

Memorias visuales del conflicto
armado y la paz en Colombia
(2002-2016)

Memorias visuales del conflicto armado y la paz en Colombia (2002-2016)

Juan Carlos Amador-Baquiro





UD
Editorial



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico
© Juan Carlos Amador-Baquiro

ISBN físico: 978-958-787-399-3
ISBN digital: 978-958-787-400-6
Primera edición, octubre de 2022

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Edwin Pardo Salazar

Corrección de estilo
Proceditor

Diagramación y montaje de cubierta
Sonia Lucía Güiza Ariza

Construcción de imagen de portada
Fragmento de la obra *Instalación Magdalenas por el Cauca para la filmación de "Los Abrazos del río"* (intervenciones de Nicolás Rincón, Gabriel Posada y Rodrigo Grajales)

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 N.º 34-37
Teléfono: (601) 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

*Catalogación en la publicación (CEP) – Sistema de Bibliotecas
de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas*

Amador-Baquiro, Juan Carlos

Memorias visuales del conflicto armado y la paz en Colombia
(2002-2016) / Juan Carlos Amador-Baquiro. – 1a. ed. -- Bogotá:
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2022.

311 páginas; 24 cm. -- (Ciudadanía y democracia)

ISBN: 978-958-787-399-3 -- ISBN digital: 978-958-787-400-6

1. Conflicto armado - Colombia 2. Masacres 3. Guerra - Colombia
– Iconografía 4. Acuerdos de paz 5. Desmovilización

303.6909861.76: CDD 21 edición.

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hecho en Colombia

Contenido

Figuras	9
Introducción	15
Memoria y visualidad	43
Visualidad y memoria del pasado reciente: duelo, acontecimiento y emprendimiento cultural	44
Memorias de la guerra, arte y patrimonio	49
El arte como resignificación del pasado violento	51
Otras narrativas del pasado reciente: restauración, catarsis y debate público	56
Balance	59
La crueldad: masacres y profanación (2002-2007)	65
Crueldad	65
Masacres	67
Crueldad y profanación	80
Profanación de pueblos: geografías violentadas	83
Profanación y exhibición de cuerpos	87

Paz y desmovilización paramilitar: de la captura a la cooptación del Estado (2002-2007)	95
Paramilitarismo	95
Captura del Estado	100
De la captura a la cooptación del Estado	107
Necropolítica: falsos positivos, secuestros e indicios de la desaparición forzada (2008-2016)	117
Necropolítica	117
Falsos positivos	119
Secuestro: la esperanza del acuerdo humanitario	130
Indicios de la desaparición forzada: hornos crematorios, fosas comunes y ríos de muerte	137
Construcción de paz: reconciliación, erosión de la solidaridad y performatividad (2008-2016)	159
Puntos de partida sobre los acuerdos de paz con las FARC	159
Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera	168
Sobrevivientes	172
Movilizaciones por la paz: hacia la re-existencia social y política	178
Perdón y reconciliación política	189
Acuerdo final: entre la erosión de la solidaridad y la emergencia de culturas de paz	199
Arte y memoria: duelo, lugares de agonía y reparación estético-comunitaria	221
Arte, política y memoria	221
Río Abajo: ritual de ausencia, objeto y comunidad	228
Silencios: escuela, evanescencia y agonía	237
Reparación estético-comunitaria: <i>Magdalenas por el Cauca</i>	251
Conclusiones	273
Referencias	293
Complementos de prensa	306
Sitios web	307
Anexos	309

Figuras

Figura 1. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la masacre de Bojayá, 2002.

Figura 2. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la masacre de 8 campesinos en San Carlos, 2003.

Figura 3. El Colombiano, titular alusivo a la masacre de Bahía Portete, 2005.

Figura 4. El Tiempo, nota sección Judicial alusiva a la masacre de San José de Apartadó. Foto: cortesía Jesús Abad Colorado, 2005.

Figura 5. El Tiempo, nota en páginas interiores alusiva a los avances de la política de seguridad democrática, 2004.

Figura 6. El Tiempo, nota en sección Conflicto alusiva a la toma del municipio de Toribío, 2005.

Figura 7. El Tiempo, nota en sección Conflicto alusiva a las operaciones militares contra las FARC en Carmen de Carupa, 2004.

Figura 8. El Tiempo, nota en sección Reacción alusiva a las operaciones militares contra las FARC en Toribío, 2002.

Figura 9. Fotografía de una parte de la obra *Auras Anónimas* de Beatriz González, en el Cementerio Central de Bogotá, 2008.

Figura 10. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva al pago de impuestos por bonos de paz, 2003.

Figura 11. El Tiempo, nota en sección Conflicto alusiva a la posición de Estados Unidos sobre proceso de paz con las AUC, 2002.

Figura 12. El Tiempo, nota en sección Conflicto alusiva a la entrega de menores de edad por parte de las AUC, 2002.

Figura 13. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la firma del Acuerdo de Santa fe de Ralito, 2003.

Figura 14. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la desaparición de Carlos Castaño, 2004.

Figura 15. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la solicitud de la ONU de cese al fuego a paramilitares, 2004.

Figura 16. El Tiempo, página principal alusiva a la visita de los jefes paramilitares Ernesto Báez, Salvatore Mancuso y Ramón Isaza al Congreso de la República, 2004.

Figura 17. El Espectador, nota en páginas internas alusiva al Pacto de Ralito, 2007.

Figura 18. El Espectador, nota en Redacción Judicial, alusiva a la investigación adelantada por muerte de 19 jóvenes, 2008.

Figura 19. El Tiempo, entrevista alusiva a la presentación de excusas del Mayor General Óscar González por el “escándalo de los falsos positivos”, 2008.

Figura 20. El Espectador, nota en la sección Redacción Judicial alusiva a las confesiones de un oficial sobre falsos positivos, 2011.

Figura 21. El Espectador, crónica en la sección Redacción Judicial alusiva a la situación de las Madres de Soacha, 6 años después, 2014.

Figura 22. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a cartas de familiares, dirigidas a uniformados secuestrados por las FARC y el ELN, 2011.

Figura 23. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la situación de familiares de uniformados secuestrados y su solicitud de acuerdo humanitario, 2011.

Figura 24. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la búsqueda de personas desaparecidas en La Escombrera, 2015.

Figura 25. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la búsqueda de restos de excombatientes del conflicto armado, 2014.

Figura 26. Revista Cambio, crónica original alusiva a los hornos crematorios ubicados en Juan Frío y otros corregimientos de Santander, empleados por las AUC, 2009.

Figura 27. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a los hornos crematorios ubicados en Juan Frío y otros corregimientos de Santander, empleados por las AUC para la incineración de personas, 2009.

Figura 28. El Tiempo, nota en páginas internas en la que reproduce parte del prólogo del libro *Me hablarás del fuego, los hornos de la infamia* de Javier Osuna, a cargo del escritor chileno Raúl Zurita, 2016.

Figura 29. Fotografía del proyecto *Requiem NN* (2013), autoría de Juan Manuel Echavarría.

Figuras 30, 31 y 32. El Tiempo, crónica en páginas internas alusiva a la desaparición forzada en el río Patía, 2015.

Figura 33. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación de Sigifredo López, 2009.

Figura 34. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación de Alan Jara, 2009.

Figura 35. El Espectador, nota en sección Redacción Política alusiva a la dinámica del movimiento Colombianos por la paz, 2009.

Figura 36. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación del suboficial Pablo Moncayo, 2010.

Figura 37. El Espectador, nota en páginas internas alusiva al reconocimiento a la comunidad de San Carlos (Antioquia) por medio del Premio Nacional de Paz, 2011.

Figura 38. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva al reconocimiento a la Ruta Pacífica de las Mujeres por medio del Premio Nacional de Paz, 2014.

Figuras 39, 40 y 41. El Tiempo, notas en páginas internas alusivas a la solicitud de perdón por parte de las FARC a víctimas de la masacre de Bojayá, 2014.

Figura 42. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la solicitud de perdón de las FARC a la comunidad de La Chinita (Antioquia), 2016.

Figura 43. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la solicitud de perdón de las FARC a familiares de los exdiputados del Valle del Cauca, 2016.

Figura 44. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la presencia de víctimas en los diálogos de paz en La Habana (Cuba), 2014.

Figura 45. El Espectador, página principal alusiva a la suspensión de diálogos de paz, 2014.

Figura 46. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la firma del Acuerdo de Paz en Cartagena (Bolívar), el 26 de septiembre del 2016.

Figura 47. El Tiempo, página principal alusiva a los resultados del plebiscito por la paz, 2016.

Figura 48. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la convocatoria de jóvenes a la Marcha del Silencio, 2016.

