonimia fotográfica. Los rostros armados, las manos de la madre, el paso del tiempo o el duelo, la historia de tres familias en un mundo de muchas que reclaman y continúan la búsqueda de sus desaparecidxs, uno de los tantos delitos que enlutan a la población en medio del conflicto interno.

Si bien estas imágenes aisladas de su serialidad y contexto serían muy difíciles de leer y entender, esa presencia a partir del recorte, una foto dentro de otra foto, deja en evidencia la evocación de la ausencia de una persona en la escena, en esa narrativa que parece incluir un vínculo con una otra, con un otro. El retrato de la foto documento y del álbum familiar al ser llevado por estas mujeres, se muda de la anécdota familiar y pasa a ocupar un lugar como documento y testimonio de unx de muchxs, al escenario de reclamo por justicia y memoria, como prueba de existencia y reafirmación de que es lo único que queda de él (Fortuny 2014: 13).

Sin duda la imagen no queda reducida a un simple acontecimiento del pasado, sino que cobra un valor en el policronismo. Es así “un hecho dotado de movimiento (...) un hecho de memoria” (Didi-Huberman, 2011) que se construye y es interpretado según cada lector y cada momento. Para Didi-Huberman (2004:151) estas imágenes-documentos, imágenes-archivos, no constituye un simple reflejo del acontecimiento, ni su simple “prueba”, debido a que tiene que elaborarse haciendo comprobaciones constantes a través del *montaje* con otros archivos; así estas imágenes-archivo, son el “testigo”, en el caso colombiano, de experiencias de la violencia política y de los duelos no resueltos.

Tanto los recuadros alcanzados por el fotógrafo como los sostenidos en los brazos de lxs familiares constituyen una memoria familiar pero también un fragmento del conflicto armado. Las imágenes no proporcionan un conocimiento total, sin embargo el conocimiento viene de la mano de la posibilidad de ver, y el ver (imágenes) se entrelaza con la memoria. La desaparición es el ocultamiento, y en consecuencia con lo anterior, no hay imágenes de estas desapariciones forzadas registradas por ninguna cámara, por eso la necesidad de crearlas para evitar el olvido, y construidas como *collages* se presentan como una fuerza de resistencia y de memoria, en tanto no pueden entenderse como algo netamente del ámbito ficcional, pero tampoco como un mero registro o reconstrucción del pasado (Blejmar, 2013: 173).

4.3 Una sinécdoque de los *falsos positivos*. *Árbol adentro* (2014)

4.3.1 Los *falsos positivos* de Soacha

En el 2008 desaparecieron 19 jóvenes de Soacha (sur occidente de Bogotá) en circunstancias parecidas a otros casos que se venían registrando desde el 2006; el común denominador obedecía a la simultaneidad y la promesa de supuestos trabajos rurales al norte del país. Desde ese momento sus madres emprendieron la búsqueda, conformaron diferentes grupos y consolidaron, tras varios encuentros en las mismas circunstancias, Madres de Soacha, que al transcurrir los años, y debido a amenazas y hostigamientos anónimos que nunca cesaron, terminaron en un ir y venir variante en cuanto a la cantidad de integrantes.

Sus hijos desaparecidos entre enero y febrero fueron encontrados en septiembre del mismo año en fosas comunes al norte del país, donde vestidos de camuflajes habían sido

declarados guerrilleros o paramilitares dados de baja en combate; sin embargo, y contradictoriamente, los reportes forenses dictaminaron que los asesinatos habían ocurrido entre las 24 y 76 horas posteriores al momento de ser raptados en Soacha. Este escándalo en el que se encontraron y por el que se siguen procesando militares del Ejército Nacional, recibió el nombre de *falsos positivos*, pues positivos era como nominaban y contaban los guerrilleros y paramilitares que iban siendo asesinados por el ejército en medio de enfrentamientos, hechos por los que además los soldados recibían como premio alrededor de 2 mil dólares de compensación.

Lo que pasaba en el contexto político del país en el 2008 era la Seguridad Democrática, una política impuesta por el entonces presidente Álvaro Uribe Vélez y su Ministro de Defensa, Juan Manuel Santos, que planteó el fortalecimiento y la expansión de la presencia de las fuerzas armadas, permitiéndoles ejercer poder en el territorio nacional:

1. Se asignarán mayores recursos para aumentar, recomponer y dar un mejor entrenamiento y movilidad al pie de fuerza. 2. Se destinarán los fondos necesarios para desarrollar el talento humano y la calidad, el alistamiento y mantenimiento de los equipos (Presidencia de la República y Ministerio de Defensa Nacional, 2003).

Además de reafirmar el servicio militar obligatorio¹⁷, que:

será reformado mediante un proyecto de ley que el Gobierno Nacional presentó al Congreso de la República, basado en el principio de la universalidad. Ciudadanos iguales tienen iguales obligaciones. Se cumplirá este deber en condiciones transparentes, democráticas y sin discriminación alguna. Todos los jóvenes prestarán el servicio en igualdad de condiciones, independientemente de su nivel educativo (Presidencia de la República y Ministerio de Defensa Nacional, 2003).

¹⁷ El servicio militar obligatorio en Colombia está vigente hasta el día de hoy. Para el período analizado es importante anotar que, la ley que operaba en el territorio nacional era la Ley 48 de 1993 en la que todos los hombres colombianos sin importar la edad, al cursar el último año de la secundaria, debían presentarse para evaluar su situación de servicio militar, y en caso de ser personas aptas para el ejército o la policía nacional debían prestar el servicio entre 12 y 18 meses.

Esta ley fue derogada por la Ley 1861 de 2017 que se distinguió de la anterior sobre todo por dos puntos: la inscripción al sistema de las fuerzas armadas quedó establecida sólo a partir de la mayoría de edad, y se estableció que por ningún motivo la fuerza pública podía realizar operativos sorpresa para reclutar a los jóvenes en las calles. Hasta ese momento las llamadas “redadas militares” eran constantes, soldados en camiones se detenían en cualquier horario y lugar a pedir a los chicos la tarjeta que certifica la prestación o exoneración del servicio militar, quienes no la tenían, arbitrariamente eran subidos al camión y llevados al cuartel de reclutamiento.

La libreta militar para los hombres colombianos es un requisito obligatorio para la inserción laboral.

Recién en el 2017 fue condenado a 44 años de cárcel por desaparición forzada y homicidio agravado, Alexander Carretero Díaz, quien fue el encargado de engañar a los jóvenes y llevarlos hasta los cuarteles del ejército. Sin embargo, todavía no se lograba esclarecer qué soldados habían participado, pero sobre todo quién había dado la orden. Con una nueva etapa, que todavía no culmina, se encontró el caso de los *falsos positivos* de Soacha a partir del 17 de octubre del 2018, cuando el general de las Fuerzas Militares, Mario Montoya Uribe, quién estaba al mando en el 2008, firmó el acta de sometimiento ante la Jurisdicción Especial de Paz (JEP), un componente de justicia con un sistema integral de verdad, justicia, reparación y no repetición, creado y estipulado en el Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Farc. Esta firma implicaba que el general se sometía a múltiples declaraciones en las que debía contar la verdad de cada uno de los casos ante la justicia y lxs familiares de lxs desaparecidxs.

Álvaro Cardona compuso una escena, junto con las Madres de Soacha, en la que dibujó sobre la pared de la habitación de los desaparecidos la forma de las ramas de un árbol con fotografías del álbum familiar, mientras el tallo y las raíces estaban representados por el cuerpo de la madre, en una equivalencia a la madre fortaleza, que mientras está sentada en la cama, toma en sus manos los objetos personales de su hijo, que a pesar del pasar de los años, permanecían intactos ocupando el mismo espacio.

El nombre de esta obra de Cardona está inspirado en la poesía homónima de Octavio Paz (1987), en la que valiéndose de los recursos de la poética planteó un árbol que crece para adentro, comparando sus raíces con las venas y las ramas con los nervios; así mismo, el fotógrafo colombiano realizó un trabajo investigativo entre el 2013 y 2014 con estas madres de las víctimas de ejecuciones extrajudiciales y de otras desapariciones forzadas, y produjo fotografías en las que los hijos desaparecidos fueron las ramas, y las madres el tallo y las raíces. El resultado, el fotorreportaje *Árbol adentro*, fue publicado en el 2014 en la primera versión de la revista *Conmemora*, en el marco del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH).

4.3.2 Álbum familiar y foto carnet

El árbol, concepto también usado para la construcción del linaje familiar, árbol genealógico, es la figura que se dibuja en la pared de la habitación de los hijos desaparecidos que siguen ocupando un lugar, no solo en la recopilación de fotografías guardadas bajo la intimidad familiar, sino también en una casa que se rehúsa a borrar su permanencia, como memoria y reclamo al reconocimiento de su existencia.

Bien decía Armando Silva que el álbum cuenta historias si supone la existencia de la foto, el álbum y la familia (Silva, 1998: 19), y precisamente esta composición de Cardona cuenta la memoria de una familia que recuerda, pero también la existencia de un hijo que hizo parte de las celebraciones familiares y la historia de un reclamo por el reconocimiento del Estado como responsable de la desaparición forzada y el asesinato. Ese reclamo busca prescindir de la etiqueta asignada por el Ejército Nacional a “los muchachos”, como relatan sus madres, de jóvenes enlistados, líderes y combatientes de los grupos guerrilleros y paramilitares.

El álbum familiar, contrario al tiempo instantáneo, es un tiempo historizado y concebido a partir de un ritual que tiene como objetivo la mirada que deviene del futuro, de lxs familiares que sobreviven (Silva, 1998: 37). El/la familiar que sobrevive, no sólo es unx observadorx de las fotografías, sino que además es quien narra la historia que la imagen enmarcó, quien sabe los nombres y el rol que cada persona jugaba en su familia, es en este caso la madre quien puede verbalizar quién era su hijo, la existencia del mismo en un núcleo familiar, y su participación en los diferentes rituales merecedores de ser fotografiados. Tanto la selección de qué iría en el álbum de estas familias, como la elección de las imágenes que fueron usadas para ramificar el montaje de Cardona, hacen parte de ese proceso en que los rituales, los eventos, la cotidianidad, son merecedoras de ser fotografiadas; una decisión determinada por un grupo social que elige lo digno de ser solemnizado y aprobado (Bourdieu, 1990: 21).

La elección de las fotografías usadas en la obra de Cardona se emparenta con las de Germano en *Ausencias*, pues ambos parten de la necesidad de elegir una imagen de un momento muy preciso donde el o la desaparecidx compartían una circunstancia de la

cotidianeidad con su familiar, y al ser reproducida en una nueva escena deja evidenciado el vacío. Germano, por su parte, repite la misma escena de la fotografía vieja pero evidenciando el pasar de los años, con la presencia del familiar que recuerda la fotografía y que hizo parte de ella en la misma posición y lugar (el comedor, el jardín, el campo), con la certeza de la ausencia en el plano del desaparecido; Cardona, si bien no repite la escena de la fotografía familiar, arma una nueva imagen con la presencia de la madre y las memorias de su hijo, en un espacio íntimo del desaparecido, su habitación, y con la ausencia clara de un cuerpo en el plató.

Sabiendo que la fotografía del álbum familiar es tomada y conservada con el objetivo de culto en lo íntimo, es interesante ver cómo la narrativa que Cardona cuenta con las madres, trasciende ese lazo congénito, íntimo y de descendencia, y se la juega en las calles, en el ámbito público, con otros a los que se les invita a pensar en la sinécdoque, y que pone en entrecruce el álbum familiar, el conflicto armado, las víctimas y el arte, todos como intermediarios para reclamarle al Estado, que para el 2018 –tras más de 12 años- fue recién condenado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos por la desaparición y el asesinato, crímenes de lesa humanidad, de los hijos identificados y recordados en estas fotografías familiares. Es así como la foto comunica en el ámbito público un duelo privado con el objetivo de inscribirse en la memoria colectiva. Es la fotografía más simbólica que instrumental, que posibilita a través de un caso individual la serialidad con muchos más, sin perder, por supuesto, su singularidad. Un drama privado representa, también, la tragedia pública.

Como en *Padre, hijo y espíritu armado*, Cardona buscó en esta obra que en el *collage* prevalecieran los parecidos físicos y gestuales enlazados a una familia atravesada por el dolor y la tragedia de la desaparición, y como *Quieto en Filiación* pensó con sus montajes la reconstrucción de un duelo a partir de las imágenes de lo que queda; para la fotógrafa, esos recortes con los que construyó su obra, y la obra en sí misma, eran un camino para duelar, por la imposibilidad de hacer duelo -finito- ante la suspensión indefinida de la desaparición. La complejidad en el contexto colombiano es la continuación de los acontecimientos. Se trata de un contexto que perdura intacto, en cuanto a un Estado negador de su participación en los

hechos victimizantes, y familias que persisten en la lucha y en, muchos casos, continúan la búsqueda del cuerpo o los restos de lxs desaparecidxs.

Y la fotografía carnet. Varias de las fotografías seleccionadas para dibujar las ramas del árbol en la obra de Cardona responden a las fotos carnet que se fueron adjuntando al álbum familiar cada vez que algún documento nacional así lo requería, porque finalmente el revelado de cuatro o seis copias, permitía atesorar alguna. Son estas imágenes las mismas que figuran en las pancartas, las camisetas y los medios de comunicación en los que las madres reclaman por la aparición y registran la memoria de sus hijos, al mismo tiempo que exigen justicia. Estas fotografías, concebidas para efectos burocráticos, como certificado de identidad nacional, para ingresar al sistema educativo y fichar su recorrido, para el pasaporte y la identificación en migraciones, trascendieron este nivel sistemático individualizador para consolidarse como símbolo de pérdida, de dolor, de reclamo, de construcción de memoriales. En estas fotografías el eje de atención es la mirada, requiere de una pose que se enfrenta a la cámara convirtiendo la mirada en la nitidez del rostro que posteriormente permitirá la identificación como ciudadano de quien porta el carnet donde se inscribe.