Figura 49. El Espectador, crónica en páginas internas alusiva a la obra *Sumando Ausencias*, 2016.

Figura 50. El Espectador, página principal alusiva a la firma del “Acuerdo de Paz Definitivo y Final”, 2016.

Figura 51. Exposición *Río Abajo* en Newark Arts Council (Newark, NJ, USA), 2009.

Figura 52. *Río Abajo* 1, 2008.

Figura 53. *Río Abajo* 17, 2008.

Figura 54. *Río Abajo* 18, 2008.

Figura 55. *Río Abajo* 19, 2008.

Figura 56. *Río Abajo, Jornada de la Luz en el Oriente Antioqueño*, 2008.

Figura 57. *Silencio naranja*, Chinulto (Sucre, Colombia), 2011.

Figura 58. *Silencio atrapado*, Bojayá (Chocó, Colombia), 2010.

Figura 59. *Testigo*, La Esperanza (Bolívar, Colombia), 2013.

Figura 60. *Silencio con mapas políticos*, Chengue (Sucre, Colombia), 2013.

Figura 61. *Silencio armado*, Bajo Grande (Bolívar, Colombia), 2011.

Figura 62. *Lo bonito es estar vivo*, Mampuján (Bolívar, Colombia), 2010.

Figura 63. *Silencio con grieta*, Las Palmas (Bolívar, Colombia), 2011.

Figura 64. Galería proceso de producción de la obra *Magdalenas por el Cauca*, en su primera etapa, 2008.

Figura 65. Yorlady Ruiz con la comunidad de Guayabito en la procesión de La Llorona, 2008.

Figura 66. Anuncio promocional de la obra *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

Figura 67. Puesta en escena de *Magdalenas por el Cauca* en su primera etapa, 2008.

Figura 68. Realización de retratos segunda etapa *Magdalenas por el Cauca*, Galería de Trujillo, 2010.

Figura 69. Realización de bocetos segunda etapa de *Magdalenas por el Cauca*, Galería de Trujillo, 2010.

Figura 70. Consuelo Valencia acostada en su pintura, Galería de Trujillo, 2010.

Figura 71. Perfil de la escultura *La Ofelia* de Trujillo, con la presencia de Gabriel Posada, Juan Sierra, Ludivia Vanegas y Consuelo Valencia, Galería de Trujillo, 2010.

Figura 72. *Magdalena* alusiva a Rosalba Lozano, 2010.

Figura 73. *Magdalena La Ofelia de Trujillo* Alba Isabel Giraldo, 2010.

Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX, las sociedades occidentales han intensificado la producción de representaciones, artefactos y prácticas relacionadas con la memoria de experiencias límite como consecuencia de guerras, dictaduras, genocidios y otros hechos atroces. Esta tendencia, llamada por Huyssen (2013) *boom* de la memoria, se evidencia en la proliferación de conmemoraciones, exhibiciones museísticas, literatura testimonial, comisiones de la verdad e informes académicos sobre este tipo de hechos. Mientras en los inicios del siglo XX, predominó un tipo de memoria asociada a la exaltación de los héroes nacionales y a la apología a los relatos fundacionales de la nación (Anderson, 1993; Nora, 1997), luego de la Segunda Guerra Mundial, el pasado se convirtió en objeto de recuerdo, rememoración e interpelación. Además de producirse un giro hacia la democratización de la memoria en varios países que transitaban por este tipo de hechos, esta tendencia empezó a estar acompañada de políticas que, en algunos casos, ofrecieron alternativas para que los detalles de los hechos atroces, sus causas, los responsables, la situación de las víctimas, así como las garantías de no repetición, se convirtieran en objeto de debate en el espacio público.

Este panorama también dio apertura a la generación de movimientos por la memoria en varios lugares del mundo, especialmente en el marco de los procesos de descolonización, las luchas feministas de primera generación, las revueltas estudiantiles de 1968 y las luchas obreras, étnicas y de grupos armados insurgentes en América Latina y el Caribe. Se trata de una serie de esfuerzos colectivos que dieron respuesta no solo a las experiencias límite sufridas por muchos pueblos y grupos, sino también al carácter oficial, elitista y selectivo de las memorias relatadas

tradicionalmente por los vencedores. Por otro lado, esta situación también demostró que la memoria es un campo de lucha que, en ocasiones, se puede convertir en un instrumento para hacer justicia y exigir el resarcimiento de los daños hacia las víctimas, y que aspectos como el testimonio, el recuerdo, el olvido, las huellas de los hechos y las representaciones de lo ocurrido, dadas sus opacidades y zonas grises, se constituyen en asuntos problemáticos para las sociedades que buscan recordar.

Las tradiciones académicas que desde el siglo XX se han ocupado de estudiar y teorizar la memoria son abundantes. Atendiendo a los alcances de este trabajo, es posible distinguir tres grandes perspectivas teóricas que han influido notablemente en el desarrollo de este campo en América Latina y el Caribe, y Colombia: i) estudios sociológicos sobre la memoria, ii) relaciones y tensiones entre historia y memoria, y iii) filosofía de la memoria. La primera tradición, también llamada sociología de la memoria, especialmente desarrollada por los trabajos pioneros de Halbwachs (2004) y las investigaciones de Pollak (1993), estudia los lazos entre el pasado y el presente, los procesos de construcción de memorias individuales y colectivas, las estrategias que los actores sociales desarrollan para llevar a cabo acciones de memoria en el espacio público, los conflictos entre memorias divergentes u opuestas y las relaciones posibles entre memoria e identidad.

La segunda tradición, específicamente desarrollada por Nora (1992) y Rousso (1987), pone el acento en las condiciones sociales, políticas y culturales en las que se configuran los puntos de vista sobre el pasado. Esta línea también analiza los debates en torno a la historia y la memoria, que para algunos académicos representa una especie de oposición dilemática entre el conocimiento académico y el saber popular, entre la escritura y la oralidad, y entre verdad científica y el relativismo del testimonio. Más allá de estas diferenciaciones jerárquicas y excluyentes, Nora (1992) y Rousso (1987), entre otros, plantean la necesidad de historizar tanto las memorias como los relatos históricos. Por último, la filosofía de la memoria, tradición principalmente impulsada por Ricoeur (2000) y Todorov (1995), problematizan las relaciones —a veces dialécticas— entre memoria y olvido, analizan el estatuto ontológico y epistémico del recuerdo, examinan los desafíos de la conciencia histórica y las implicaciones de las denominadas memorias heridas y exploran los dilemas sobre los usos y los abusos de la memoria en las sociedades contemporáneas.

Lo anterior muestra la complejidad que contiene la memoria como práctica social, como producto social y especialmente como objeto de conocimiento. Conforme con el contexto histórico descrito, en el que la memoria se despliega de distintas formas y se constituye progresivamente en algo crucial para las sociedades, y de acuerdo con las perspectivas teóricas que han abordado este fenómeno, es posible afirmar que el campo de estudios de la memoria problematiza los procesos

éticos, políticos y culturales que tienen lugar cuando los agentes sociales participan de diversas maneras en el recuerdo, la rememoración y la reconstrucción de los acontecimientos del pasado reciente. Estas formas de configuración individual y colectiva de lo ocurrido en el tiempo inciden en la producción, reproducción o transformación de significados sobre el pasado común y pueden hacer posible la redefinición del presente e incluso la imaginación de otros porvenires (Jelin, 2002). Estos elementos han posicionado en el espacio público la noción de memoria histórica.

La memoria histórica se constituye así en objeto de lucha ética, política y jurídica, fundamentalmente en sociedades que buscan construir memorias de hechos traumáticos como forma de restauración. Al asumir que, tras el deber de memoria, esta puede cumplir funciones de verdad, justicia, reparación y no repetición, las sociedades pueden tardar mucho tiempo en definir lo que parcialmente ocurrió, incluso los recuerdos en disputa pueden ser epicentro de nuevos conflictos. Este problema fue descrito tempranamente por Benjamin (2001), quien se preguntaba por qué, tras la guerra, los combatientes llegaban enmudecidos a su morada, situación que afectaba el conocimiento y la reflexión de lo ocurrido, pues el testimonio y la narración podrían ser los recursos fundamentales para comprender lo que pasó. Asimismo, Arendt (1996) evidenció que, ante el desvanecimiento de un mundo común, en el que ni la historia ni la naturaleza parecen tener cabida, es probable que la memoria se convierta en una especie de archipiélago de piezas mnemotécnicas en las que cada parte ha de luchar por dar legitimidad a su versión. Por último, Adorno (s. f.), en una postura escéptica, propia de su dialéctica negativa, frente a los horrores de Auschwitz, conocidos a través de distintos medios de comunicación, se preguntó si en adelante era posible la poesía.

Apoyados en estas perspectivas, es posible afirmar que la memoria histórica, una vez se convierte en propósito de la sociedad, y una vez se asigna al Estado la responsabilidad de gestionar su realización, se expone a varios problemas. Uno de ellos es la capacidad de la institucionalidad para reconocer, en igualdad de condiciones, las versiones de las partes que protagonizaron o vivieron los acontecimientos violentos, incluso aquellas narrativas que van en contravía de los relatos oficiales o hegemónicos. Otro problema corresponde a la lucha por el posicionamiento de determinadas memorias en el espacio social, pues, así como la memoria oficial busca fungir como macrorrelato de lo acontecido, las versiones no oficiales pretenden incidir en la esfera pública para convertirse en memoria social o colectiva. De igual forma, es posible identificar como problema el conjunto de recursos culturales disponibles para que las personas en sociedad accedan a los indicios o a las narraciones y discursos que dan cuenta de los hechos ocurridos. Estos recursos pueden favorecer u obstaculizar las representaciones o conocimientos sobre la memoria histórica, e incluso pueden convertirse en mediaciones fundamentales para la construcción de visiones reflexivas y críticas en la esfera pública.

Este último aspecto sugiere una serie de interrogantes en torno a la selección de los contenidos de la memoria, las herramientas analíticas para interpretar dichas fuentes y las representaciones que se ponen en conflicto por la interpretación del pasado reciente. De acuerdo con Jelin (2003), la memoria en la sociedad evidencia la presencia de conflictos por las interpretaciones, cuyas narrativas se vuelven objeto de pugna dados sus usos frecuentes para reivindicar ciertas versiones de lo ocurrido, institucionalizar, marginalizar e incluso ganar adeptos. Además de generar posibles identificaciones con los relatos que buscan dar cuenta de lo ocurrido, la memoria en la esfera pública implica la generación de posiciones políticas, esto es, subjetividades políticas que se construyen desde el conocimiento crítico del pasado, sin que esto implique cerrar la posibilidad del porvenir (Ruiz y Prada, 2012). En esta dirección, los trabajos con la memoria también evidencian que existen acontecimientos cuyos móviles son imposibles de examinar, situación que puede dar lugar a la especulación e incluso a la revictimización (Vélez, 2012).

Estos debates evidencian que los discursos, las narrativas y las mediaciones que se ponen a disposición de la sociedad para recordar o conocer los acontecimientos del pasado atroz se convierten en un objeto de estudio privilegiado para las ciencias sociales. Una de las perspectivas teóricas que ha estudiado los contenidos y las funciones éticas, políticas y sociales de estos repertorios simbólicos y materiales es la llamada memoria cultural. Para Assman (1999) y Erll (2012), la memoria cultural comprende la presencia del recuerdo a partir de objetivaciones relacionadas con símbolos, textos, artefactos y prácticas, los cuales posibilitan la producción social del sentido desde la experiencia ritual. En otras palabras, el recuerdo se activa a partir de la producción simbólica y material, y las prácticas sociales y culturales de la sociedad. Esto hace posible que las objetivaciones relacionadas con el pasado no se conviertan en vestigios dispersos sino en mediaciones que pueden hacer posible la interpretación de lo ocurrido.

La anterior perspectiva también tiene en cuenta la pluralidad y el carácter procesual del recuerdo cultural (Assman, 1999; Erll, 2012). Así, la memoria-recuerdo cultural se despliega atendiendo a tres condiciones: i) las condiciones sociales necesarias para activar el recuerdo, así como para acceder al conocimiento del pasado reciente; ii) la configuración de culturas del recuerdo, proceso que incluye el reconocimiento de los intereses de distintos grupos en torno al conocimiento del pasado, las técnicas del recuerdo y los géneros del recuerdo; y iii) las formas de expresión y escenificación del pasado, esto es, los procesos conscientes del recuerdo (estrategias científicas, discursivas y de ficción), y la recepción y apropiación de las objetivaciones culturales de la memoria.¹

1 Como se mencionó inicialmente, algunas sociedades que transitaron de las dictaduras a la democracia, de la guerra a la paz, o que intentaron superar hechos asociados con violencia extrema y vulneración sistemática de derechos humanos, con el tiempo, se han interesado en producir este tipo de mediaciones, en torno a la memoria colectiva, social e histórica, a partir de distintos recursos. Estas iniciativas se han orientado principalmente hacia la presentación pública de narrativas,

Una de las mediaciones que evidentemente ha tenido implicaciones en la configuración de memorias sobre el pasado atroz es la imagen. De acuerdo con Acaso (2014), las imágenes son unidades de representación del lenguaje visual, las cuales constituyen un sistema que permite enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista. Como se observará más adelante, aspectos como la composición, la forma, la iluminación y la textura de la imagen no solo informan sobre su contenido sino también pueden producir en las personas cierto tipo de sensación, experiencia o conocimiento sobre el objeto representado. En el caso de las imágenes utilizadas para representar los hechos del pasado reciente, se observan diversas funciones: las imágenes que funcionan como huella, cuyo objetivo es representar los vestigios o evidencias de lo acontecido; las imágenes testimonio, que pretenden narrar el acontecimiento desde los mismos hechos o desde quien lo vivió; las imágenes ilustración, que operan como referente, modelo o ejemplificación de algo que ocurrió; y las imágenes ficción, cuyo propósito es recrear, reinventar e imaginar los hechos del pasado, a partir de elementos figurativos que se basan en la verosimilitud.

Aunque existen diversas expresiones relacionadas con la imagen y el lenguaje visual, llama la atención de manera particular las funciones que desempeñan las representaciones sobre el pasado reciente, procedentes del periodismo gráfico, también llamado fotoperiodismo o reportaje gráfico, y de las artes visuales. Para Amar (2005), el periodismo fotográfico es un género del periodismo que emplea la fotografía, el video y, en ocasiones, el diseño gráfico, a partir del lenguaje visual, con el fin de informar sobre determinados acontecimientos y fungir como testimonio, relato o documento histórico. Por su parte, de acuerdo con Mirzoeff (2003), las artes visuales comprenden las artes plásticas tradicionales (dibujo, pintura, grabado, escultura), así como las expresiones que, con el tiempo, han incorporado tecnologías análogas y digitales para lograr expresiones visuales no convencionales, entre ellas, la fotografía, el videoarte, el fanart, el arte digital y el net.art. En relación con dichas expresiones, durante las últimas décadas, estas han producido nuevas formas de representación a partir de integraciones novedosas con las artes escénicas, por ejemplo, el *happening*, el *fluxus*, el arte interactivo, el grafiti y el *performance*.

En relación con el fotoperiodismo, como se observará más adelante, el surgimiento de este oficio se dio a la par con los orígenes de la propia fotografía.² Si

artefactos y prácticas por medio de relatos orales, archivos, textos alfabéticos, narrativas visuales, sonoridades y productos audiovisuales, entre otros. Además de informar, denunciar y ofrecer versiones diversas sobre el pasado reciente en el espacio público, algunas de estas mediaciones han pretendido que las audiencias adopten posiciones sobre los hechos ocurridos y que respondan por medio de acciones comprometidas ante los contenidos culturales expuestos.

2 De acuerdo con Sontag (2004), la prensa utilizó la fotografía por primera vez hacia 1880, en el *Daily Graphic* de New York. A partir de este momento, la prensa ha buscado integrar la imagen como medio objetivo, representativo, aunque a veces figurativo, de los acontecimientos narrados.

bien al principio el fotoperiodismo tuvo importantes relaciones con la fotografía artística, posteriormente se fue abriendo paso como género autónomo, especialmente a partir del cubrimiento de confrontaciones bélicas. De acuerdo con Sontag (2004), desde inicios del siglo XX, a partir de la Primera Guerra Mundial, hubo un especial interés por registrar imágenes de la guerra, con la participación de fotógrafos que lograron gran reconocimiento como Robert Fenton y Robert Capa. No obstante, fue en el desarrollo de la Guerra Civil española cuando el fotoperiodismo alcanzó su profesionalización, al realizar el cubrimiento detallado de la contienda bélica. En el periodo que comprende el cubrimiento de la Segunda Guerra Mundial y el registro visual y audiovisual de la Guerra de Vietnam, el fotoperiodismo llegó a su edad de oro. En los últimos años, las agencias de prensa, confrontadas a los medios digitales, han puesto en crisis el oficio del reportero gráfico (Amar, 2005). Empero, este tipo de fotografía se ha integrado con apuestas visuales novedosas, relacionadas con proyectos de periodismo multimedia, hipermedia y transmedia.