Sus historias llevadas a lo individual, estas fotografías que identifican una persona en específico, se convierten en anónimas, y ponen sobre los rostros el rótulo de desaparecidxs, debido a la uniformidad de las pancartas, de los estampados en las camisetas blancas, y a su circulación en los medios de comunicación. Y comienzan su tránsito para contar la historia de todxs, para reclamar por todxs lxs desaparecidxs, todos los *falsos positivos*. Puede no saberse el nombre de la persona que figura en esas fotografías, o no familiarizar su rostro, pero los lugares de visibilización y los diferentes tipos de uso, les dan sin titubeo, un lugar de reconocimiento como símbolo del dolor, de víctimas, de protesta, de espera como presencia de una demanda por el castigo y la condena de lxs responsables. Estas fotografías de documento, que se caracterizan por la falta de expresión emocional (Van Dembroucke, 2013:125), se contraponen, en *Árbol adentro*, con la espontaneidad vislumbrada en las demás imágenes.

4.3.3 Las historias detrás de los *collages*

El ‘Gringo’, hijo de Luz Marina Bernal [38], una de las integrantes del Colectivo Madres de Soacha retratadas por Álvaro, tenía una discapacidad cognitiva producto de que a su madre durante el embarazo la atropelló un auto; sus cerca de ocho fotografías carnet usadas en la obra, historizan el paso de los años, desde la niñez hasta la juventud. En lo invisible, en el fuera del cuadro compuesto por el relato de su madre y sus vecinxs, se sostienen sus gustos, sus quehaceres, y que el ‘Gringo’ no sabía leer ni escribir, tampoco podía identificar el dinero y por eso era engañado cuando lo convocaban a hacer los mandados.

Imagen N° 38 - Luz Marina Bernal



Fuente: <https://zona-cinco.com/charla-alvaro-cardona/>

La constatación mediante la fotografía de la existencia de una persona y de su rol en un grupo familiar o social, se contradice con la postura de un Estado que niega su existencia, e incluso, en este caso la negación se compuso de un argumento estatal en el que a los chicos de Soacha se les atribuía un rol activo en los grupos al margen de la ley, además de una ubicación geográfica distante a su casa familiar. Este fundamento rápidamente se desarticuló cuando el informe forense dictaminó que entre la fecha de su secuestro y la muerte no habían

pasado más de tres días, y que las heridas de bala identificadas en los restos no se correspondían con los agujeros encontrados en los vestuarios camuflados que vestían.

Fraí Leonardo Bernal, el ‘Gringo’, fue nomencado como jefe de las Farc y, por ende, no como asesinado sino como dado de baja en combate, muerte por la que los soldados recibían una compensación económica y de reconocimiento. Toda esta puesta en escena de la muerte se realizó y se sostuvo en la versión del Estado con el tiempo a pesar de la discapacidad física y de desarrollo cognitivo de Fraí Leonardo. En *Árbol adentro*, Luz Marina, aparece sobre la cama de su hijo con un muñeco de ratón y la mirada melancólica posada fuera de cuadro, mientras se recuesta sobre la pared de la que salen fotografías desde la infancia de su hijo hasta su adultez. En este juego de ramas fotográficas se observan desde las alegrías de la infancia, la naturalidad de la sonrisa del niño, hasta la rigidez de la pose que mira a cámara, con traje y corbata, con la característica del fondo azul de la foto documento; pero, incluso también pegada en la pared se encuentra la fotografía de Luz Marina cargando una pancarta con la fotografía documento ampliada de su hijo con una inscripción en letras blancas en la parte inferior, esa imagen fue la que circuló y sigue circulando en espacios de reclamo y memoria. Pese a las incongruencias y a la condena al Estado por parte de la CIDH, Luz Marina todavía no sabe quién dio la orden que produjo el secuestro, desaparición, asesinato y teatralización de la muerte de su hijo, así quedó registrado el 15 de diciembre del 2019 en Twitter, donde sostiene una cuenta como activista de madres de desaparecidxs: “A mi hijo lo asesinó el ejército en Ocaña, Norte de Santander, han pasado ya 11 años y aún no sé quién dio la orden. Hoy me pregunto, ¿el CD [Centro Democrático] en manos de su cabecilla [Álvaro Uribe] dio la orden?”¹⁸

María Sanabria, otra de las madres que posa en *Árbol adentro* con los peluches de su hijo [39] desaparecido a los 16 años bajo la falsa promesa de un trabajo agrícola, relata la añoranza de una madre que concibe y recuerda a su hijo como un niño, que ocho meses después de su desaparición fue encontrado junto a los demás chicos de Soacha en una fosa

¹⁸ A pesar de las contradicciones ya dictaminadas en la investigación forense, de las condenas a los civiles que secuestraron a los chicos de Soacha, e incluso de los procesos judiciales de algunos soldados del Ejército Nacional, hasta la fecha citada de este tuit, el esclarecimiento de los hechos, y la restitución de la verdad seguía estando en el ámbito del ocultamiento estatal.

La obra de Cardona fue publicada cuatro años antes de condenar a los civiles responsables del secuestro, y de judicializar a algunos de los militares, haciendo parte de la consolidación de recopilaciones, reclamos y memoriales que registran el saldo del conflicto armado en Colombia.

común, con algún alias guerrillero. ‘Chivito’, como ella lo llamaba, aparece en las fotografías del árbol en diferentes situaciones que conmemoran su crecimiento y participación en la familia, y, ubicada sobre la cabeza de María, está esa imagen artificial que mira frente a la cámara, en un plano busto, con fondo azul y rostro inexpresivo, tal vez su última foto carnet, la que ha circulado desde su desaparición junto a la del ‘Gringo’ y los otros 14 jóvenes de Soacha desaparecidos entre septiembre del 2007 y agosto del 2008. Las imágenes seleccionadas para rodear la foto documento de Jaime Estiven Valencia ‘Chivito’ son el recuerdo, la memoria, el relato, la historia y la pertenencia; sin embargo es su pose carnet la elegida para representarlo públicamente, con el objetivo de facilitar su reconocimiento.

Imagen N° 39 - María Sanabria



Fuente: Revista Conmemora (0)

La foto de las fotos, además de ratificar la ausencia, es la reafirmación de la imagen usada en un espacio de protesta, de persistencia en el tiempo, cuyas madres a quienes les han pasado los años, conservan en su memoria la imagen de un hijo niño o joven, como la última vez que fueron vistos en vida, porque incluso en las fosas comunes fueron identificados a través de los informes y estudios forenses de sus huesos y vestiduras, siendo así cuerpos

incompletos, y en algunos casos inexistentes, que imposibilitaron no solo un duelo íntimo, sino también uno público.

El presente planteado en la fotografía final de Cardona, de una madre aferrada al recuerdo y al reclamo de justicia, posee ramificaciones formadas a partir del pasado fotográfico representado en la pared ante un presente (enfaticado en el cuerpo de la madre sentada en la cama) que las convoca, pero también en los objetos de la habitación, en la organización del propio espacio, un montaje que obedece al tiempo de investigación del fotógrafo, y que resulta como un procedimiento reflexivo visual y un anacronismo que relata una nueva historia, la historia después de la desaparición y la de antes, que aboga por esclarecimientos de los hechos, único registro inexistente, que puede ser armado solo a partir de los testimonios de los condenados, y que abre preguntas como, ¿qué pasó camino al norte? ¿Qué pasó en Ocaña?

Una de las madres partícipes del proyecto, la única que no pertenece a Madres de Soacha, por su parte, enlaza la desaparición de su hijo a la muerte de su padre, un militante comunista de la Unión Patriótica, quien fue asesinado por el Departamento Administrativo de Seguridad - DAS, departamento procesado por chuzadas ilegales, y posteriormente suprimido en el 2011. El árbol construido con esta madre, Gladis López [40], al igual que los otros dos, parte de los recuerdos convertidos en falta, son el recuerdo de lo que ya no va a ser. Las fotografías de su padre Faustino López, secuestrado y asesinado por el DAS, y las de su hijo León Restrepo desaparecido a los 20 años, son el testimonio de la ausencia, de la soledad que ella expresa en su relato y que empatiza en la fotografía acompañada de su mascota. Una soledad carente prematuramente de recuerdos, debido a la frontera desdibujada entre la presencia y la ausencia, la desaparición irrepresentable, que se convirtió en espectral. En este caso las fotografías pegadas sobre la pared para dibujar las ramas del árbol son de su hijo, de su padre, de eventos familiares y de prendas de vestir; e incluso en el costado izquierdo de la fotografía de Cardona se encuentra la fotografía de una camisa, tal vez perteneciente a su padre, que se inscribe en la obra *Río Abajo* (2008) de Erika Diettes, una serie fotográfica en la que víctimas y familiares de víctimas compartieron con la artista recuerdos, en su mayoría prendas de vestir.

Imagen N° 40 - Gladis López



Fuente: Revista Conmemora (0)

Pero acá volvemos y nos encontramos, como en *Padre, hijo y espíritu armado*, el rol de las mujeres reclamando por la desaparición y asesinato de hijos y padres. Las mujeres en calidad de madres y dolientes aparecen reiteradamente en las fotografías del conflicto armado colombiano, en algunos casos ratificando estereotipos en su rol social como dadoras, cuidadoras, vulnerables, dolientes, pero a la vez indicando cómo el conflicto las obligó a ocupar otros roles a nivel, no solamente familiar, sino social, donde la amplificación de sus voces es necesaria, no sólo para que encuentren y esclarezcan el caso de sus hijos en lo individual, sino porque simbolizan una tragedia colectiva, en quienes como testigos y dolientes principales tienen todas las herramientas simbólicas, y se valen de ellas en su activismo, para construir espacios de memoria, resiliencia y reclamo. Y es así, como tanto las fotografías documento de lxs desaparecidxs, amplificadas e impresas en pancartas, obras artísticas y camisetas, como las fotografías de madres que llevan constantemente esos retratos

con ellas, son representaciones iconográficas de la atrocidad y negación de las víctimas del conflicto armado.

De los *collages* producidos por Cardona, en los que el centro, el tallo y la fortaleza son las madres, participan múltiples elementos, las fotografías del álbum familiar, las fotos de carnets, las pertenencias de los desaparecidos, la cama, la pared en obra negra y con arabescos, la constante melancolía en la mirada de las madres y la persistencia de conservar todo tal cual estaba antes de la desaparición, como certeza de recuerdo, pero también como prueba de existencia ante la negación constante de lxs victimarixs.

El carácter indicial le otorga a la fotografía valor de prueba (Gamarnik, 2015: 244), corriéndose del mero hecho de la ilustración y creando un discurso, un texto que construye. Por eso, tras pensar la composición de estas tres fotografías e historias, cabe preguntarse, ¿por qué a la foto carnet, con su prerequisite de identificación dada por el Estado, se le sigue negando su valor de testimonio de un antes y un después, donde la existencia del fotografiado sigue siendo negada por el Estado, o a cuya vida se le atribuye un rol y una situación opuesta a la retratada?

4.3.4 Camino a la exhibición

Esta obra está construida por fragmentos: fragmentos representados por otras fotografías, fragmentos relatados por las madres, fragmentos armados por el fotógrafo, fragmentos que se han ido construyendo con la historia y el relato tanto de estas imágenes, como de la memoria y de su circulación. La unión de estas fotografías, es decir *Árbol adentro*, fue publicado en la revista *Conmemora* N°0, la primera edición de uno de los formatos planteados por el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia para publicar los resultados de las investigaciones y recopilaciones de testimonios e información en las que trabaja desde el 2011.

Esta edición de la revista comenzó enumerando memoriales de Alemania, que incluyeron la exhibición en el Museo de Auschwitz de cabellos de judíos quemados, algo así como lo inimaginable, como llama Didi-Huberman a los cuatro “trozos de película arrebatados al infierno” (Didi-Huberman, 2004: 9), refiriéndose a cuatro fotografías tomadas en Auschwitz pese a todos los riesgos. Además incluyó el *Ojo que llora* en el que se

inscribieron los nombres de las 27000 víctimas del conflicto entre las guerrillas de Sendero Luminoso y el Gobierno Nacional del Perú. Esta revista, por sí misma, sutura la condición de memorias de esta serie fotográfica.

Son memorias compuestas por fragmentos como las fotografías, índice y recorte, quedándose siempre algo fuera de campo (Fortuny, 2013: 152); este proyecto, que aparece después de hablar de los memoriales, de pensar diferentes atrocidades y contextos, además de estar compuesto por las fotografías, suman a las memorias texto, el testimonio de la familia, la descripción de cómo sucedió la desaparición, cómo se dieron cuenta, cómo aparecieron o no los restos, el fragmento que ellxs vivieron y pueden relatar. La revista buscó documentar y registrar la memoria, contar y juntar los fragmentos de diferentes testimonios, así mismo el fotógrafo ocupa ese lugar en el que, a través de su arte, aporta a la memoria; es ésta una lectura entre líneas del fotorreportaje entendida bajo la ausencia de la palabra escrita de Cardona, quien sólo aparece como amplificador de las voces contando los relatos entrecomillados, con la voz, el rostro y el cuerpo de lxs familiares.

Trascendiendo el plano de lo que las imágenes cuentan en lo fáctico del mundo real, y con el fin de entender su sentido original, es decir, la razón por la cual fueron sacadas en un contexto (Broquetas, 2015: 193), estas fotografías fueron tomadas con el objetivo de consolidar una acción social, en tanto se inscriben en la construcción de memoria y en el acompañamiento en la lucha de las Madres de Soacha. En ese contexto una de estas imágenes fue elegida en 2015 para ser exhibida públicamente en formato de gigantografía. La fotografía de gran tamaño fue ubicada en un edificio de la Plaza Bolívar de Bogotá en el marco de la Cumbre Mundial de Arte, Cultura y Paz realizada por el proyecto Memorias del Futuro del Instituto Distrital de las Artes. En su convocatoria, Idartes en conjunto con la Alta Consejería para las Víctimas, la Paz y la Reconciliación invitó a artistas en torno a una reflexión estética y cultural basada en la construcción de posibles nuevos escenarios -pre-firma de los Acuerdos de Paz con las Farc- de memoria histórica y cultural. La convocatoria narraba:

Reconstruir el relato de la violencia con perspectiva de futuro y sin atizar el odio,
resignificar el empeño de una sociedad que opta por el camino de la paz, tejer la
memoria con las voces que el país y la ciudad aún no han escuchado y encontrar en
los rostros de los millones de víctimas las huellas, no sólo del dolor, sino del inmenso

valor que estas personas aportan y aportarán a la reconstrucción de la esperanza en Colombia (Idartes, 2015).

Imagen N° 41 - Murales Idartes (Bogotá)



Fuente:

<https://universes.art/es/art-destinations/colombia/bogota/mes-del-arte/2014/candelaria/foto-tour/alvaro-cardona-yojan-valencia>

Álvaro Cardona ganó en la categoría fotografía de gran formato o gigantografías, y una de las imágenes de Luz Marina Bernal y Faír Leonardo Porras estuvieron en el centro de la intervención urbana propuesta [41]. Un llamado de atención, si entendemos el tamaño de la imagen como hipérbole, y si concebimos la esquina de ubicación en la plaza principal de la capital, donde además del transitar continuo de personas y la concentración periódica de las madres, confluyen organismos de poder como el Palacio de Justicia, el Capitolio Nacional y la Catedral Primada. Lugares en los que todavía se estaban discutiendo las condenas, responsabilidades y las exigencias a la verdad. Esta fotografía en su función artística se sale de su rol identitario familiar y sobrepone los roles por sobre los sujetos, “liberada de lo anecdótico, se generaliza” (Fortuny, 2014: 94). *Árbol adentro* circuló como proyecto artístico, con el objetivo estético de embellecer el centro de Bogotá, pero bajo la consigna de memorias

del futuro, como un llamado adelantado a la “reconciliación” entendida dentro de los Diálogos de Paz.

Pero a la vez las fotografías del álbum familiar y las de los documentos de identificación, tuvieron una circulación noticiosa y social con mayor rango de permanencia en el tiempo, debido al uso tanto en las búsquedas a través de medios de comunicación, como en las marchas, los reconocimientos y testimonios. La circulación que se dio en diferentes contextos transformó las imágenes y las dotó de significados simbólicos, singularizando cada caso, pero a la vez poniéndolos en serie con todos los demás reclamos; atravesaron las miradas de lxs autorxs, las políticas editoriales de los medios en los que fueron divulgadas y las lecturas de lxs receptorxs. “Jamás habrá una memoria colectiva única y totalizadora de ningún evento histórico traumático” (Huyssen, 2009: 22).

Radios digitales, diarios y fundaciones, nacionales e internacionales, han exhibido las imágenes de las madres sosteniendo sus pancartas impresas con las fotografías de sus hijxs, las mismas que están sobre sus cabezas en la obra de Cardona, aludiendo a un recuerdo central, a la fotografía que reflejaba con más actualidad el momento de la desaparición forzada. Junto con ellas figuran titulares de injusticia, reclamo, cambios de fiscales en medio de las investigaciones, explicaciones de cómo fueron las fabricaciones de guerrilleros muertos, desde el año en que fueron reclutados hasta febrero del 2018 cuando fue condenado a 39 años de cárcel, por desaparición forzada y homicidio agravado de cinco de los casos de Soacha, un segundo responsable de secuestro, Pedro Antonio Gámez Díaz.

Familias con álbumes archivados tal como lo hacen la mayoría de las familias colombianas, con relatos que pasan de generación en generación, con la intención de no dejar morir el recuerdo de quién figura partiendo el pastel, en la bañera, casándose o de paseo. La resignificación de las imágenes íntimas llevadas a lo público con la intención de mostrar algunas madres por todas las que han llevado por años las fotografías de sus hijxs, de sus esposos, padres o hermanxs en señal de reclamo y memoria. Un árbol familiar construido sobre las paredes que traslucen los adobes, algunas grietas, o el empapelado de las habitaciones de los hijos, acompañado de los objetos personales que buscan no olvidar, está formado por fotografías que oscilan entre el bebé desnudo, la imagen de la madre, la del padre, los paseos e incluso imágenes de objetos personales. Se convierte en la cronología de

una vida, de una desaparición imposible de fotografiar y del dolor reflejado en el único rostro al que le han pasado los años, el de la madre.

Darle zoom y seguir cada imagen, conocer la historia familiar, los gustos y los eventos dignos de ser conmemorados en la fotografía analógica, es un acto irresistible por buscar el *punctum* de Barthes o “la chispita minúscula de azar” de Benjamin. En estas imágenes que intentan conservar el valor benjaminiano de lo culto del aura, que tiene su último refugio en el valor del recuerdo de los seres amadx, es decir, una última trinchera en el rostro humano. Pero cuando el ser humano se retira de la fotografía se presenta la exhibición por primera vez con ventaja frente al valor de culto. El aura representa un entrecruce de espacio y tiempo, es decir, la irrepetible aparición de una lejanía por más cerca que esté, pero para Benjamín la inclinación actual es traer las cosas más cerca, “la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia” ((Benjamin, 2018: 39-42), arrancando su singularidad.

No podría pensarse *Árbol adentro* sin antes haber desmenuzado la composición interna de las imágenes, los jirones, las partes que junto al relato final de sus madres construyeron el todo, el fotorreportaje. Pero además sin reconstruir la escenografía armada y falsificada por los militares del ejército y el gobierno, quienes con víctimas reales recrearon falsas muertes en combate para que las cámaras de los medios de comunicación contaran una historia de victoria, finalmente un montaje -el *collage*- para evidenciar otro montaje -la fabricación de muertos-. Una obra que pensó a partir del vacío la ausencia de una persona que ocupase un lugar en la fotografía al lado de su madre, para extraer la escena de la intimidad y compartirla en lo público, pidiéndole a lxs espectadorxs mirar, mirar y doler la historia de lxs desaparecidxs y asesinadx en los *falsos positivos*, y preguntarse por qué se sigue negando la existencia de estos hijxs a pesar del relato de su vida en un núcleo familiar. La dicotomía que trae el/la desaparecidx en su esencia, no estar ni vivo ni muerto, cobra entidad al esclarecer y darle lugar a la muerte en tanto crímenes de Estado: organizaciones y estrategias terroristas, militares y paramilitares, que torturaron, persiguieron, secuestraron y asesinaron a la población civil.

Durante este capítulo las fotografías de Cardona, con sus *collages* y *montajes*, evocaron la desaparición, manifestando la ausencia con la virtualidad de la fotografía llevada

por unx familiar; el duelo, con una propuesta que más que representar a la víctima de la desaparición permitió un espacio para hablar, dar a conocer el testimonio de familias que siguen doliendo la desaparición; las memorias, donde lxs familiares y el fotógrafo trajeron recuerdos para reconfigurarlos en un espacio público/de exhibición que evite el olvido; y la reconstrucción de la violencia sistemática del conflicto armado, con sus atrocidades y horror.

Ambas obras fotográficas de Cardona entraron en un diálogo constante con la desaparición y el duelo, no se ocuparon de los cuerpos muertos o de las ruinas dejadas por el conflicto, sino que llamaron la atención de lxs espectadorxs por las vidas negadas, ocultadas y quitadas, donde un drama común para las familias fotografiadas (como muchos otros en Colombia) adquirió sentido público a través del relato y del recuerdo de sus seres queridxs. Se pueden entender, a partir de sus historias singularizadas, diferentes fragmentos de eventos catastróficos y contar con sus testimonios escenas de la atrocidad que se repitieron continuamente en medio del conflicto armado. El entrecruce con la memoria atravesó a estas obras a partir del montaje, que resaltó la falta, el vacío y lo oculto, es decir, lo visible y lo secreto; para pensar esta convergencia con la memoria y con el horror fue importante entender las fotografías como un *antes*, un *durante* o un *después* de la desaparición. Las fotografías del *antes* solían estar presentes, porque son las del documento de identidad o las del álbum familiar que adquirieron un nuevo sentido cuando pasaron a usarse en la búsqueda y reclamo de lxs desaparecidxs; las del *durante* acarrear con la complejidad y escasez, en el sentido de que suelen existir pocas imágenes del momento del acontecimiento atroz; y las del *después* son las fotografías de Cardona, las imágenes que evocan ausencia en un encuentro con lo indeterminado por su evocación del *antes*; esa mixtura del *collage* permitió la conjugación del *antes* y el *después* y expuso la imposibilidad del *durante* en el que, siguiendo a García y Longoni, su “representación directa” sería la remisión a un régimen esencialista de la representación, “en este marco se sigue pensando la imagen como clisé, como representación, como signo, en una palabra como *cosa*, y se olvida que la imagen es una realidad mucho más compleja, y su modo de hablar del mundo no se limita a la mera alusión a un referente” (García y Longoni, 2013: 33). Por tanto, no se propone una forma de ver y mostrar estas fotos sino que se supone la existencia de diferentes formas de verlas y mostrarlas que evitan su invisibilidad. En este capítulo se pensaron las temporalidades de la desaparición en las fotografías para preguntarse si existían imágenes del horror, se cuestionaron las

representaciones “totales” de la atrocidad, y se repusieron los testimonios y las condiciones de producción de estas fotografías -inscritas en un dispositivo de representación- para entender que son piezas fundamentales en la construcción de memorias visuales del pasado reciente de Colombia.

5. Continuidades y conclusiones

5.1 Continuidades

El campo de las memorias en Colombia adopta un significado singular debido a las causas y consecuencias del conflicto armado interno. Algunos de los factores que exigen esta mirada puntual y detallada sobre las memorias en Colombia son: la persistencia en el tiempo del conflicto, los diferentes objetivos sociales y económicos que fueron teniendo los grupos armados en cada década, las acciones de organismos internos organizados para trabajar por los derechos humanos, las sanciones internacionales hacia el accionar -o no accionar- del Estado colombiano, las diferentes memorias construidas por la población para resistir y reclamar, y las leyes de justicia y paz que se fueron dictaminando tras diferentes diálogos de conversación con los actores armados. Si bien las causales que llevaron y llevan al enfrentamiento en el territorio colombiano, no son las mismas ahora que a principios del siglo XXI, o que a mitad del siglo XX, el conflicto extendido y los períodos de posconflicto¹⁹ traen consigo una historia discontinua que le exige a la sociedad, y al mundo académico, reasignar sentido a la realidad y a las formas de verla. Las memorias y el lugar de las víctimas, además de presentarse de forma particular en cada caso, han estado en constante construcción.

Este trabajo analítico, desarrollado articulando la fotografía y las ciencias sociales, ha venido leyendo la convergencia de fotografía, conflicto y memoria con el objetivo de pensar la construcción visual de la víctima a partir de un compilado de obras fotográficas contemporáneas, constituidas y relacionadas directamente con el testimonio y el documento, inscritas en la necesidad de impedir el olvido, sobre todo, ante una constante naturalización y negación del conflicto²⁰. Hasta ahora, se abordaron en capítulos anteriores algunos teóricos y contextos del conflicto que permitieron complejizar, reflexionar y entender lo que pasó -pasa- en Colombia. Con Judith Butler se repensó la precariedad y la vulnerabilidad para cuestionar la singularidad de cada vida perdida en el conflicto y el valor de la vida en sí mismo; con

¹⁹ El más reciente se dio tras la firma de Los Acuerdos de Paz con la guerrilla de las Farc en el 2016.

²⁰ El discurso constante del Estado en búsqueda del ocultamiento y la negación de acontecimientos de violencia contra los derechos humanos es un campo que sigue en disputa. A finales de noviembre del 2020, los diarios nacionales publicaron que el presidente Iván Duque estaba oficiando el ascenso de dos militares, de quienes se tenían evidencias de su implicación en el caso de los *falsos positivos* (El Tiempo, 2020).

George Didi-Huberman por un lado se pudieron pensar los pueblos expuestos y, por otro, la existencia de fragmentos arrebatados al horror, afirmación que ya había expuesto Walter Benjamin con la consideración de la imagen como astilla y trozo, y su constante crítica a la totalidad; se reflexionaron también formas de mirar con Berger, e incluso las ruinas y las alegorías del duelo con Benjamin y Diéguez Caballero. También se trabajaron algunas fotografías de la dictadura argentina y las lecturas que se han desarrollado sobre ellas, para entender formas de mostrar y de mirar, y estrategias del accionar de actores armados, como el ocultamiento, la tortura y la negación. En este orden de ideas afirmamos que las obras documentales de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona aportan a la visibilización de la desaparición, el asesinato y el desplazamiento masivo.

Pensar las imágenes de Cardona y Colorado en serialidad con las de la dictadura y postdictadura argentina y con las cuatro que analiza Didi-Huberman arrebatadas a Auschwitz en *Imágenes pese a todo* (2004), nos permitió dimensionar el valor de la imagen como testimonio. Entender las peripecias que tuvieron que enfrentar los miembros del *Sonderkommando* para entrar la cámara al campo de concentración, agarrarla y sacar cuatro fotografías en los crematorios de Auschwitz en las que se evidencia su condición de imágenes escondidas, arrebatadas *pese a todo*, nos permitió pensar en factores externos como el tiempo que transcurre desde el acontecimiento hasta que el fotógrafo puede ingresar al lugar de los hechos. En nuestro caso -salvando que Colorado sí pudo encuadrar sus imágenes- la fotografía de la iglesia de Bojayá sumida en la concentración de la mirada sobre las ruinas y el cristo desmembrado, como un resultado de lo que queda y de lo que se puede, es decir, el análisis se complejiza al pensar estos artefactos visuales por fuera de las escenas contenidas en el cuadro (Didi-Huberman, 2004). Así, estas fotografías de las ruinas y muerte de Colorado evidencian el secuestro y las dificultades del desplazamiento masivo, y corroboran la existencia de una vulneración a los derechos básicos humanos como la vida, la vivienda, la educación, la libertad. Y, por último, la serialidad con el caso de lxs desaparecidxs, ampliamente analizado en Argentina en obras como la de Germano, Quieto y Bettini, que se posan en paralelo con la obra de Cardona para comprender el devenir de la presencia a partir de la ausencia, donde las fotografías del ámbito privado y familiar cambiaron su radialidad y uso convirtiéndose en testimonio corroborativo de la existencia y de la identidad de lxs desaparecidxs.