Este objeto de estudio, el cual se inscribe en los Estudios de Cultura Visual, presenta varias problemáticas. En torno a las fotografías que registran hechos atroces, de acuerdo con Sontag (2004), existen cuatro grandes interrogantes que problematizan sus objetivos y alcances. En primer lugar, es importante interrogar cuáles son las funciones éticas, sociales y políticas de las fotografías que representan el horror de la guerra. En segundo lugar, se requiere problematizar cuáles son los efectos de la exhibición y la circulación de imágenes del sufrimiento en las audiencias, las cuales observan la calamidad desde la distancia. En tercer lugar, resulta inquietante entender si quien mira, más allá de la conmoción, puede conocer y proceder a la acción. Por último, Sontag (2004) se pregunta si, a raíz de este tipo de imágenes, las audiencias pueden construir posiciones distintas conforme con su contexto de recepción.

Al respecto, en la literatura existen intensos debates sobre los interrogantes planteados por Sontag (2004), y otros acerca del uso de fotografías que, a partir del fotoperiodismo, pretenden registrar, documentar y dejar constancia histórica del pasado violento. A modo de ejemplo, Campbell (2004), afirma que este fenómeno provoca un régimen de visibilidad basado en el impacto, que termina debilitándose en el tiempo tras la práctica de ver algo desde la distancia y acostumbrarse. Por su parte, Kleinman y Kleinman (1996), a propósito del premio Pulitzer otorgado a Kevin Carter en 1996, por una fotografía captada en Sudán de una niña en estado de inanición, a punto de ser cazada por un buitres, cuestionan si existe alguna relación entre conocimiento y acción, pues nunca se conoció cuál fue la respuesta del fotoperiodista ante tal situación de vulneración. Esta mirada se complementa con la crítica de Ignatieff (2003) al medio televisivo, el cual, desde su perspectiva, es eficiente mostrando consecuencias de la barbarie, más que analizando las intenciones morales o políticas de esta.

Por otro lado, Linfield (2010), al analizar el uso de recursos de estetización y personalización de la guerra utilizados por fotoperiodistas como Robert Capa, sostiene que es necesario examinar los efectos de esta suerte de singularidad prosaica en el régimen de la mirada. En esta línea de reflexión, Zelizer (1998), quien acuñó el término fotoperiodismo de guerra, afirma que este género instaló en la práctica una estética del holocausto judío, la cual tiende a ser excesivamente utilizada para explicar otros conflictos.³ Asimismo, Chouliaraki (2008) y Moeller (2009) coinciden en cuestionar cuál fue el papel que cumplieron los países de Occidente frente a la Guerra de Bosnia, los cuales, mientras vieron en directo los hechos por televisión, permitieron la ejecución de un genocidio. Por último, Didi-Huberman (2016) plantea que existe un mundo social y político que va más allá del marco estético de la fotografía, y que las fotografías de lo inimaginable, pese a todo, deben ser conocidas e imaginadas como deber ético de la humanidad.

En relación con la función del arte en la representación de las experiencias límite, Sontag (2004) afirma que, desde el arte cristiano-católico, ha existido un especial interés por mostrar el sufrimiento, tal como ocurrió a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento. La iconografía del dolor se convirtió, en el transcurrir de los siglos, en un dispositivo útil para conmover y emocionar, pues el espectador podría experimentar una especie de conmiseración a partir del ejercicio de la contemplación. Sin embargo, de acuerdo con Sontag (2004), fue hasta el siglo XIX, a partir de los grabados de Goya que constituyeron la obra titulada *Los desastres de la guerra*, producidos entre 1810 y 1820, los cuales exhibieron con crudeza la crueldad de la Guerra de la Independencia española, como se empezó a formalizar una manera especial de producir imágenes artísticas que integran vestigios del acontecimiento violento con elementos figurativos aplicados por el artista, dirigidos a determinados públicos. Este interés se desplegó de manera más profunda a lo largo del siglo XX, especialmente a partir del surgimiento de vanguardias como el fauvismo, el surrealismo y el dadaísmo, las apuestas visuales de la fotografía y el cine, así como los planteamientos del arte conceptual y político que se incorporaron en las artes plásticas tradicionales y en expresiones no convencionales, como las mencionadas anteriormente.

No obstante, desde la década de los treinta, con Benjamin (2009), y Horkheimer y Adorno (1998), se iniciaron intensos debates sobre la estetización de la política y el uso de dispositivos iconográficos al servicio de la ideología de la guerra y el mercado. A modo de ejemplo, Benjamin (2009) sostuvo que, desde finales del siglo XIX, la humanidad asiste a la pérdida del aura en la obra de arte como consecuencia de su reproductibilidad técnica. Por su parte, Horkheimer y Adorno (1998) afirmaron que, a partir de la emergencia de la cultura de masas en la década de los cuarenta, tanto el nazismo como el capitalismo estadounidense producen

3 De acuerdo con Zelizer (1998), el uso masivo de estas imágenes socavó su fuerza referencial y lo convirtió en icono de sobresaturación.

la llamada industria cultural: un modo de mistificación de las masas por medio de estéticas totalizantes, cuyo propósito es vender mercancías a través de medios de comunicación.⁴ Estos debates continuaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX con Debord (2008), quien planteó la existencia de una sociedad del espectáculo que declina el ser por el tener, y con Baudrillard (1978), que denunció la emergencia de hiperrealidades como consecuencia de un modo de capitalismo que amplía los significantes, en detrimento del significado, a partir de operaciones relacionadas con la simulación.

Algunos de estos debates hicieron posible el surgimiento de posiciones y oposiciones al llamado arte político. De acuerdo con Rancière (2005), mientras que la política es un proceso que pretende producir escisiones en el orden de la dominación y la represión, situación que configura el reacomodamiento de los lugares que ocupa cada persona, así como sus alcances en términos de habla, goce y visibilidad pública, el arte político es una mediación que hace posible la distribución de lo sensible. Esto significa un modo de reacomodamiento de los modos de ver, hacer, ordenar los cuerpos y los objetos, y asignar las funciones y el poder en el orden social. De esta manera, el arte político es un dispositivo que desordena y reordena la distribución de lo sensible, situación que puede hacer posible la emergencia de otros modos de la experiencia social y estética. Por su parte, Bal (2014), apoyada en el concepto de lo político de Mouffe (citada por Bal, 2014) y ubicada en una concepción performativa del arte, sostiene que este producto cultural participa en lo político no solo desde la representación, sino desde la intervención. Esto significa que el arte, además de poseer agencia, debe propiciarla a partir de prácticas artísticas concretas, las cuales no deben acudir a la representación, dado el riesgo de caer en repeticiones, reducciones y estilizaciones. Aunque Bal (2014) no está de acuerdo con el adjetivo “político”, empleado para referir a expresiones artísticas que abordan objetos de reflexión de índole social o político, admite que el arte que busca poner en discusión experiencias límite debe ser relevante, en el sentido de ser incisivo en los asuntos y problemas abordados, así como emplear estrategias creativas de imaginación moral.

Las perspectivas mencionadas, entre otras, han tenido una influencia notable en el arte que pretende contribuir a la construcción de la memoria de las experiencias límite. El interés por denunciar, visibilizar y resignificar este tipo de experiencias, a partir de obras, prácticas artísticas y emprendimientos estético-comunitarios, suele poner en entredicho las versiones oficiales que, con frecuencia, buscan hacer cierres parciales o banalizar lo acontecido a partir de posturas negacionistas. Esta situación hace que este tipo de productos y prácticas artísticas no solo funjan como instrumentos de expresión y comunicación sino también como dispositivos

4 Asimismo, Adorno (s. f.) critica el trabajo del arte que pretende existir como centro y sin implicación alguna con la sociedad y la política. Sostiene que el arte que “no quiere nada más que existir” se inscribe en la fetichización de la estética, esto es, una actitud apolítica sumamente política.

de transgresión y reparación. Mientras que la función transgresora se ocupa de infringir y quebrantar los códigos culturales que legitiman cierto orden social, asociado con la negación o distorsión de hechos atroces del pasado reciente por parte del establecimiento, la función reparadora refiere al carácter restaurador de estas experiencias artístico-estéticas en la construcción de la memoria social, las cuales se constituyen en litigios estéticos (Sierra, 2018) que permiten procesar la ruptura del orden simbólico de víctimas y sobrevivientes, así como transformar su subjetividad en los ámbitos privado y público (Rubiano, 2019).