En las fotografías de Colorado se ven muertes, atrocidades y vulnerabilidades acontecidas casi en el momento: lxs niñxs en medio de las ruinas, el desplazamiento forzado, las ruinas tras los enfrentamientos, entre otras escenas; mientras las fotografías de Cardona testimonian las historias de lxs sobrevivientes y de lxs familiares, y ratifican la existencia de lxs desaparecidxs. Las reflexiones de Daniel Pécaut (1997, 2013), Jorge Iván Bonilla Vélez (2019) y Felipe Martínez Quintero (2020) nos permitieron entender la relación del contexto colombiano con la banalización de la imagen de la violencia y con el estatuto de realidad o “verdad” que acompaña la indiciabilidad de las fotografías, pues comprendemos ambas obras analizadas como un pedazo de realidad, de esa realidad atroz, constantemente negada y oculta.

Las obras fotográficas de Colorado y Cardona circularon como archivos de atesoramiento en espacios públicos con el objetivo de reclamar y construir memoria, en tanto se desprendieron del álbum y la intimidad familiar para circular en museos de memoria y organizaciones de víctimas, donde se conservan con el cuidado necesario de su materialidad. Estas fotografías también han sido protagonistas de las calles, en tanto familiares y cercanxs han llevado impresos los rostros de lxs desaparecidxs en pancartas, camisetas y banderas, y han cargado extensas listas de nombres de personas víctimas de otras atrocidades como la violencia sexual, la tortura y el asesinato. El reclamo suele obedecer a un pedido por la verdad y la no repetición, al accionar de la justicia, y la restitución de la identidad a quienes se les negó su existencia. Algunas de esas personas que le ponen cuerpo a la fotografía de su familiar son también víctimas, de desplazamiento forzado, de atentados contra la integridad de su vida, de todo tipo de violaciones en detrimento de sus derechos humanos. En este ámbito, la foto privada del/la desaparecidx se presenta, como afirma Carlos Masotta (2016) cuando piensa la fotografía y la anamnesis argentina, “ante el familiar que la expone, ante el fotógrafo que registra esa escena y ante el espectador que observa la obra” (Masotta, 2016: 5); es entonces un juego de amplificación entre el espacio privado y público, así como ya lo pensábamos con la obra de Álvaro Cardona, donde no se pierde lo particular de la individualidad, pero se expanden en una alegoría del trauma social.

Ese recuerdo, la rememoración familiar que representa el album fotográfico o la fotografía en sí misma del padre, la madre, del/la hermanx, de/la hijx, trasciende esa memoria individual y afectiva para ocupar un espacio, desde su singularidad y serialidad, en la memoria colectiva; pero no sólo por la circularidad que le da el/la familiar, sino también por la participación del fotógrafo, que dispone de su dispositivo, una investigación y trabajo con el contexto, para servir de puente estético-político y permitir que más miradas se posen sobre el rostro y las historias particulares, y así combatir la negación y el ocultamiento, con herramientas del arte: la exposición, la circulación, la crítica y la representación. El reclamo en este contexto se ha tornado desde múltiples fundamentos y, “al mismo tiempo creaba [ha creado] la foto del desaparecido como un colectivo. Dicho de otra forma, creaba [ha creado] una alegoría” (Massota, 2016: 8). Esta demanda familiar y social tramitada, en parte con las fotos de lxs desaparecidxs, se topa rápidamente con los puntos neurálgicos de las estrategias de terrorismo de los actores armados, es decir, con el negacionismo, el olvido, el ocultamiento, el silencio, la mentira y la eliminación de las pruebas.

Así, la construcción visual de víctima se encuentra ante dos aristas: la primera es la imposibilidad de una representación del hecho perpetrado en el momento exacto, y, la segunda, la comprensión de las limitaciones de la imagen como vestigio del acontecimiento, en síntesis la imposibilidad de pedirle a la imagen la totalidad de los hechos. Álvaro Cardona presenta una obra documental inscripta en lo social, con una intención y una circulación objetivada al reclamo y a la salida del silenciamiento, y Jesús Abad Colorado se posiciona con imágenes documentos de los acontecimientos, protagonizadas por lo atroz y la vulnerabilidad; ambas obras se presentan con la intención de mirar a las víctimas y desde las víctimas; es decir, encontramos que “las prácticas artísticas son un eje central en la tarea de asignar o reasignar sentido a la realidad” (Martínez Quintero, 2020: 22).

5.1.1 La construcción visual de víctima

La víctima en el contexto del conflicto armado en Colombia siempre estuvo bajo sospecha. Cuando un territorio era dominado por largas temporadas por un grupo guerrillero, el otro actor armado que entraba a disputarlo afirmaba desde el primer momento que lxs pobladorxs de ese territorio en disputa eran aliadxs de las guerrillas, lo mismo pasaba si era al

contrario; entonces, como aliadxs podían ser asesinadxs, desaparecidxs, desplazadxs y sumadxs como victoria, como un número más de vencidxs muertxs en combate.

Los estigmas más fuertes recaían sobre los campesinos y las comunidades indígenas y afrodescendientes que habitan las zonas rurales. Al momento en que llegaban a las cabeceras o que se cruzaban con retenes improvisados o permanentes, los campesinos eran objeto de señalamientos y sometidos a presiones psicológicas de toda clase: sus botas, su aspecto, ser indígena, no afeitarse, no llevar el cabello corto, entrar al campo o salir de él con frecuencia y tener marcas propias del trabajo, eran motivos de sospecha (CNMH, taller con Juntas de Acción Comunal Maravelez, Institución Educativa Rural Maravelez, 2015, abril).

Para nosotros una persona que venía del campo era una persona sospechosa de colaborar con la guerrilla, pero nosotros investigábamos, nosotros le pedíamos la cédula, lo radiábamos, los investigábamos, con la policía conseguíamos los antecedentes. Le investigábamos qué hacía, con quién trabajaba, qué hacía en el pueblo, a qué salía (CNMH, postulado Bloque Sur Putumayo AUC, entrevista, Itagüí, agosto de 2015).

Por eso, es necesario subrayar que a la población civil sometida por grupos armados legales e ilegales, y atrapada en las disputas por los territorios, se les debe reivindicar su dignidad, y que en la dicotomía victimario-víctima, las poblaciones se han visto en la necesidad de corroborar y justificar su condición de víctima. Esto produce que con facilidad se tienda a victimizar o a justificar las muertes, restándole valor a unas vidas por sobre otras. La naturalización de los hechos victimizantes y las restituciones administrativas brindadas por el Estado o por algunas ONG, explica Gabriel Alberto Ruiz Romero (2015), producen un alivio temporal en las poblaciones afectadas, asignándole un precio a la experiencia del horror como si se tratara (de hecho se junta con) de ayuda humanitaria por desastres naturales, lo que no permite la comprensión político-social de ser víctima del conflicto armado, y por tanto, el reconocimiento de las mismas todavía no consigue la tramitación de una transformación estructural en la condición de vulnerabilidad social. Es así como en muchas de las poblaciones afectadas²¹ la restitución económica no trajo consigo el derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

²¹ El caso que investiga Ruiz es el poblado de Nueva Venecia al norte del país.

Los eufemismos para controlar el discurso político en medio del conflicto armado también han sido una constante. Por ejemplo, los “positivos” son guerrillerxs asesinadx por el Ejército Nacional en combate, es la muerte como victoria que vuelve y aparece en los casos de ejecuciones extrajudiciales llamados *falsos positivos*; así, como señala Butler, se valoran unas vidas por sobre otras, donde unas no serán lloradas si se pierden. En el artículo “Noción de víctima y conflicto armado en Colombia: hermenéutica, ciudadanía y equidad de género” publicado en 2019, lxs investigadorxs evidencian cómo en las profundizaciones del conflicto desapareció la víctima y dio paso al damnificado por la violencia; en los 80, en los 90 y a principios del 2000 lxs desplazadx por la violencia, con la Ley de Víctimas del 2011, fueron lxs sobrevivientes. El reconocimiento de sobrevivientes indica un llamado a pensar la incidencia político-social de esas víctimas, sobre todo, como re-escritores de la historia.

Las víctimas también han quedado en medio del incumplimiento de los acuerdos de paz, incluso han manifestado que el nombramiento para cargos administrativos de instituciones creadas como parte de esas negociaciones con objetivos de verdad, memoria y garantía de no repetición, han puesto en riesgo su derecho a la protección por los testimonios brindados. En febrero del 2019 el gobierno de Iván Duque nombró como director del CNMH al historiador Darío Acevedo, quien ha recibido críticas por negar la existencia de un conflicto armado y por censura y tergiversación de los testimonios que resguarda el CNMH²². De hecho, la asociación que agrupa víctimas de pueblos indígenas, Minga, se pronunció en un comunicado oficial: “hemos determinado retirar nuestros archivos físicos del CNMH, el próximo martes 3 de marzo de 2020 a las 10:00 am. Y con este acto suspender todo

²² El 10 de marzo del 2021, el diario *El Espectador*, publicó la noticia sobre una inspección que ordenó la JEP a los computadores del CNMH. La Jurisdicción recibió denuncias de exfuncionarios del Centro y de organizaciones de víctimas que testimoniaron posibles cambios en la colección *Voces para transformar a Colombia*, un piloto de guión realizado para el Museo Nacional de Memoria del CNMH. La noticia también recordó que en junio del 2020 la agrupación de Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá presentó su renuncia a trabajar en cualquier proyecto con esta entidad, porque consideraron que la dirección de Darío Acevedo no daba garantías al derecho a la verdad de las víctimas (El Espectador, 2021). Sin embargo, ya desde febrero de 2019, otros medios de comunicación como la revista *Semana* titulaba que el nombramiento de Acevedo se daba en medio de polémicas, exponiendo que, “durante una entrevista en *El Colombiano*, Acevedo había asegurado que si hay o no un conflicto armado en el país, es un tema de mucha controversia. ‘Hay quienes sostienen que lo vivido en Colombia fue un conflicto armado, algo así como un enfrentamiento entre el Estado y unas organizaciones levantadas contra él; otros piensan que fue una defensa del Estado de una amenaza terrorista y de unas organizaciones que habían degenerado en su perspectiva política al mezclarse con el secuestro, el narcotráfico y los crímenes de lesa humanidad. Aunque la Ley de Víctimas dice que lo vivido fue un conflicto armado eso no puede convertirse en una verdad oficial’” (Semana, 2019).

relacionamiento con el CNMH mientras se mantenga la actual Dirección” (Asociación MINGA, 2020). Lo mismo ocurrió con los archivos de las víctimas de la masacre de Bojayá y con el trabajo conjunto que se realizaba con las Madres de Soacha; se evidenció una vez más la discontinuidad en esa búsqueda de la verdad y la escritura de la historia.

Los testimonios fotográficos, junto a los verbales, se enfrentan cotidianamente con esta complejidad del acallamiento, de la invisibilización, de lo innombrable por razones ya ampliamente expuestas: la naturalización de las muertes, la negación del conflicto, el juzgamiento de las muertes y la discontinua construcción de una verdad en medio de la vigencia del conflicto. Pécaut (1997) señaló que en Colombia incluso asesinatos de líderes políticos o algunas masacres particularmente sangrientas tuvieron resonancias fugaces en la opinión pública, “sin llegar a darse nunca una indignación comparable a la que suscitaron las atrocidades cometidas en Argentina, en Guatemala o en El Salvador” (1997: 10), y que uno de los factores que explica ese silencio es, precisamente, la ya expuesta banalización²³ de la violencia; afirmaba que en medio de ese conflicto existían además las víctimas potenciales tratando todo el tiempo de protegerse. En este contexto, Pécaut puntualizó que la primera vez que ocurrió una masacre causó sorpresa, pero una vez se multiplicaron se convirtieron en diversos hechos aislados. ¿Pasa lo mismo con las fotografías que representan esos acontecimientos? Al respecto, retomamos la afirmación de Bonilla Vélez (2019) acerca de que, la problemática no es la ausencia de imágenes ni la saturación de las mismas sino la forma en que le prestamos, o no le prestamos, atención. Justamente las prácticas artísticas, en este caso las obras fotográficas, proponen aproximaciones, a través de un lenguaje metafórico y reflexivo, menos directo, que intente evitar el amarillismo y que a la vez permita la emergencia de lo invisible (Martínez Quintero, 2020:15-16). Pero en este caso, ambos fotógrafos presentan reflexiones particulares, Cardona propone una obra más simbólica que expone la experiencia del testimonio de lxs sobrevivientes, mientras que Colorado se encuentra más a menudo con las líneas fronterizas entre lo inimaginable y lo indecible; pensemos, por ejemplo, la metáfora del cristo desmembrado en la iglesia de Bojayá como

²³ Lo que pasaba con las fotografías en Colombia en los años 80 era lo contrario a lo que pasaba con ellas en la dictadura argentina y chilena. En las dictaduras primaba la censura y el acallamiento de las imágenes como estrategia para esconder la represión, las torturas y desapariciones, mientras en Colombia las imágenes de la violencia estaban circulando abierta y masivamente por los medios de comunicación; pero esta circulación se daba sin mayor análisis o reflexión sobre las causas o consecuencias (Martínez Quintero, 2020:47).

significante de los cuerpos desmembrados de la población que se resguardó en la iglesia. Cada fotógrafo se aproxima a su manera a los relatos, testimonios, rastros e indicios, ruinas, formas de conmemoración y elaboración del duelo individual y colectivo.

En este contexto de eufemismos y reclamos por el reconocimiento de las víctimas como sujetos, más que como objetos de reparación económica, es difícil pensar una categorización de las víctimas como héroes o mártires en el trabajo documental de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona. Porque si bien varios de los rostros fotografiados son de líderes o lideresas, o de madres que resisten y persisten en el reclamo a pesar del riesgo que eso les conlleva, este papel de las víctimas está enmarcado en la construcción de una memoria social que impida, sobre todo, la continuación y repetición de los hechos victimizantes. Y, por otro lado, lxs desaparecidxs y asesinadxs, explica Jorge Iván Bonilla Vélez, se han encontrado con el borramiento de la representación pública de sus nombres e imágenes y esto “priva el encuentro entre espectadores y sufrientes de cualquier sentimiento de humanidad. Al ser vidas borradas, de las cuales permanece un número y pervive un registro anónimo, ¿qué sentido tiene ocuparse de ellas, más allá de denunciar o lamentar su exceso?” (Bonilla Vélez, 2019: 221). Estas vidas son borradas porque, siguiendo a Butler, no se nos facilitan todos los nombres de lxs muertxs de la guerra, por lo que no es posible singularizar cada vida destruida en la guerra a pesar de que “hay maneras de registrar a las poblaciones dañadas y destruidas sin asimilarlas plenamente a la función icónica de la imagen”(Butler, 2010: 65). Para que haya indignación, continúa Butler, es necesario un duelo abierto con un potencial político enorme.