Por otro lado, es importante tener en cuenta que el arte, las prácticas artísticas y los emprendimientos artístico-estéticos contemporáneos emplean la visualidad como modo semiótico privilegiado, tanto en los procesos de producción-creación como en los mecanismos de distribución y recepción. De acuerdo con Guasch (2005), los productos y prácticas del arte que buscan incidir en la memoria social y colectiva en la actualidad, así tengan un carácter efímero, tal como ocurre con el *performance* o la obra de teatro, se convierten en piezas mnemotécnicas perdurables gracias a los procesos de mediatización de la cultura que posibilitan el lenguaje visual y el lenguaje digital en su relación con los medios de comunicación interactivos. En otras palabras, los productos y prácticas que buscan resignificar el pasado atroz son susceptibles de ser registrados, sistematizados y ubicados en repositorios de almacenamiento, mediante imágenes fijas o en movimiento, las cuales, más adelante, pueden ser utilizadas por las audiencias con distintos fines, entre ellos, convertirlos en íconos de denuncia, de movilización social y de proyectos alternativos. Este fenómeno es latente en pinturas como el *Guernica* de Picasso (1937), en fotografías como *La niña vietnamita víctima del napalm* de Nick Ut (1972) y en filmes como *Shoah* de Lanzmann (1985).

En el caso de Colombia, los debates relacionados con las funciones sociales, políticas y estéticas de las imágenes producidas por el fotoperiodismo y el arte visual en la construcción de memoria colectiva y social también han sido prolíficas a lo largo de los últimos años. En relación con el fotoperiodismo, como se explicará más adelante, es importante destacar el surgimiento de una generación de fotoperiodistas pioneros en el oficio, desde la década de los cuarenta, entre los cuales sobresalen Luis B. Ramos, Ignacio Gaitán, Guillermo Castro, Leo Matiz,⁵ Manuel H. y Sady González, quienes representaron situaciones como la singularidad de algunos pueblos indígenas, escenas de pobreza y desigualdad, y hechos de violencia política, tales como El Bogotazo, el asesinato de estudiantes universitarios, hechos atroces de la violencia bipartidista y el asesinato del

5 Leo Matiz fue reconocido en los ámbitos internacional y nacional por su ingenio en el uso de la cámara y su capacidad de innovación en las escenas capturadas. Trabajó en países como Venezuela, México, Estados Unidos y en territorios como Palestina, Beirut y Tel Aviv. Tomado con ajustes de <https://proyectos.banrepcultural.org/leo-matiz/es>

sacerdote Camilo Torres.⁶ El crecimiento del oficio se hizo explícito tras la fundación del Círculo de Reporteros Gráficos de Colombia en 1950, cuyo propósito fue construir la unidad organizativa del gremio, realizar una depuración del género y promover la tecnificación del oficio (Serrano, 1983).

Si bien los diarios de circulación nacional y regional introdujeron este género desde la segunda mitad del siglo XX, una vez se optimizaron las técnicas gráficas, de diagramación y de edición, por lo general, este tipo de fotografías fueron utilizadas como ilustración y ejemplificación de las notas, crónicas y entrevistas escritas. Con excepción de publicaciones periódicas, como la revista *El Gráfico* y la revista *Cromos*, dadas a conocer desde 1916, así como ciertos experimentos logrados por los diarios *El Tiempo* y *El Espectador* en algunos momentos, el fotoperiodismo dedicado a registrar hechos de violencia política alcanzó su reconocimiento solo hacia la década de los setenta, luego del surgimiento del Movimiento 19 de Abril (M-19). En aquel tiempo, las imágenes producidas por Jorge Torres, Luis Benavides y Carlos Caicedo evidenciaron el crecimiento de este grupo guerrillero, así como sus alcances militares y políticos.⁷

Posteriormente, hacia la década de los ochenta,⁸ acontecimientos como la toma y la retoma del Palacio de Justicia, captadas por medio de las cámaras de Rafael Rodríguez, Ángel Vargas y Luis Velazco, entre otros, fueron determinantes para divulgar los hechos atroces procedentes del grupo guerrillero y del Ejército Nacional. Por otro lado, tras el registro de asesinatos como los de Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro, Álvaro Gómez y algunos dirigentes de la Unión Patriótica, así como el cubrimiento de los diálogos entre el Gobierno del presidente Andrés Pastrana y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en el Caguán (departamento de Caquetá), producidos por Francisco Carranza y Ricardo Mazalán, entre otros, el fotoperiodismo del conflicto armado se convirtió en un oficio de riesgo extremo debido a la degradación de este.

No obstante, durante la década de los noventa, en medio de las experiencias límite vividas por las víctimas, los riesgos de hacer registros de campo en zonas de conflicto y la crisis del oficio, como consecuencia de la irrupción de internet y la prensa *online*, las contribuciones visuales de fotoperiodistas, tales como Rafael Rodríguez, Milton Díaz y Jesús Abad Colorado, fueron fundamentales para divulgar en los ámbitos nacional e internacional, por medio de distintas modalidades

6 La reportería gráfica inició su presencia en los medios de comunicación a través de las revistas *El Gráfico* y *Cromos*, desde 1916. Más adelante, con la llegada de *Mundo al día* (1924-1938), se hizo más visible el oficio de reportero gráfico en Colombia.

7 Las imágenes del M-19 lograron mayor visibilidad en la prensa nacional e internacional con las fotografías registradas en el marco de la toma de la embajada de República Dominicana por parte de este grupo armado, en 1980.

8 En los inicios de la década de 1980 se creó la Agencia Colombiana de Prensa-Colprensa, la cual buscó que la sociedad le diera mayor reconocimiento a la labor del periodista gráfico.

de narrativa visual, hechos de crueldad y de violación sistemática de derechos humanos, aunque también fueron captadas algunas situaciones de perdón y reconciliación. En la actualidad, a pesar de la profundización de la crisis del oficio y del monopolio de diarios periodísticos por parte de grupos económicos transnacionales, está surgiendo una generación joven de reporteros gráficos que también ha captado aspectos del conflicto armado y del reciente proceso de paz, desplegado entre el 2012 y el 2016, entre los que se destacan Jorge Panchoaga, Federico Ríos y Natalia Botero Oliver.

En relación con las artes visuales, en Colombia existen cuatro generaciones de artistas que se han interesado por representar el conflicto armado y la paz desde distintas apuestas políticas, estéticas y técnicas. Como se explicará más adelante, de acuerdo con Medina (citado por Malagón, 2010), quien hacia 1999 realizó la curaduría de la obra *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, en el Museo de Arte Moderno (MamBo), se pueden identificar tres periodos de este género: la violencia bipartidista (a partir de 1948), la violencia revolucionaria (desde 1959) y la violencia narcotizada (desde la mitad de la década de los noventa). Tras esta periodización, Malagón (2010) planteó que durante el primer y el segundo momento el arte visual se caracterizó por emplear lenguajes simbólicos y expresivos, y que en la tercera etapa se difundieron obras particularmente indicativas y evocativas.⁹ Mientras en el primer y el segundo periodo sobresalen artistas como Enrique Grau, Alipio Jaramillo, Débora Arango, Alejandro Obregón y Pedro Nel Gómez, en el tercer momento se destacan los trabajos de Luis Ángel Rengifo, Carlos Correa, Alberto Baraya y Beatriz González.

Recientemente, Rubiano (2014) propuso la emergencia de una cuarta generación desde la primera década del 2000, la cual se caracteriza por incluir en sus obras y prácticas artísticas una serie de declaraciones, denuncias, testimonios y transgresiones que buscan intervenir lo real y proponer nuevos vínculos entre los artistas y las comunidades afectadas por el conflicto armado. Asimismo, se trata de propuestas que privilegian narrativas visuales en torno a las víctimas, la construcción de memoria y la restauración. En consecuencia, este cuarto periodo, según lo propuesto por Rubiano (2014), se centra en la reparación simbólica. Algunos ejemplos de esta cuarta generación se encuentran en las obras de Óscar Muñoz, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, entre otros. Las obras visuales de algunos de estos artistas serán analizadas más adelante.

Como se estudiará en este libro, este panorama se complejizó a partir del papel protagonista de las víctimas en una serie de iniciativas relacionadas con prácticas de perdón y reconciliación, implementación de comunidades de paz, así como

9 Los artistas que representan cada uno de estos periodos, así como sus propuestas, serán abordados más adelante.

acciones públicas para acceder a derechos como la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición. Parte de estas iniciativas surgieron en medio de las limitaciones burocráticas que serán analizadas más adelante, a partir de la implementación de la Ley de Justicia y Paz (2005), y la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (2011). Asimismo, tras los diálogos entre el Gobierno nacional y las FARC, y la correspondiente firma del Acuerdo de Paz en el 2016, muchas organizaciones de víctimas y comunidades afectadas por el conflicto armado se involucraron en proyectos que les permitieron integrar estas prácticas estéticas con la construcción de memorias colectivas, sociales y públicas, en ocasiones, desde emprendimientos estético-comunitarios propios, y, en otros casos, desde prácticas artísticas realizadas con algunos artistas visuales.

No obstante, a pesar de las evidentes contribuciones del fotoperiodismo y de estos emprendimientos artístico-estéticos, comprendidos como artefactos simbólicos y materiales de la memoria cultural (Assman, 1999; Erll, 2012), este fenómeno social plantea una serie de interrogantes alrededor de asuntos críticos, tales como la selección de los lenguajes adecuados para la producción de este tipo de contenidos visuales, los riesgos que adquieren estas iniciativas al intentar estetizar hechos violentos, pues se pueden convertir en instrumentos de banalización o acostumbramiento en las audiencias; así como la simplificación del horror mediante las imágenes cuando estas se difunden masivamente, tal como ocurre con algunos casos en el fotoperiodismo, el cine y la televisión. De acuerdo con esta interpelación, surgen tres debates que serán abordados parcialmente en el presente estudio.

En primer lugar, si bien el fotoperiodismo en el caso de Colombia se ha ocupado de informar sobre algunos acontecimientos relacionados con la violencia política y con iniciativas de reconciliación, a partir del lenguaje visual, es importante comprender las representaciones que algunos diarios de circulación nacional han privilegiado, por medio de la fotografía gráfica, en el cubrimiento del conflicto armado y los procesos de paz. En esta línea de reflexión, de acuerdo con Sontag (2004), si se ha producido una tendencia hacia el exceso de imágenes sobre hechos atroces, y si se ha generado una suerte de saturación de la mirada en las audiencias a partir de la producción y circulación de este tipo fotografías, es necesario preguntar ¿qué implicaciones ha tenido este fenómeno en la configuración de cierto régimen de la mirada en las audiencias que observan desde la distancia?, ¿la saturación de imágenes sobre el conflicto armado ha propiciado la despolitización de la sociedad? Por último, a partir de lo planteado por Bonilla (2018), quien examina algunas fotografías de atrocidad en Colombia con el fin de analizar si este fenómeno ha propiciado la conformación de esferas públicas de deliberación, es importante preguntar ¿por qué se ha privilegiado la representación de la guerra más que el registro visual de acciones de paz?, ¿a partir de qué criterios la prensa define qué mostrar y qué invisibilizar?

En segundo lugar, si bien Benjamin (2009) planteó que la reproductibilidad de la obra de arte era un proceso que eliminaba su aura, y Sontag (2006)¹⁰ afirmó inicialmente que la exhibición permanente del horror por medio de imágenes anestesias la percepción del que contempla, es importante preguntar si la masificación del lenguaje visual artístico ofrece recursos expresivos y comunicativos para que tanto los relatos visuales del pasado atroz como las narrativas visuales de paz puedan llegar a distintos públicos, de modo que logren experimentar lo que Rancière (2005) denomina reparto de lo sensible. También resulta necesario indagar si las obras de arte y las prácticas artísticas basadas en el lenguaje visual, más allá de la emoción o la conmoción que puedan producir, contribuyen a transformar los sistemas de significación y habilitan en los receptores su capacidad de reflexión y problematización en torno a los acontecimientos del pasado reciente. Del mismo modo, de acuerdo con Feld y Sites (2009), también parece necesario preguntar si los lenguajes empleados por los artistas para representar hechos de violencia política o iniciativas de paz profanan la memoria de los ausentes o de los sobrevivientes.

En tercer lugar, es necesario elucidar si la abundancia de imágenes sobre el conflicto armado y la paz, producidas y puestas en circulación desde la prensa, el arte político y los emprendimientos estético-comunitarios, aportan a la construcción de memoria colectiva y social, y si su masificación tiene efectos en los modos de recordar y de construir memorias ejemplares (Todorov, 2000).¹¹ Este interrogante se apoya en algunas advertencias sobre el llamado *boom* de la memoria expuesto por Huyssen (2013). La primera advertencia plantea que, ante una suerte de globalización del discurso del holocausto, este se ha convertido en un referente universal a través del cual se pretende interpretar otras experiencias, y que esta experiencia límite ha sido una temática explotada hábilmente por la industria del entretenimiento.

La segunda advertencia establece que desde la década de los noventa ha surgido un tipo de literatura de autoayuda en torno a la superación del trauma, el síndrome de la memoria recuperada y las lecciones aprendidas de los genocidios, situación que ha posicionado la narrativa de la apología al pasado como superación del mal. Por último, Huyssen (2013) advierte que la difusión geográfica de la cultura de la memoria ha otorgado una suerte de licencia a grupos que reivindicaran la guerra justa, la superioridad étnica y los proyectos políticos extremistas, los cuales movilizan pasados míticos para legitimar políticas fundamentalistas.

10 Como se analizará más adelante, Sontag (2004) replantea esta postura a partir de la publicación del libro *Ante el dolor de los demás*.

11 Como se observará más adelante, Todorov (2000) plantea que los hechos del pasado atroz pueden ser leídos de manera literal o de modo ejemplar. Este último tipo de lectura consiste en la adopción de lecciones del pasado que se convierten en principio de acción y de emprendimiento social y político para el presente.

Por otro lado, es importante señalar que el presente estudio se ubica en el periodo 2002-2016. Como se explicará más adelante, este lapso abarca dos momentos muy importantes en la historia del pasado reciente en Colombia. El primer momento, que va del 2002 al 2010, es ampliamente conocido por la implementación de la política de seguridad democrática durante los dos gobiernos del presidente Álvaro Uribe. Una de las premisas de esta política fue la negación del conflicto armado y la imposición de una narrativa de lucha contra el terrorismo, que ubicó como principal objetivo a los grupos guerrilleros, situación que justificó el fortalecimiento del aparato militar, la implementación de redes de informantes y una serie de estímulos que fueron otorgados a la Fuerza Pública conforme con el número de guerrilleros dados de baja, entre otras medidas. No obstante, durante su primer Gobierno, el presidente Uribe impulsó un proceso de paz y desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) por medio de las orientaciones de la Ley de Justicia y Paz. Para algunos analistas, esta ley permitió que delinquentes comunes y narcotraficantes, quienes se hicieron pasar por paramilitares, obtuvieran beneficios; sin embargo, esta norma dio algunas luces sobre el derecho de las víctimas a la reparación y la necesidad de crear instrumentos para acceder al esclarecimiento de los hechos atroces.

El segundo momento, que contempla del 2010 al 2016, incluye parte de los dos periodos del presidente Juan Manuel Santos. En sus inicios, como parte de sus coincidencias políticas con el uribismo, el presidente Santos continuó la lucha contrainsurgente de su antecesor e impulsó medidas para fortalecer la Fuerza Pública. Sin embargo, tras la aprobación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en el 2011, la cual reconoció la existencia del conflicto armado y dictó medidas de reparación individual, colectiva, material y simbólica para las víctimas, la política de paz dio un giro frente a lo acontecido en los gobiernos de las últimas tres décadas. Este escenario abrió el camino para iniciar, desde el 2012, los diálogos con la guerrilla de las FARC en La Habana (Cuba), los cuales hicieron posible la firma del *Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* en el 2016. A pesar de la oposición al Acuerdo por parte de varios sectores, entre ellos los seguidores del expresidente Uribe, empresarios y algunos medios de comunicación, dicho pacto permitió la desmovilización del grupo guerrillero y su conformación como partido político, así como la implementación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición, entre otros logros.

Aunque la investigación solo llega hasta la firma definitiva del Acuerdo de Paz, luego del triunfo del No en el plebiscito de refrendación convocado por el Gobierno, y no contempla los avances y obstáculos relacionados con la implementación de este después del 2016, vale la pena señalar que dicho escenario propició dos situaciones especiales. Por un lado, hizo posible que, desde el 2012, muchas organizaciones de víctimas y comunidades afectadas por el conflicto

armado ganaran visibilidad en la esfera pública y que llevaran a cabo acciones de denuncia, resistencia y de perdón y reconciliación. Una de las acciones que marcó la fortaleza de estas organizaciones y comunidades como actores políticos fue su vinculación a proyectos estético-comunitarios propios y a proyectos artísticos dirigidos por artistas visuales. Por otro lado, si bien la prensa nacional y regional desde la década de los cuarenta se ha interesado en registrar hechos de violencia política y de paz en Colombia, durante este periodo se intensificó la producción de notas de prensa, crónicas y entrevistas, así como de registros visuales, sobre estos dos tipos de acontecimientos del pasado reciente.