De hecho Bonilla Vélez plantea una tensión existente en este contexto entre la “víctima identificable” y la “víctima estadística”, en la primera sitúa que algunos recursos visuales procuran actuar como herramientas de duelo y memoria y, por tanto, en una búsqueda de la empatía que demanda humanización, que ubica a la víctima como figura civil con identificación y reconocimiento; pero, por otro lado, plantea que cuando se trata a la víctima como una muerte estadística no se singulariza el dolor humano en medio de la tragedia, y que estas víctimas numéricas no provocan un interés en los problemas sociales, en las crisis o las tragedias a diferencia de cuando el foco está puesto en una víctima concreta (Bonilla Vélez, 2019: 219).

Las obras fotográficas aquí analizadas exponen unos rostros y fragmentos de acontecimientos que han circulado con el objetivo de lograr el reconocimiento del conflicto y de las víctimas civiles que deja, para que a través de la mirada se desvanezca la sospecha. Estos documentos, con sus adentros y afueras, cuentan historias individuales, familiares y sociales como testimonio y como aporte a la memoria, en ocasiones incluso, las fotografías son presentadas ante lxs victimarixs en búsqueda de su versión de verdad para conseguir que recuerde el acontecimiento y guíe a lxs investigadorxs forenses a la ubicación de los cuerpos de lxs desaparecidxs. Con las imágenes ocurre como con las palabras, ambas se encuentran en una relación fragmentaria e incompleta con la verdad de la que son o dan testimonio (Bonilla Vélez, 2019: 409). Por eso Rancière (2013) plantea que ambas, palabra e imagen, son un equivalente, no son el doble de la realidad sino más bien un conjunto de relaciones de lo indeterminado, lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho. Estas prácticas resignifican o asignan un sentido diferente a la realidad, como lo explica Martínez Quintero al citar a Armando Silva (2020: 23), es una apertura de sentido en vez de una explicación reducida de la realidad; como perspectivas reflexivas se constituyen como diferentes lecturas críticas sobre los acontecimientos y contextos. Precisamente que sea una lectura crítica de un fragmento de “verdad”, las constituye como un aporte significativo en contra de la naturalización y banalización de la violencia, donde se testimonia la tortura, la muerte, el desplazamiento o la desaparición con un gesto de valor que va más allá de lo coyuntural para plantearse en lo histórico.

Los rostros si bien son centrales en ambos proyectos son también disímiles y cumplen un protagonismo que toma caminos diferentes. El rostro en Cardona se presenta desde la filiación, como un entramado espacio-temporal que registra marcas, marcas de ausencia de un rostro que muchas veces circula alejado de su nombre, y marcas de desgaste ante la espera e incertidumbre de unx familiar que se aferra al recuerdo de su existencia a pesar del silenciamiento de su desaparición. Estos rostros, que por un lado enfatizan la individualidad y por otro la identidad, intentan salir de la negación y el ocultamiento en búsqueda de la dignidad, pero no todos los rostros de las víctimas logran circular y muchos, de hecho, desaparecen con su muerte. Estos rostros en la obra de Cardona, instalados y multiplicados en sus exposiciones y en los medios de comunicación por donde circularon, sobre todo los hijos

de las Madres de Soacha que ampliamente han aparecido ante la cámara de los noticieros y los diarios nacionales, funcionan como recuerdo del/de la desaparecidx y le dan cuerpo completo a un cuerpo que nunca más podrá restituirse como tal, “el cuerpo se vuelve la frontera objetiva entre un hombre y otro” (Le Breton, 2010: 30), y se convierte en un factor de individuación.

El recorte del rostro en las fotografías de *Padre, hijo y espíritu armado*, que se completó con la cara de la familiar sobreviviente a partir de hacer coincidir rasgos, expresiones, parecidos, es, sobre todo, un intento de restituir la presencia del ausente prestándole el rostro, cuerpo y testimonio del sobreviviente. Cardona cuidadosamente ubicó el recorte de la fotografía, en el *collage*, para completar la nariz, para sumar dos ojos y poner dos miradas en un solo plató, y construir una boca a partir de dos, una que sí puede hablar y otra que silenciaron.

Los intentos de negación o de borramiento de los cuerpos de lxs desaparecidxs, donde el cuerpo adquiere una dimensión de *no-lugar*, carente de horizontalidad, verticalidad y extensión, remiten a un interés en Ileana Diéguez Caballero a “las operaciones de evocación - no de sustitución- producidas por prácticas artísticas que no buscan proyectarse como representaciones ni como sustituciones del duelo” (Diéguez Caballero, 2013: 31). La obra de Cardona no es una sustitución al duelo, pero sí una evocación al mismo, a partir del recorte de las fotografías de los familiares. Así, aunque hasta el momento se pensó el rostro como apareciente en la ausencia del cuerpo, el cuerpo en lxs desaparecidxs, y en lxs muertxs, en el desplazamiento forzado -sometido a las incomodidades y adversidades del medio ambiente, al no saber dónde posar para descansar-, siempre violentado, evidencia las prácticas siniestras al igual que los eufemismos, y plantea en esa banalidad propuesta por Pécaut, una naturalización en las sociedades que viven en la violencia. Diéguez Caballero piensa que tanto en México como en Colombia, el cuerpo se presenta en una categoría fundamentalmente fragmentada, mutilada y sacrificada.

Por lo tanto, en este contexto, el rostro está cargado de expresiones, miradas, de filiaciones, identidades y ausencias, y el cuerpo está sometido a las profanaciones, las borraduras, segmentaciones y a los intentos de desaparición de los rasgos de violencia

sembrados en él. Y, pensamos así, a Luis Eduardo en la fotografía de Colorado, expuesto en lo público mientras es preparado en su lecho de muerte para dignificar su ritual de duelo, a través de la velación, vestirlo con su camisa a cuadros, escondiendo las marcas de maltrato, porque “cuando aparece expuesto ante la mirada pública ya no puede considerarse un ser sufriente, sino un cuerpo-cadáver que expone las huellas del dolor y martirio del cuerpo” (Diéguez Caballero, 2013: 118). El cuerpo de lxs desaparecidxs, asesinadx y violentadx en el conflicto armado no suele volver a aparecer en las escenas fotográficas, más allá de las imágenes del cuerpo muerto, suele ser el rostro completado con el cuerpo de su familiar el que aparece en los *collages*, en las pancartas de manifestación, en los museos y centros de memoria; el rostro y el nombre en búsqueda de resistir y dignificar ante todos los intentos de negación de su vida.

Según Elsa Blair, hay mensajes que se dejan sobre el cuerpo como “acto de profunda significación [...] y] se vuelve un ‘lugar’, un ‘escenario’ de ejecución del ritual violento. Y el cuerpo, como se sabe, está cubierto de significaciones culturales” (2004: 43). En el conflicto armado, siguiendo a Blair, las masacres han tenido tres funciones, una preventiva para tener el control de las poblaciones, las rutas y los territorios, otra punitiva para castigar, y la última simbólica donde se rompen todas las barreras éticas y normativas. En la obra de Colorado, las niñas paradas sobre las ruinas o caminando las rutas empedradas en medio del desplazamiento, descalzas, en búsqueda de los restos, y cargando los objetos que se salvaron, que sobrevivieron junto con ellas, son la fragilidad de un cuerpo sometido a la atrocidad, tanto el cuerpo vertical como el horizontal fueron masacrados junto a las ruinas; en el plano vertical aparecen estas niñas sobrevivientes y en el horizontal, también en la obra de Colorado, están los cuerpos desmembrados, ubicados en círculo con el hedor de su descomposición, en el medio del campo, donde la escena es siniestra y el cuerpo aparece, continuando con Blair (2004), como objeto social y como objeto privado.

Al contrario, en *Árbol adentro* de Cardona, las ruinas se evocan en los restos de una habitación en los que una madre trabaja constantemente para mantenerlos detenidos en el tiempo, para conservar la memoria de sus hijos, una memoria a partir del rostro en sus fotografías, de sus objetos personales, su cama, la disposición de su habitación, un espacio que sigue siendo habitado por el cuerpo de la madre como ratificación de la existencia de un

hijo a quien le querían negar su identidad, y que a cambio de su rol familiar y social los señalaron como líderes paramilitares o guerrilleros, desvalorizando su vida. En ese duelo suspendido, donde se conserva el espacio del hijo, donde permanecen los restos a cambio de la justicia y del cuerpo desaparecido, se inscribe para Gonzalo Sánchez según Elsa Blair (2004) la memoria mutilada, por el cuerpo desmembrado pero también por el pasado arrebatado al/la desplazadx forzadx y al desaparecidx que es arrojadx a un no-lugar, pero sí hay lugar “en la memoria de la sociedad [y] es dolor y sangre, heridas abiertas de un pasado “vergonzoso” y no reconocido, no asumido en términos sociales, es necesario rescatar del olvido nuestros muertos y significar su ausencia desde un lugar distinto a la violencia” (Blair, 2004). Finalmente, Blair afirma que lxs colombianxs hemos desperdiciado el potencial de la memoria del sufrimiento, al reducirlo al ámbito de lo privado, del duelo en lo personal, cuando debería ser un duelo público (2004: 204).

Particularmente, en Colorado nos atrevemos a utilizar el plural en cuanto a los rostros que aparecen explícitamente contando una vulnerabilidad, el rostro indígena, el/la campesinx, el/la afrocolombianx, el niño y la niña con mirada gacha, lágrimas o mirada perdida. Y el rostro en lxs muertxs, ausentes de la mirada, incapaces de regresarnos la mirada, más que el cuerpo caído son los cuerpos de la atrocidad, la horizontalidad del cuerpo que yace, ausente de rostridad, carente de la “modesta atención de una mirada que da por un instante la seguridad de existir” (Le Breton, 2010: 130), en ocasiones sin nombre, cuando “lo que hace a la condición humana” es precisamente el rostro, el nombre, la historia, pero con su ausencia solo queda el volumen del cuerpo (2010: 241).

Las fotografías de la atrocidad se constituyen según Bonilla Vélez por al menos tres motivos. El primero porque son creadas bajo acontecimientos de desastre, de calamidad humana o de un uso arbitrario o abuso del poder -mostrando o no sangre-; segundo porque más allá de la valoración estética también recae sobre ellas una mirada civil de parte de lxs espectadorxs exhortadx a detenerse; y tercero, porque están inscriptas en un movimiento de presencia/ausencia en los que muchas veces el horror está en el centro del marco fotográfico y otras aparece fuera de sus contornos (2019: 257). Entonces propone Bonilla Vélez preguntarse citando a Azoulay, si en lugar de indagar si la atrocidad dejó una huella visual en

la fotografía, la tarea del/la espectadorx no es más bien pensar qué huella dejó la atrocidad en esa fotografía (2019: 276).

Tanto en Colorado como en Cardona lxs familiares ponen su cuerpo en las manifestaciones como soporte del rostro del familiar pero también como soporte de su propio rostro en condición de sobreviviente y de testigx. Dice Jean Luc Nancy que en la imagen del rostro se juega lo singular porque evoca una intimidad que solo es presente, más no una identidad que puede estar en el pasado, así el retrato, por ejemplo, está alejado de la inmortalización y más bien se trata con él hacer presente la muerte de una persona (J. L. Nancy 2006: 62). Pero el rostro, poseer un rostro, es una medida de la dignidad social, la dignidad de poseer un rostro, y en esas manifestaciones, o en las obras construidas a partir del álbum familiar y las fotografías documentos, todo el tiempo se exige mirar la mirada de lxs fotografías, retribuirles la mirada a sus rostros.

En esta construcción visual que venimos analizando, las víctimas son los niños y las niñas fotografiados en medio de las ruinas y las muertes, lxs indígenas y campesinxs desplazadx cargando sus objetos personales en el hombro, las madres que reclaman por la verdad y aparición de sus hijos, las familias sobrevivientes; y por otro lado, lxs victimarixs son los grupos ilegales al margen de la ley, guerrillas y paramilitares y el estado en cabeza del Ejército Nacional. Estas fotografías se inscriben en contra de la estigmatización que busca la muerte como cifra, en medio de un discurso que pretende la necesidad de retirar la mirada de las fotografías de lxs muertxs (lo intolerable de Rancière), que cuenta la muerte como cifra más que como nombre, y que se vale de diferentes intentos de borramiento y de negación del conflicto. Este discurso estigmatizante se evidencia en la recopilación de declaraciones de Rojas Bolaños y Benavides Silva (2017) del gobierno de Álvaro Uribe durante la Seguridad Democrática, quien con 22 casos de ejecuciones extrajudiciales argumentó ante los medios de comunicación, junto al fiscal general de la Nación, que esos jóvenes asesinados en el campo de batalla “no fueron a coger café”, insinuando con ello que se encontraban realizando actividades ilícitas” (2017: 62).

Y así, entre discursos políticos y justificativos de las muertes se constituyó un enemigo en común en el país, que por mucho tiempo fue la guerrilla, por eso cualquier dadx de baja en combate era guerrillerx. Pensar este discurso social desde esta perspectiva deja ver,

aunque de manera velada, un discurso fragmentado que sólo alcanza cierta unidad en la convergencia de un enemigo en común. Los proyectos fotográficos de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona están constituidos por imágenes-marca de la historia que además de registrarla, dejan a su vez en el trasfondo a las víctimas.

Son estas imágenes registro y marca de la historia, pero también son fotografías que están siempre detrás de la muerte, del dolor, de las ruinas que el conflicto iba dejando cerca a los territorios que se fotografiaban. Ambos fotógrafos buscaron con sus imágenes contar, guardar o evocar un pedazo de la historia, valiéndose del dispositivo fotográfico para generar actos simbólicos que proponían otras formas de visibilizar hechos atroces contra la población civil, pero sobretodo de aportar a una construcción de memoria que rápidamente se entrecruza con un pedido colectivo de verdad y justicia; esa fundición de la memoria con las demandas de verdad y justicia se da por la complejidad de los períodos de posconflicto discontinuos y truncos, “en la emergencia de un escenario de impunidad con la violencia, que se intenta dejar atrás”, (Guglielmucci y López, 2017).