Particularmente, fue interés de este estudio analizar las fotografías y los textos alfabéticos publicados por los diarios *El Tiempo* y *El Espectador* durante estos catorce años, pues estos cuentan con amplia trayectoria como parte de un tipo de prensa que, aunque se declara liberal, frecuentemente adopta posiciones oficialistas. Más allá de presumir que se trata de publicaciones periódicas que pueden incidir de manera directa en la opinión pública, pues justo durante este periodo surgieron nuevos proyectos editoriales independientes y críticos,¹² la selección de contenidos correspondientes a estos dos diarios permitió reconocer qué representaciones visuales sobre el conflicto armado y la paz privilegiaron estos medios de comunicación, desde ópticas que, con excepciones, suelen dar prioridad a los discursos del establecimiento, de los vencedores y de los victimarios.

Por otro lado, como ya se anunció, se escogieron obras de cuatro artistas colombianos, quienes desde la perspectiva de Rubiano (2014) forman parte de la cuarta generación del arte político que pretende abordar temas de la violencia política, aunque también de la paz. Dentro de sus apuestas, se destaca el interés por abordar por medio de la metáfora, la alegoría y la metonimia de las narrativas visuales propuestas elementos de las masacres, los asesinatos selectivos, la desaparición forzada y la tortura, entre otros hechos atroces del conflicto. Asimismo, se encuentran quienes, por medio de diversos recursos visuales y materiales, abordan la ausencia, el duelo de los familiares sobrevivientes, la reparación, el perdón y la reconciliación. El recorrido por estos trabajos también evidencia que los proyectos artísticos analizados proponen relaciones de testimonio, diálogo, e incluso de cocreación, con las comunidades afectadas por el conflicto, las cuales también plantean emprendimientos estético-comunitarios para la paz. La selección no pretende ser una muestra representativa de los artistas que en los últimos años se han ocupado de estos procesos. Es una muestra significativa que, desde

12 Durante este periodo surgieron proyectos de periodismo independiente, tales como, *Caja de Herramientas-Viva la Ciudadanía* (2006), *Verdad Abierta* (2007), *Razón Pública* (2008), *Las2orillas* (2013), *Rutas del Conflicto* (2014) y *Pacifista* (2016), entre otros. No obstante, también fueron cerrados medios, como el caso de la revista *Cambio*, liquidada en 2009, la cual contaba con una relativa crítica al gobierno de la época. También vale precisar que el diario *El Espectador*, debido a una crisis financiera, funcionó como semanario entre 2004 y 2007.

los pocos casos escogidos, muestra un repertorio diverso de apuestas políticas, estéticas y técnicas en torno a la representación visual del conflicto armado y la paz.

De acuerdo con todo lo anterior, este estudio se guía por la siguiente pregunta de investigación: ¿qué narrativas visuales sobre el conflicto armado y la paz han sido puestas en circulación, a través de dos diarios de divulgación nacional y cuatro artistas visuales, en el periodo 2002-2016, y qué relaciones tienen estas con la configuración de memorias colectivas, sociales y públicas del pasado reciente en Colombia? En consonancia con este interrogante, se propuso como objetivo general: analizar las narrativas visuales sobre el conflicto armado y la paz que han sido puestas en circulación, a través de dos diarios de divulgación nacional y cuatro artistas visuales, en el periodo 2002-2016, así como las relaciones de estas con la configuración de memorias colectivas, sociales y públicas del pasado reciente en Colombia.

En sintonía con este interrogante, se planteó: i) caracterizar las narrativas visuales del conflicto armado y la paz en Colombia, puestas en circulación a través de dos diarios de divulgación nacional, en el periodo 2002-2016; ii) interpretar las narrativas visuales producidas y puestas en circulación por parte de cuatro artistas visuales colombianos, en el periodo 2002-2016; y iii) develar las posibles funciones de estos dos tipos de narrativas visuales en la configuración de memorias colectivas, sociales y públicas del pasado reciente en Colombia, en el periodo 2002-2016. En lo que sigue de esta introducción se expondrán algunos aspectos de la metodología utilizada para resolver los objetivos del estudio y una sucinta descripción de los contenidos de cada uno de los capítulos de resultados del presente informe.

Como se mencionó anteriormente, la presente investigación se inscribe en los Estudios Visuales o Estudios de Cultura Visual. Se trata de un campo interdisciplinar, aunque también indisciplinar (Mitchell, 2003), constituido por dos dimensiones de la realidad social y cultural que se interrelacionan. Por un lado, está la visualidad, comprendida como el conjunto de procesos que hacen posible la construcción visual de lo social y la construcción social de lo visual, entre ellos, los fenómenos correspondientes a la visión, los dispositivos que permiten producir, divulgar y recibir imágenes, así como los comportamientos de la mirada en la vida social (Richard, citada en Cabrera, 2014). Por otro lado, este tipo de estudios también analiza repertorios de imágenes a partir de sus posibilidades de mediatización, tecnologización y socialización, en áreas específicas tales como el arte, la publicidad, el diseño, el fotoperiodismo, el cine, el video y la televisión. Este campo plantea que tanto los artefactos que hacen posible percibir y ver como los discursos visuales son producidos y puestos en circulación a partir de unas condiciones sociales, políticas y culturales específicas (Mitchell, 2003), y que los artefactos visuales emplean con frecuencia otros modos semióticos, como el

texto alfabético, la gestualidad, la kinestesis y el sonido, entre otros (Kress y Van Leeuwen, 2001; Mirzoeff, 2003).

De acuerdo con Mead (citada por Cabrera, 2014), esta manera de interrogar las imágenes va más allá de las propias imágenes. Se trata de una perspectiva que analiza las condiciones en las que se producen, transitan y se reciben las imágenes por determinado grupo o audiencia, así como la posibilidad de realizar indagaciones de carácter inter y transdisciplinarias que exploran asuntos, tales como las relaciones de poder que inciden en la presencia, ocultamiento o invisibilidad de las imágenes; las funciones de las tecnologías de la mirada y sus implicaciones en la vinculación de este tipo de narrativas en la vida cotidiana; las funciones del espectador que observa, especialmente en el marco de un momento histórico caracterizado por la omnipresencia de la imagen en la vida social; y la emergencia de experiencias sensoriales que producen nuevas tramas de experiencia, subjetividad y corporalidad. El campo surgió con el llamado Giro Cultural en la década de los noventa¹³ y su reconocimiento es objeto de debate, pues, en sintonía con Mead (citada por Cabrera, 2014), hasta hace poco tiempo la investigación sobre o con imágenes en ciencias sociales fue una práctica marginal.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que las investigaciones cuyas imágenes son asumidas como fuentes de datos, como objetos de estudio, como evidencias de condiciones políticas y socioculturales de una época, o como sistemas de signos que representan determinados sistemas de significación (Jelin, 2012), implican el abordaje de tres estratos de análisis. En primer lugar, las imágenes en sí mismas, las cuales, como ya se explicó, son unidades de representación del lenguaje visual configuradoras de un sistema de signos que hace posible enunciar mensajes y recibir información por medio del sentido de la vista (Acaso, 2014).¹⁴ Este primer estrato de análisis se apoya en algunos ejes de discusión que evidencian la complejidad de su estudio, tales como los encuentros y los desencuentros entre la imagen y sus destinatarios, que ocurren en condiciones históricas particulares (Barthes, 1964; Rancière, 2008); el carácter dinámico de las imágenes y su capacidad de movilidad y circulación en el espacio social (Burck, 2009); la dimensión pragmática de las imágenes y sus posibilidades de incidir en la acción social (Zubero, 2016); y la función de la imagen como mediación para construir un nuevo *sensorium*, a partir de procesos como la multitemporalidad, la socialidad, la ritualidad y la tecnicidad (García-Canclini, 2007; Martín-Barbero, 2002).

13 El Giro Cultural se entiende como un cambio de paradigma en las ciencias sociales y humanas, ocurrido desde finales de la década de 1980, el cual promueve una perspectiva que asume la cultura como procesos, prácticas y productos que hacen posible la reproducción o transformación del significado, desde su ciclo de producción – circulación – recepción (Cabrera, 2014).

14 No obstante, según Mitchell (2009), la imagen puede ser clasificada como: gráfica (diseño, pintura, escultura), óptica (proyecciones, espejos), perceptiva (apariencias, información sensorial), mental (memorias, ideas, sueños) y verbal (metáforas, descripciones).

El segundo estrato de análisis está relacionado con la mirada. Según Mitchell (2003), tanto el sujeto que mira con cierta intención o interés, así como la experiencia que produce esta interacción, configuran el acontecimiento visual. En consecuencia, la mirada tiene en cuenta las condiciones de recepción por medio de las cuales el sujeto busca información y desarrolla determinadas formas de percepción, comprensión, conocimiento o experiencia. Por su parte, Dussel y Gutiérrez (2006) plantean que la mirada es un proceso de confrontación entre determinados modos de ver, los cuales se pueden poner en pugna con regímenes de la mirada que pueden ser institucionalizados. Este estrato de análisis se complementa con Sarlo (1994), quien plantea que la mirada también está influida por los procesos de interacción entre las industrias culturales y los usuarios, a partir de nuevas sensorialidades, entre ellas, el *zapping*, los montajes y las textualidades posmodernas. A esto añade García-Canclini (2007) que la mirada incide en la configuración geopolítica de los saberes, tras los desequilibrios producidos en la organización transnacional de los sistemas de signos en las artes y las industrias culturales.