Entonces, estos fotógrafos y sus fotografías se consolidan como un puente que visibiliza estas atrocidades para trascender el duelo y la memoria íntima y familiar, hacia una memoria y duelo colectivo, en una sociedad que carece de tiempo para tramitar lo ominoso. La artista colombiana Doris Salcedo afirma que “lo que nos falta en Colombia es que nos duela más. No hay terapia. El dolor duele todos los días en todo momento; hay días en que uno no puede más con su alma. Pero lo que me pasa como individuo es insignificante en comparación con lo que están viviendo las madres de Santiago, de Kevin, de cualquiera de estos muchachos. Tenemos que darles el espacio a ellos, ver lo que están viviendo: el valor de sus vidas” (El Tiempo, 2021). En este orden de ideas, pensamos que se trata de obras que se inscriben en la construcción latente de una memoria en un presente complejo, pero que les permite la reasignación de sentido a la realidad y propone otras miradas sobre la violencia, e individualizan las vidas para darles valor, en términos de Butler de ser lloradas, a la vez que se sitúan en una escena que le apuesta a lo público, donde testimoniar la muerte o la tortura de un ser querido le da un valor no sólo coyuntural sino también histórico (Martínez Quintero, 2020: 121).

5.1.2 Evocaciones e irrupciones: visualización de la violencia política

Sería fácil pensar un duelo familiar y uno nacional, si pensamos el primero en relación a la obra de Cardona y el segundo a la obra de Colorado, sin embargo sería simplificar el hecho fotografiante de la escena y el viraje significativo de cada obra. El análisis de las obras expuestas cuestiona el redimir del dolor de las víctimas a través de las fotografías y de su circulación, y plantea, que al contrario de redimir cada dolor se trata de trabajos colectivos que aportan a la construcción de memoria y proponen espacios propicios para el duelo. Por eso, fue importante también entender brevemente cómo se ha significado la memoria en Colombia y cuál es el aporte de la fotografía a este campo.

Estas obras no son ajenas a los intentos de negación y ocultamiento de las atrocidades como estrategia militar, tampoco a quienes las hablan sin cuestionarlas y las cuentan estadísticamente -abundantes víctimas-, ni al adormecimiento de la población que cierra los ojos ante lo indecible e innombrable del horror, a pesar de las consecuencias sociales que conlleva ignorarlas. Sin embargo, estas fotografías intentan mirar astillas de los acontecimientos y proponen una lectura que humanice y entienda que más allá de la estadística existen las historias particulares de individuos y familias, proponiendo “formas de irrupción en los modos de circulación mediática de las imágenes y los discursos oficiales sobre la violencia política, a través de expresiones cargadas de reflexividad, no como un modo de estetizar el horror, sino como una forma de traerlo de nuevo ante los ojos de la sociedad sin recurrir a los extremos del amarillismo” (Martínez Quintero, 2020: 16).

Por un lado Colorado, a pesar de fotografiar lo atroz en lo más cotidiano, con las ruinas y la muerte en primer plano, intenta exponer cada fotografía con la identidad de quien la protagoniza, su historia previa y posterior a ser fotografiadx; acompaña a sus protagonistas durante el desplazamiento, intentando mantener su rastro, su relato e incluso el regreso a sus tierras, con la intención de dignificarlxs a través de su historia singular en el marco de un colectivo doliente. Sus fotografías visibilizan ese horror negado por lxs victimarixs, y por lxs espectadorxs incapaces de mirar los rostros de las víctimas de actos indecibles e inimaginables, con la dificultad de pensarlas de manera singular: no como parte de una sobreabundancia de imágenes del conflicto en los medios de comunicación, sino simplemente

brindándoles una mirada empática. Por otro lado, Cardona juntó el *antes* (de la desaparición) y el *después* (la ausencia) para devenir en la existencia, desmentir la negación de la desaparición, y reconstruir un sujeto raptado arbitrariamente con un rol familiar y social lejano a la etiqueta que le había sido puesta para argumentar su desaparición²⁴. El fotógrafo se vale del *collage* para armar un vacío, extraerlo del ámbito privado e inscribirlo como parte de una memoria colectiva que reconoce a cada una de sus víctimas.

La diversidad de estas memorias se encontró con la dificultad y complejidad de un pasado que cobraba sentido en un presente, que además de rememorar se sostenía en una repetición de actuaciones violentas, y por eso, algunas de las fotografías de Colorado corresponden a víctimas de un segundo y tercer hecho perpetrado; incluso las personas que aparecen en la obra de Cardona posan con su rostro y cuentan su testimonio a pesar del miedo ante un estado de vulnerabilidad y revictimización. En este sentido, las fotografías de Colorado y Cardona, como “huellas de lo real” y al mismo tiempo como posibilidad de metáfora, evocan la desaparición, el asesinato y el desplazamiento, son fragmentos documentales de la visualización de la violencia política del país y son irrupciones, en tanto abordan el pasado, cuestionan y actúan en el presente y permiten reflexionar e intervenir sobre el contexto social.

En este orden de ideas, cuando afirmamos que la obra de Colorado evoca lxs desaparecidxs, asesinadx y desplazadx estamos hablando de un grupo de sus fotografías que se enfoca en las manifestaciones de lxs familiares en las calles, quienes periódicamente hacen uso de la protesta social como presión y reclamo. Lxs familiares salen a las calles para ser vistxs, sus arengas hablan de la necesidad de encontrar a lxs desaparecidxs y asesinadx y piden un proceso justo de restitución, llevan consigo fotografías de sus seres queridxs impresas en papel y en la ropa como propuesta de espacios donde la presencia se impone ante la ausencia. En estos espacios se rinde homenaje a la vida de lxs ausentes, se metaforizan los procesos de duelo a través de objetos simbólicos como las velas, las camisas blancas, cajones similares de ataúdes y plegarias [1]. Las fotografías de Colorado se presentan como

²⁴ Guerrillero, “suciedad social”, “limpieza social”, hecho victimizante de lxs paramilitares, quienes argumentaban ser lxs encargadx de clasificar lo que estaba bien y lo que estaba mal. Donde “limpiar” era asesinar y desaparecer a lxs que estaban de ese lado del mal: se referían a la drogadicción, a la indigencia, entre otros.

espectadoras de esas escenas de reclamo y memoria, son la fotografía de un cuerpo y dos rostros, el cuerpo del familiar que hace de soporte a su propio rostro y al del ausente, que da testimonio ante la imposibilidad de la presencia y palabra de la víctima del hecho violento que conllevó a su desaparición o asesinato. Estas fotografías, y los actos mismos de reclamo en las calles, restituyen las historias individuales y apelan a memorias directas, hacen visibles historias de políticas de violencia, pero las enmarcan en una colectividad que ratifica la repetición y sistematicidad de las violencias en el medio del conflicto armado; mientras la singularización de cada historia visibiliza y enuncia que cada una de esas vidas merece ser llorada.

La evocación de la desaparición también ocurre en las obras de Cardona, donde el armado de las escenas se realiza de forma evidente como reescritura en el presente de la historia de la violencia; el montaje muestra la imposibilidad de la presencia del desaparecido. En *Padre, hijo y espíritu armado*, por medio del armado y el recorte, el familiar presente presta sus ojos, su nariz y su boca para hacer devenir el ausente, así rompe con todas las reglas de la representación para referirse a un acontecimiento puntual, para permitirse metaforizar la desaparición en diferentes instancias de la fotografía: 1. en la reimpresión en una escala mayor de tamaño de la fotografía atesorada por la familia, con el fin de que el rostro reimpreso simule el tamaño real; 2. en los recortes de esa imagen para armar el rompecabezas con sus familiares, quienes los toman entre sus manos y las superponen en su propio rostro para contar su testimonio, un testimonio donde siempre hay piezas faltantes; 3. en la búsqueda de similitudes en los rostros para que encastre el recorte del ojo del desaparecido sobre el ojo del/de la familiar fotografiadx; y 4. en la misma materialidad de ambas fotos, la atesorada por la familia y la reimpresa por el fotógrafo, que se presentan frágiles y maleables, con posibilidad de ser recortadas en varios pedazos.

De hecho, las fotografías sacadas por Cardona y Colorado no harían falta o no se construirían si estuviera la persona presente; estas fotografías se contienen y se arman como *matrioskas*, unas dentro de otras, reforzando la ausencia y el vínculo de quien las porta con quien aparece en ellas. Los retratos no narran en sí la desaparición, sino más bien las vidas de las víctimas y sus familiares en relación a la falta singular de esas personas (Fortuny, 2014). El tiempo en estas imágenes es central, no es sin el paso del mismo que se pueden constituir

evidencias que continúan con la ratificación del acontecimiento. La hija en la obra *Padre, hijo y espíritu armado* tiene una edad similar a la que tenía su padre cuando se sacó la fotografía que ahora ella atesora, en este caso la forma de evocar la desaparición se exhibe con la imposibilidad de una fotografía que lxs retrate a ambxs en vida, padre e hija, con la misma edad. De forma similar sucedió con Las Madres de Soacha, ellas cada vez mayores al lado de las fotografías del álbum familiar de sus hijos que siempre fueron chicos. Así mismo, se evidencia cuando Colorado afirma en el pie de foto de las manifestaciones -recién citadas- que se trata del registro durante diez años en las calles de Medellín y Bogotá; es decir, lxs familiares que portan las fotografías tienen diez años más, pero a los rostros de esas fotografías no les pasó la edad.

Pensar en serie estas obras permite reconocer que la continuación de una idea de escena en un lugar del país sacada por unx fotógrafx específico, se repite en otro lugar y con otrx fotógrafx; en otras palabras, estas fotografías testimonian que los actores armados usaron la desaparición, el asesinato y el desplazamiento como estrategias de guerra en diferentes territorios del país, para silenciar, ocultar y amedrantar a quienes pudieran estar en alianza con sus enemigos. Entonces, mirar estas fotografías remite a la violencia opresora, a las evocaciones directas de la desaparición y el asesinato, y a que como dispositivos posibilitan la exposición estético-política de las atrocidades sistemáticas.

Las fotografías analizadas también son evocación de la represión y visualizan la violencia política del país. En la fotografía de Karina y Misael [19] en medio de las peripecias de su desplazamiento quedó documentado el momento preciso en que tuvieron que abandonar su casa; la imagen es el testimonio de una niña descalza que corre ante una inminente amenaza, mientras su padre intenta llevar a sus espaldas objetos básicos del hogar. Lxs soldadxs de las Fuerzas Armadas acompañan el desplazamiento, es decir, no es una opción quedarse y ver qué pasa, o recibir una protección del Estado en sus territorios, es una obligación salir de sus hogares lo antes posible y hacerlo pese a todo: pese a que no hay un auto que les ayude a cargar sus objetos materiales, pese a que Karina no tiene la posibilidad de calzarse, pese a la imposibilidad, física y temporal, de llevar todas las pertenencias al hombro. Estas fotografías de Colorado son imágenes-enunciación, documentan un

acontecimiento y hacen parte de la continuidad del mismo, incluso influyen en la forma en que el acontecimiento es visto.

La represión también queda evidenciada cuando la muerte es fotografiada, cuando el muerto [23] no puede retribuir la mirada a la cámara. Es una escena inerte, con la impotencia de la restitución de la vida y de la dignificación de la muerte; esta fotografía de Colorado enmarca un muerto en posición horizontal, con las manos atadas a la espalda mientras lxs caminantes se alejan del lugar de su yacimiento. Se trata de una vida torturada, eliminada, y más allá de la discusión de si es o no una forma apropiada de mostrar la monstruosidad del conflicto, reclama sensibilidad y atención, y nos mira pese a la imposibilidad de hacerlo; pensamos que esta fotografía es más bien una mirada fotográfica a partir de la preocupación estética y política que da testimonio de una realidad (Rancière, 2008), que como ya lo decíamos con Pécaut (2001), se enfrenta al adormecimiento de una parte de la sociedad.

Las fotografías de Cardona a pesar de que no son sacadas en medio del acontecimiento, también traen las marcas del pasado al presente como testimonios de la violencia. En este caso el dispositivo fotográfico expone el drama familiar de la desaparición y el asesinato en serie con otros casos similares, y presenta a las fotografías como documentos de la interrupción en las vidas; saca del anonimato a cada desaparecidx, a la vez que singulariza cada vida. Por tanto, no son fotografías en medio del campo de batalla pero cargan con otros sentidos, simbólicos y metafóricos, de memorias visuales de rostros, madres, esposas, hermanxs, unas historias por muchas otras que se presentan en lo público con el objetivo de inscribirse en el proceso de memorias de una tragedia pública y colectiva. Estas imágenes, con su adentro y su afuera, cuentan cómo era el accionar de los actores armados; a saber, las fotografías de la madre que agarra los pedazos de las imágenes de sus dos hijos desaparecidos [36] exhiben el discurso de lo que para lxs paramilitares significaba estar del lado bueno o malo, con ese criterio decidieron el valor de la vida de los hijos de Luisa Benilda Jaimes, y resolvieron que uno de ellos merecía la desaparición por su adicción a las drogas.

Se podrían, entonces, invisibilizar estas imágenes del horror negando la existencia de fotografías y archivos a recolectar sobre el conflicto armado, u obviando sus condiciones de circulación y producción, olvidando que la fotografía no es sólo lo que muestra, sino que

fuera de su marco visual contiene una potencia, un espacio de sentido (Longoni y García, 2013). Proponemos y suponemos diferentes modos de mostrar y de ver estas fotografías de Cardona y Colorado, puesto que es distinto mirar la fotografía de Luis Eduardo y el niño que lo viste [22] cuando el pie de foto lo interpela como “el hijo de los colombianos”, a cuando sabemos que no es su padre tras ver el documental *El Testigo* y conocer el testimonio de ese niño que ahora tiene 20 años más. Entendemos lo distinto que es mirar la fotografía de Maria Bernal en la habitación de su hijo [38] en el marco de la revista *Conmemora* y después verla posada en gigantografía sobre un muro del centro de Bogotá, en esta última nos interpela la mirada de una madre que grita la desaparición de su hijo, que lo grita a gran escala de modo que no exista la posibilidad de ser invisibilizada. Así, estas fotografías nos hablan de la tortura, de la desaparición y la muerte, y son astillas -de una historia trágica- esenciales para la construcción de memoria visual del pasado reciente, y fundamentalmente del presente en Colombia.

Estas series de fotografías que evocan la represión, la desaparición y el asesinato apuntan a ser testimonios de ausencia y a narrar lo que no pudo vivirse por la irrupción de la violencia política en las vidas familiares y personales. Estas fotografías proponen, por un lado la irrupción en los modos de los discursos oficiales sobre la violencia política y la circulación de los testimonios, trayendo la historia trágica una y otra vez a los ojos de la sociedad desde una perspectiva más allá del amarillismo y el sensacionalismo, en un esfuerzo por hacer ver la violencia; y por otro lado, exponen la irrupción de un tiempo imposible, es decir, la construcción de un momento imposible debido a la ausencia.

Pensemos, por ejemplo, en la obra de Colorado las fotografías de Bojayá, las ruinas de la iglesia [13] donde se resguardaba la población, son retratos de la irrupción en lo material y evocan la muerte, el desplazamiento, la fragmentación física, social y cultural de una comunidad vulnerada. La fotografía como indicio de lo qué pasó y de lo que quedó, ruinas espectrales, lo melancólico y lo muerto; y, después el testimonio del retorno [15], la imposibilidad de retornar a la “normalidad” vivida antes de la masacre. Estas fotografías fueron el plano general, la evidencia de la ausencia de una “totalidad”, de las trágicas secuelas del conflicto armado, pero no recuperan el pasado ni tampoco regresan lo que se perdió, más bien son una forma de reconocer eso que se perdió.

Por su parte, la obra de Cardona irrumpe en el duelo privado de cada familia. El fotógrafo recorta el duplicado de la fotografía del familiar desaparecido y arma, con los pedazos, una fotografía que cuenta el rol del ausente en su núcleo familiar: hijo, padre, esposo y hermano, así el montaje evade la invisibilización y el ocultamiento para evidenciar la ausencia, con una reescritura en el presente. No se trata de una serie de fotografías que buscaron representar a las víctimas, sino más bien de proponer un espacio propicio para hablar de ese y otros hechos. Estas obras son presentadas como trabajos alegóricos de duelo, ante la imposibilidad de un duelo que pasa por la deuda de justicia, olvido y carencia de los cuerpos; sin embargo, no son espacios reales para los duelos sino espacios que pretenden dignificar el dolor en un lugar propicio para los vestigios -las fotografías- que los familiares atesoran (Dieguez, 2013). En términos de Didi-Huberman (2012) se trata de la supervivencia de las imágenes que se da cuando la de los cuerpos de sus protagonistas está comprometida, es decir, son sobrevivencias fantasmales en los tiempos de la historia que nos invitan a pensar, en que el presente está tejido de múltiples pasados (Didi-Huberman, 2009).

En ese sentido, el conflicto armado colombiano está tejido por múltiples pasados y acontecimientos, y por acumulaciones de experiencias en el tiempo. La complejidad para pensar las memorias y las victimizaciones en este contexto son las vicisitudes del tiempo presente, un tiempo que sigue atravesado por lo atroz y lo doloroso, a la par que intenta construir figuras de memoria y de víctima bajo la consigna por *la verdad, la justicia y la paz*. Pero que, a pesar de las dificultades, es un presente que se inventa y vale de recursos internos y externos para resignificar las miradas que estas fotografías, testimonio del pasado cercano, aportan al duelo y a la construcción de memorias. Sin duda las obras de Cardona y Colorado son testigos de multiplicidad de voces, de “verdades” y de silencios. Son construcciones visuales de memoria, donde se entiende a las víctimas de forma individual en una tragedia colectiva.

5.2 Conclusiones

“Para lograr que estas experiencias trágicas no queden reducidas al lamento, el silencio y la soledad de los dolientes, esta experiencia singular debe ser inscrita en una acción de memoria pública” (Salcedo, 2021). Recientemente, la artista colombiana Doris Salcedo inauguró la obra *Vidas Robadas* en el espacio Fragmentos²⁵ en Bogotá, construida con ayuda de *Cuestión Pública* -medio de periodismo independiente-, y con la también curadora, María Belén Sáez. La obra fue una propuesta de acción de memoria por las personas asesinadas durante las protestas civiles presentadas en el país entre el 2019 y el 2021. En las paredes de Fragmentos se exhibieron los nombres de las víctimas acompañados por sus historias y por las fotografías de sus rostros.

Vidas Robadas fue un espacio artístico, documentado con diferentes materialidades, que propuso y dispuso el encuentro de relatos y rostros de víctimas de la violencia colombiana con el objetivo de seguir construyendo memoria, imposibilitando el olvido y el silenciamiento, poniendo una pausa en el conteo de víctimas para singularizar sus vidas, llorarlas y honrarlas, y reconocer de manera colectiva las pérdidas. Concebimos la obra de Doris Salcedo, la de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona como artefactos visuales que aportan a la reasignación de otros sentidos a la realidad, y como documentos de construcción de procesos complejos de producción de memorias y formas de mirar a las víctimas de un conflicto armado cambiante y persistente, que imponía desde un inicio la complejidad de pensar un pasado desde un presente ominoso, en el que yace todavía la búsqueda de reparación, de garantías de no repetición y el miedo a la manifestación y el reclamo.

Estas obras son formas de visibilizar, transmitir y aportar a la construcción de memoria colectiva. Se entienden las prácticas fotográficas de Colorado y Cardona como otras formas de construcción de sentido, más allá de ser analizadas a partir de recursos técnicos propios del campo de la fotografía. El aporte de la imagen se da como índice y metáfora, como fragmento de acontecimiento, y como parte de los procesos de duelo de una sociedad que va escribiendo su historia a través de testimonios verbales y fotográficos, con el objetivo

²⁵ Un espacio de arte y memoria construido con el metal fundido de las armas entregadas por los excombatientes de las Farc tras la firma de los Acuerdos de Paz. Del armado de este espacio, inaugurado en el 2018, participaron mujeres víctimas de abuso sexual en el conflicto armado.

de esclarecer actuaciones victimizantes que históricamente fueron banalizadas o naturalizadas.

Tras historizar el conflicto armado, centramos en los puntos necesarios para comprender el contexto de las fotografías analizadas, y entender los canales institucionales y entidades que se consolidaron para pensar a las víctimas, identificamos la preocupación teórica y social por la banalización de la violencia, debido a la sobreabundancia de imágenes no cuestionadas y al efecto de adormecimiento en algunos sectores de la sociedad civil frente a las consecuencias (Pécaut, 2001); es decir, la problemática en Colombia no fue la sobreabundancia ni la ausencia, sino más bien la manera de prestarle atención a las fotografías (Bonilla, 2019). Siempre en diálogo con este contexto, pensamos cómo fueron -y son- miradas y enunciadas las fotografías de Colorado y Cardona a partir de teorías del campo de las ciencias sociales y las artes visuales que nos permitieron hallar convergencias de estas fotografías con el duelo, la vida, la fragmentación, la desaparición, la atrocidad, las ruinas y la memoria.

Jesús Abad Colorado se valió del dispositivo documental para proponer restituir la dignificación y humanidad a lxs protagonistas de sus imágenes. No obstante, identificamos que su obra se encontró con la paradójica pregunta de cómo mostrar los acontecimientos cuando en primer plano aparece lo indecible e innombrable, cuando se está en la frontera con el horror, esto es, cómo fotografiar la muerte, las ruinas, los desplazamientos, las vulnerabilidades, sin revictimizar. Esta discusión es constante en el fotografiar de los conflictos y las guerras, donde el cuestionamiento principal es si el o la fotógrafo debieron sacar la foto o auxiliar al/a la fotografiadx; entonces, salvando que esa discusión ya fue abordada ampliamente en el campo académico y artístico, entendemos estas imágenes por su condición de documento y testimonio como aporte a la construcción visual de las memorias, y no como parte de la sobreabundancia y del sensacionalismo. Observamos una obra, que en esa circulación que la confronta todo el tiempo con lo ético, lleva la singularización del rostro y ratifica la existencia de esa vida, que dispone del aparato fotográfico para ser visibilizada y documentar su testimonio. Algunas de esas fotografías muestran a las víctimas con posición agente de reconstrucción, restitución y construcción de espacios de memoria; y en medio de la

repetición de la perpetración de acontecimientos, son intentos de evasión al negacionismo y ocultamiento propuestos por los actores armados.

Estaba expuesto desde un inicio que ambos fotógrafos proponían mirar a las víctimas. Mientras Colorado propuso una mirada testimonial lo más cercana al presente posible del suceso, Cardona planteó una mirada simbólica y metaforizada que expuso el dolor de la ausencia; fueron fotografías inscritas, no en un tiempo posterior o anterior al acontecimiento, sino en el continuar del mismo.

Álvaro Cardona se acercó a las familias de desaparecidxs y asesinadxs para, tras una larga investigación, armar fotografías basadas en *collages*. En este caso la práctica artística operó como proceso de evocación de duelo y de elaboraciones de resignificaciones del dolor y de las realidades, por eso sus obras son herramientas de expresividad simbólica y metafórica que buscaron otras formas de contar y testimoniar. Las fotografías de Cardona muestran el duelo, la ausencia y el olvido, y en ese trabajo de construcción de memoria batallan a favor de la presencia y del recuerdo, familiar y colectivo.

La evocación de la presencia de lxs desaparecidxs y asesinadxs fue constante en ambos fotógrafos, el uso de fotografías dentro de las fotografías relató el reclamo de lxs familiares por la verdad y justicia; los fotógrafos reprodujeron, y llevaron más allá, el recurso al que acuden lxs familiares en las manifestaciones y en los espacio de memoria, que es la ratificación de la existencia de su ser queridx a través de la fotografía usada como prueba. Doris Salcedo también lo propuso así, instauró el espacio de Fragmentos como ese lugar en el que lxs ausentes se pueden hacer presentes; lxs tres aprestaron el dispositivo artístico para materializar, hacer real, el acto de nombrar a las víctimas y agenciar el habla más allá de representar el acontecimiento.

Ambas obras se continúan como parte de un ecosistema de fotografías que busca aportar a la construcción de memorias que recuerden y construyan la historia de la violencia en Colombia, y que además, solidifiquen un camino de dignificación a las víctimas. Ese ecosistema riñe, por un presente complejo y violento, con la banalización de la violencia, y propone a las imágenes a partir de su valor de indicialidad como claves para recalibrar las

miradas sobre la violencia vivida. En el tiempo de realización, tanto de las obras como de la escritura de esta tesis, transcurrieron situaciones propias del contexto político y social, que fueron resignificando los valores de las obras: se firmaron diálogos con paramilitares y autodefensas, se dio el período de la Seguridad Democrática, se crearon instituciones con el objetivo de trabajar por la memoria histórica y se abrieron diferentes instancias en búsqueda de posibilidades de verdad, justicia y reparación.

Estas obras con su condición de testimonio y memoria hacen parte de la documentación del conflicto armado colombiano. Son huella en el cuerpo y en la memoria de lxs sobrevivientes, son indicio y testimonio de quienes vivieron los acontecimientos y sus consecuencias y reflexionan sobre el accionar y agenciar de los actores armados imponiendo panoramas de muerte y ruinas. Ambas obras le ofrecen un relato, una imagen y una historia a la víctima, alejándola de la categoría “víctima numérica” (Bonilla, 2019) para humanizarla e identificarla, procurando generar empatía. Aluden, como otras prácticas artísticas, a la construcción de metáforas, perspectivas reflexivas y críticas, pero no buscan llenar vacíos históricos ni determinar las responsabilidades de los autores. Precisamente, estos documentos se vuelven memorias de una historia en común, donde confluyen sus posibilidades de ser huellas del mundo y extender otros mundos; la duplicidad propia de la fotografía como índice y metáfora explota en estas obras fotográficas, siempre en relación con los cambios y contextos históricos, y con las transformaciones sociales, políticas y culturales (Fortuny, 2015).

Las obras documentales de Cardona y Colorado proponen una transformación de las formas de enunciación y visibilización del conflicto político colombiano. Entendemos que estas fotografías son indicios, testimonios y microhistorias de un ecosistema mayor de obras fotográficas que se ocupan también de la enunciación y visibilización de la violencia en el país, y por eso proponemos tomar como base este análisis para recopilar otras construcciones visuales que continúen indagando la relación con el pasado (y presente) traumático del conflicto. Como continuación de esta tesis, me propongo, entonces, seguir con una reflexión sobre un corpus más amplio de imágenes y obras artísticas que tanto pueda aportar al campo de las ciencias sociales como a la construcción de las memorias y la resignificación de sentidos y experiencias dentro del complejo caso colombiano.

Referencias bibliográficas

- Abad, G. (2013). La fotografía entre la emoción y la información. Entrevista a Stephen Ferry. *Revista Latinoamericana de Comunicación* (121).
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.
- Angarita Cañas, P., Gallo, H., Jiménez Zuluaga, B., Londoño Berrío, H., Londoño Usma, D., Medina Pérez, G., Mesa Bedoya, J., Ramírez Jiménez, D., Ramírez Ortiz, M. y Ruiz Gutiérrez, A. (2016). *La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998 - 2010*. Sílabo Editores, Universidad de Antioquia.
- Barros, M. A. y Rojas Mateus, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado colombiano. *El libre pensador, Universidad Externado de Colombia*.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Ediciones Colihue.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus Humanidades, Alfaguara.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal S.A.
- (2008). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- (2018). *Estética de la imagen*. La marca editora.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Ediciones de la Flor S.R.L.
- Blair, E. (2004). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. I. (Eds.) (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería Ediciones.
- Blejmar, J. (2010). Itinerarios: Sobre Cómo miran tus ojos, de María Soledad Nívoli y Ausencias, de Gustavo Germano. *Grumo Latinoamérica* (8), 22-29.
- Bonilla Vélez, J. I. (2018). Imágenes que vienen del pasado. Las fotografías de los llamados *campos de concentración* de la guerra en Colombia. *Revista Comunicación y Sociedad* (31), 95-121.
- (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Editorial EAFIT.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, S.A.
- Bürger, P. (2000) Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura. En Bürger, P. (2000) *Teoría de la vanguardia* (pp. 51-81). Ediciones Península.

- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. A&M Gráfico.
- Butler, J. (2003). Violencia, luto y política. *Revista de Ciencias Sociales* (17), 82-99.
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Mexicana S.A.
- Cardona González, L. (2016). De la omisión a la consagración. Sobre la memoria del Holocausto en Colombia. *Contemporary Sociological Global Review*, 6(6), pp. 7-18.
- Castañó, J. D. (2012, junio 25). Padre, hijo y espíritu armado, un homenaje a las víctimas. *La Patria*. <http://www.lapatria.com/variedades/padre-hijo-y-espiritu-armado-un-homenaje-las-victimas-18160>.
- Castillejo Cuéllar, A. y Reyes Albarracín, F. L. (2013). *Violencia, memoria y sociedad: debates y agendas en la Colombia actual*. Ediciones Universidad Santo Tomás.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *Documental: No hubo tiempo para la tristeza*. CNMH.
- (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- (2014). *Conmemora* (0).
- (2015). *Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo*. Imprenta Nacional de Colombia.
- (2016). *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia.
- (2018). *Sujetos victimizados y daños causados. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Procesos Digitales SAS.
- (2019). *El Tigre no es como lo pintan. Estigmatización y conflicto armado en el bajo Putumayo. Una historia ilustrada*. Panamericana Formas e Impresos S.A.
- Coleman, K. (2015). Las fotos que no alcanzamos a ver. Soberanías, archivos y la masacre de trabajadores bananeros de 1928 en Colombia. En Mraz, J. y Mauad A. M. (Eds.). *Fotografía e historia en América Latina*. (pp. 149-174). cdF Editores.
- Colorado, Jesús Abad (2015). *Jesús Abad Colorado. Mirar de la vida profunda*. Editorial Planeta Colombia S.A.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2011). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe colombiano*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- Cuestión Pública (2021, mayo 28). Vidas robadas, una acción de memoria por las personas asesinadas durante las protestas civiles 2019-2021. *Cuestión Pública* <https://cuestionpublica.com/vidas-robadas/>
- Da Silva Catela, L. (2017). Imágenes para el duelo: Etnografía sobre el cuidado y las representaciones de la muerte en torno a los desaparecidos en Argentina. *Revista M.*, 2(3), pp. 45-64.

- (2019). Topografías de la memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (13), pp. 79-95.
- De Gamboa, C. y Uribe, M. V. (2017). *Los silencios de la guerra*. Editorial Universidad del Rosario.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- (2012). El archivo arde (Ennis, J. Trad). UNLP.
<http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénica Ediciones.
- El Espectador (2021, marzo 10) JEP inspeccionará los computadores del Centro Nacional de Memoria Histórica. *El Espectador*:
<https://www.elespectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/jep-inspeccionara-los-computadores-del-centro-nacional-de-memoria-historica-article/>
- El País (2021, junio 11). Declaración completa de Juan Manuel Santos ante la Comisión de la Verdad. *El País*.
<https://elpais.com/internacional/2021-06-11/declaracion-completa-de-juan-manuel-santos-ante-la-comision-de-la-verdad.html>
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Feld, C. (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- (2010) Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. Aletheia 1(1). *Memoria Académica*.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf
- (2013). Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA. En *Artículos de investigación sobre fotografía* (2013), pp. 37-83. Premio CdF Ediciones.
- (2015). Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. *Kamchatka* (6), pp. 687-715. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7508>
- Fortuny, N. (2013). El montaje de la memoria: las fotografías reconstruidas de la argentina de Lucila Quieto. *Arteamérica*. www.arteamerica.cu/30/dossier/natalia.html
- (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.

- (2015). Dos veces Julio. Sobre algunas memorias fotográficas del pasado reciente en la Argentina. *Avatares del testimonio en América Latina. Kamchatka*, 741-759.
<https://doi.org/10.7203/KAM.6.7199>
- Freund, Gisèle (2014). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, SA.
- Gamarnik, C. (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Revista Páginas*, 7(13), pp. 79-118. <https://doi.org/10.35305/rp.v7i13.197>
- (2018). Lugares e imágenes que guardan memorias. *Aletheia*, 8(16).
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Colección Teoría, Universidad de Chile.
- Georg, S. (2002). Las ruinas. *Cultura Femenina, y otros ensayos. Revista de Occidente*, pp.211-220.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios*. Editorial Gedisa
- Gómez Echeverri, E. (2021, junio 2). Entrevista con Doris Salcedo: Réquiem por las vidas perdidas. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/entrevista-con-doris-salcedo-requiem-por-las-vidas-perdidas-592186>
- Gómez, J. (2019). Dónde están las historias. *Consejo de Redacción*.
<https://consejoderedaccion.org/webs/Pistas-Desaparecidos/historias.html>
- Gugliemucci, A. y López, L. (2017). El camino de la memoria en el cono sur y Colombia. *Megafón*, (16/3).
- (2019). Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Colombia. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (13), pp.31-57.
- Guzmán B., A. (1990). Sociología y violencia. *Documento de trabajo* (07). Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2005). *La violencia en Colombia. Tomo I y Tomo II*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Tauros, Alfaguara, S.A.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hincapié, H., L., Rendón, L. F., Arredondo, A. D. y Henao, J. R. (2010). *Imágenes que tienen memoria*. Punto Tres.
- Horne, K. (2018). *El testigo, Caín y Abel* [Documental]. Netflix.
<https://www.netflix.com/title/81130373>
- Huyssen, (2009). *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Idartes (2015, febrero 24). Convocatoria IDARTES de Fotografía. Memorias del futuro en espacios de ciudad. *Colectivo Bicicleta*.
<https://colectivobicicleta.com/convocatoria-idartes-de-fotografia/>

- Jaramillo Marín, J. (2010). La reconstrucción de la memoria histórica del conflicto colombiano en el actual proceso de Justicia y Paz. Alcances, desafíos y preguntas. *Desafíos*, 22 (2), 31-70.
- (2011). Expertos y Comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia. *Estudios Políticos* (39), 231-258.
- (2011). La Comisión Investigadora de 1958 y la Violencia en Colombia. *Revista Universitas humanística* (72), 37-62.
- (2016). Violencia y desigualdad. *ADLAF Congreso*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Fundación Foro Nueva Sociedad.
- Jiménez Burillo, P. (2011). *Colombia a través de la fotografía 1842 – 2010*. Fundación Mapfre.
- Las2orillas (2014, agosto 29). La violencia no empezó con la muerte de mi padre. *Las 2 Orillas*. <http://www.las2orillas.co/la-carta-de-la-hija-de-jorge-eliecer-gaitan/>
- Le Breton, D. (2010). *Rostros: Ensayo de antropología*. Letra Viva
- León, C., Ferry, S. y Abad, G. (2013). La fotografía: entre la emoción y la información. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), pp. 63-67. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057411010>
- Ley 589 del 2000. (2000, 6 de julio). Congreso de la República. Diario Oficial No 51680. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0589_2000.html
- Longoni, A. (2009). Apenas, nada menos. En torno a “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto. *Ramona* (97), 56-61.
- Longoni, A. y Bruzzzone, G. (2008) *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Malagón, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Martínez Quintero, F. (2020). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia* [Tesis de doctorado, Universidad Externado de Colombia]
- Masotta, C. E. (2016). El gesto y el archivo: la fotografía y la anamnesis argentina. *Revista Photo & Documento* (1), sección “Artículos originales”.
- Matard-Bonucci, M. (1995). Le difficile témoignage par l’image. *La libération des camps et le retour des déportés*. Editions Complexe.
- Mauad, A. M., Mraz, J. (2015). *Fotografía e historia en América Latina*. cdF Ediciones.
- Mazzuchini, S. y Sganga, M. E. (2014). *Mariano Ferreyra: la instancia de un rostro* [Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires] Facultad de Ciencias Sociales. <https://publicaciones.sociales.uba.ar › download>
- Mejía Quintana, J. (2017). *Violencia, reconocimiento del otro e identidad. Una postura inspirada en Hannah Arendt y Emmanuel Levinas*. Editorial Universidad del Rosario.

- Ministerio del Interior y de Justicia, República de Colombia (2011). *Ley de víctimas y restitución de tierras*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Muñoz-Onofre, D. (2011). Masculinidades bélicas como tecnología de gobierno en Colombia. *La Manzana*, 5(9), pp. 96-107.
<http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num9/index.html>.
- Murcia Herrera, W. (2015). *El conflicto armado en Colombia, entre los años 2002- 2010, desde instancias representativas de la fotografía*. Fundación Universitaria del Área Andina, Universidad de Caldas.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Narváez Jaimes, G. (2012). *La guerra revolucionaria del M-19 (1974-1989)* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio UNAL.
- Nieto, P. y Botero, N. (2011). *Relatos de una cierta mirada. El acontecimiento, la fotografía y el sentido*. Área Memoria Histórica Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado.
- Padilla, N. F. (2019, septiembre 10). Jesús Abad Colorado: la mirada por excelencia. *Fundación Gabo*.
<https://premioggm.org/noticias/2019/09/jesus-abad-colorado-la-mirada-por-excelencia/>
- Pécaut, D. (1997), D. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia. *Revista Análisis Político* (30), 1-43.
- (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano. *Controversia* (171), 8-31.
- (2001). La tragedia colombiana: guerra, violencia, tráfico de droga. *Revista Sociedad y Economía* (1), 133-148.
- (2013). *La experiencia de la violencia. Los desafíos del relato y la memoria*. La Carreta Editores.
- PNUD y Fundación Progresar (2019). *Perfiles de la desaparición en Norte de Santander*.
https://www.co.undp.org/content/dam/colombia/docs/Paz/Libro-Desaparecidos/UNDP_Co_PAZ_Publicacion_libro%20desaparecidos%20print.pdf
- Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Ediciones CMDF.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Ediciones Paidós.
- Peirce S., C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión.
- Presidencia de la República y Ministerio de Defensa Nacional (2003). *Política de Defensa y Seguridad Democrática*. República de Colombia.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J., Didi-Huberman, G., Pollock, G., Schweizer, N. y Valdés, A. (2008). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Metales Pesados.

- Rebollo, E. e Izagirre, A. (2016). *Victimas pero no siempre*. Icono Editorial.
- Redacción Política (2021, febrero 12). Comisión de Paz pide retomar diálogos con el ELN. *El Heraldo*.
<https://www.elheraldo.co/politica/comision-de-paz-pide-retomar-dialogos-con-el-eln-794546>
- Redacción El Tiempo (2016, 17 de agosto). Desde Medicina Legal se busca una 'verdad científica' al conflicto. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16675951>
- (2020, noviembre 24). Avanza ascenso de militares señalados de posibles falsos positivos. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/politica/congreso/falsos-positivos-ascenso-de-militares-senalados-de-falsos-positivos-en-la-jep-550812>
- Restrepo, J. D. (2004). *El zumbido y el moscardón*. Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano FNPI.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. CLACSO.
- Rodríguez, Á. M. (2012). El fotorreportaje y El Bogotazo: Imagen y Memoria de un Pueblo. *Historia* 2.0, 2(1), pp. 8-25. Asociación Historia Abierta.
- Rojas Bolaños, O. E. y Benavides Silva, F. L. (2017). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia, 2002-2010. Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Universidad Santo Tomás, Ediciones USTA.
- Rubiano Pinilla, E. (2018). “La guerra que no hemos visto” y la activación del habla. *Estudios de Filosofía* (58), pp. 65–98.
- (2019). De la conmoción a la empatía: el lugar de las víctimas en el arte colombiano. *Revista Letral*, (22), pp. 260-284. <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i22.9332>
- Ruiz Romero, G. A. (2015). Ser de verdad un desplazado: naturalización de la condición de víctima a través de las intervenciones legales post-conflicto en Colombia. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 70(1), pp. 51-75. <https://doi.org/10.3989/rntp.2015.01.003>
- Sánchez Gómez, A. (2017, noviembre 3). Jesús Abad Colorado: desde el ángulo de la dignidad. *Periódico 15*.
<https://www.periodico15.com/jesus-abad-colorado-desde-el-angulo-de-la-dignidad/>
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Cátedra.
- Semana Mundo (2013, febrero 13). Colombia, el sexto país con más católicos. *Semana*.
<http://www.semana.com/mundo/articulo/colombia-sexto-pais-mas-catolicos/333397-3>
- Semana Nación (2017, abril 3). Falsos positivos de Soacha: condenan a 21 militares a penas entre 37 y 52 años de prisión. *Semana*.
<https://www.semana.com/nacion/articulo/falso-positivo-de-soacha-condenas-de-hasta-52-anos/520904/>

- (2019, febrero 19). Pese a la polémica, Gobierno nombra a Darío Acevedo en la dirección del Centro de Memoria. *Semana*.
<https://www.semana.com/nacion/articulo/gobierno-nombro-a-dario-acevedo-en-la-direccion-del-centro-de-memoria-historica/601972/>
- Serrano, E. (2006). *Historia de la Fotografía en Colombia*. Editorial Planeta Colombia S.A.
- Silva, Armando (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Editorial Norma.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales, S.L.
- (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V.
- Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Revista Teatro del sur*, (15), pp. 33-40.
- Uribe, M. V. (1992). *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*. Grupo Editorial 87.
- (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Editorial Norma.
- (2012). Prácticas de memoria, imaginarios de verdad: Tres mujeres víctimas de la guerra en Colombia. *Historia cultural desde Colombia: Categorías y Debates*, (1), pp. 117-136.
- Uribe, M. V., Forero, A. M., de Gamboa Tapias, C., Mahecha Bustos, I., Rincón Corelli, R., Chaparro González, N. y Céspedes-Báez, L. M. (2014). *Aristas del conflicto armado*. Editorial Universidad del Rosario.
- Van Dembroucke, C. (2005). Con los ojos bien abiertos. *Rayando los confines, Revista Pensamiento de los Confines*. <http://rayandolosconfines.com/tradu6.html>