El tercer estrato de análisis corresponde al campo más amplio de la Cultura Visual. Como se anunció, este campo comprende el conjunto de aspectos culturales, esto es, los sistemas de significación contruidos colectivamente, que se producen, circulan, reproducen y transforman a partir de elementos visuales (Mirzoeff, 2003). Por otro lado, este estrato también aborda el conjunto de discursos visuales que transitan por las instituciones, los cuales se ponen en pugna con discursos visuales que pueden ser disidentes o contrahegemónicos. Por último, la Cultura Visual también refiere a lo que Rivera-Cusicanqui (2018) denomina la visualización, entendida como una forma de memoria que condensa otros sentidos, y que, dada su hegemonía en la vida contemporánea, puede llegar a invisibilizar o borrar otros sentidos como el tacto, el olfato, el gusto y el movimiento. En consecuencia, para Rivera-Cusicanqui (2018), parece necesario liberar la visualización de las ataduras del lenguaje por medio de un proceso de descolonización de la mirada, situación que exige reactualizar la memoria de la experiencia que hace posible la integración de los sentidos corporales y mentales.

A partir del anterior recorrido, es importante mencionar brevemente por qué las imágenes en este estudio son consideradas narrativas visuales. De acuerdo con lo expuesto, parece evidente que las imágenes cuentan historias, funcionan como relatos en la vida cotidiana y proponen recursos visuales que permiten abordar, evocar o imaginar el pasado desde el presente. Por esta razón, se puede decir que la narrativa visual es un producto cultural por el cual su unidad constitutiva, es decir, la imagen, posee propiedades sintácticas, semánticas y pragmáticas que permiten relatar situaciones reales o basadas en la ficción, que producen percepciones, conocimientos o experiencias, a partir de determinados discursos visuales. Este tipo de narrativas, producidas, distribuidas y apropiadas en condiciones histórica precisas, tal como ya fue explicado, refiere no solo a la representación

de algo “real” o sagrado, o a la expresión del talento innato de un artista, sino a una práctica social, ética y estética (Debray, 1994) que evidencia la emergencia de distintas posibilidades de articulación entre lo visual y otros modos semióticos (Kress y Van Leeuwen, 2001). Estas alternativas de multimodalidad, a partir de la imagen, las cuales potencian la función narrativa de esta en las sociedades contemporáneas, pueden ser entendidas desde tres perspectivas.

En primer lugar, la imagen opera como un relato visual que acompaña la vida cotidiana de las personas que participan en las intersecciones y convergencias que surgen entre cultura visual, cultura digital y cultura popular (Amador, 2016). En segundo lugar, la narrativa visual es un recurso que tramita parte de los procesos de construcción de la subjetividad y la corporalidad en las sociedades contemporáneas dados sus alcances performativos (Brea, 2007; Sibilia, 2008). Y, en tercer lugar, la narrativa visual es una mediación estratégica para la construcción de memorias, dado que su posibilidad de incorporación en repositorios o herramientas de almacenamiento abiertos favorecen determinadas formas de rememoración y anamnesis. Esto indica que este tipo de narrativa funge como un recurso constitutivo del acontecimiento visual y que, dada su posibilidad de mediatización, puede convertirse en un vestigio mnemotécnico que sostiene el acontecimiento del pasado como algo disponible simbólicamente, situación que favorece su exploración, percepción y apropiación (Guasch, 2005).

En términos operativos, para el análisis de imágenes, la investigación se apoyó en dos perspectivas iniciales: el método iconográfico e iconológico de Panofsky (1972); y el análisis visual propuesto por Acaso (2014). El primero propone dar cuenta de los aspectos narrativos fundamentales de la imagen o el producto visual, a partir de los elementos explícitos e implícitos del mensaje visual. Dado que el mensaje no siempre aparece explícito en la composición del contenido, la propuesta de Panofsky (1972), además de ofrecer herramientas para analizar los elementos sintácticos de la imagen, esto es, los atributos del objeto representado, también plantea claves para analizar sus significados a partir de aspectos relacionados con los objetos, los personajes, los colores, la iluminación, la textura y el uso de recursos propios de la retórica visual.¹⁵ Por último, el autor en mención propone analizar el contexto histórico y social de producción de las imágenes, el cual incluye las propiedades que permiten inferir los significados colectivos, las marcas culturales y los sistemas de pensamiento que pudieron influir en quienes produjeron el contenido en cuestión. Aunque este modelo fue construido para el análisis de obras plásticas en el campo del arte, ha resultado de gran utilidad

15 De acuerdo con Acaso (2014), la retórica visual comprende una serie de recursos empleados por el lenguaje visual para configurar los mensajes, entre ellos, tropos figurativos relacionados con la sustitución (metáfora, alegoría, metonimia, calambur y prosopopeya), la comparación (oposición, paralelismo y gradación), adjunción (repetición, epanadiplosis, hipérbole y préstamo) y supresión (elipsis).

para analizar otro tipo de imágenes, entre ellas, fotografías de prensa y publicidad, ilustraciones, murales y otro tipo de representaciones gráficas.

De acuerdo con lo anterior, Panofsky (1972) propone tres niveles de análisis de la imagen: nivel preiconográfico, nivel iconográfico y nivel iconológico. El primero se centra en la descripción formal de la imagen a partir de aquellos aspectos que son explícitos para el sentido de la vista, entre ellos, las características de los objetos, las personas, los ambientes, los paisajes y los hechos que componen la escena. El nivel iconográfico aborda los elementos simbólicos de los objetos, los personajes y los hechos que se representan, así como las connotaciones culturales que pueden constituirse en detonantes visuales para descubrir el tópico nuclear, el discurso predominante o sus configuraciones semánticas. El nivel iconológico refiere al contexto cultural en el que fue creada la imagen, a partir de ciertos elementos de la composición que pueden guardar relación con el tiempo y el espacio en el que esta surgió y fue difundida. Al respecto, vale señalar que ciertas imágenes no solo circulan en el momento histórico que fueron producidas, sino que pueden ser divulgadas en otras temporalidades con determinados propósitos, lo cual las convierte en piezas de memoria o en documentos visuales que buscan dejar constancia histórica de algo.

Por su parte, Acaso (2014), a partir de varias coincidencias con Panofsky (1972), propone una distinción inicial entre mensaje manifiesto y mensaje latente para comprender las representaciones visuales. Mientras que el primero alude a la información explícita, esto es, a aquello que el receptor cree que está recibiendo, el segundo refiere a la información oculta, o al menos no tan evidente, la cual, en algunos casos, es recibida por la audiencia sin que esta se dé cuenta. El plan de comprensión de representaciones visuales, tal como le llama Acaso (2014) a su propuesta, plantea cuatro pasos: clasificación del producto visual, el estudio del contenido del producto visual, el estudio del contexto y la enunciación de los mensajes manifiesto y latente.

En cuanto al primer paso, se propone clasificar la representación visual según las características físicas del soporte y sus funciones. Sobre el segundo paso, Acaso (2014) recomienda usar herramientas del análisis preiconográfico e iconográfico planteadas por Panofsky (1972), con el fin de distinguir lo que cuenta la imagen (narración) y las herramientas del lenguaje visual usadas para lograr este objetivo. Además de analizar aspectos como las formas, los colores, las texturas y la iluminación de los objetos, los personajes y los hechos, la autora recomienda incluir en las herramientas visuales la identificación del *punctum*, término acuñado por Barthes (1980) para referir a las señales de la imagen que activan la sensorialidad, de modo que aquel que mira transite de la denotación a

la connotación.¹⁶ En el tercer paso, la autora menciona que se requiere relacionar la imagen con su contexto de producción, situación que invita a interrogar quién y para qué la creó, y cuándo y dónde la produjo. Este paso se desarrolla a partir de tres esferas: el contexto del emisor del lenguaje visual, el lugar y el momento de creación o consumo. Y, en el cuarto paso, Acaso (2014) establece que este es el momento en el que se puede llegar al significado profundo de la representación visual. En este momento se deben unir los aspectos de los análisis producidos en los pasos anteriores.

Teniendo en cuenta que el análisis del primer corpus de este estudio está constituido por textos alfabéticos que acompañan o subordinan a las fotografías respectivas, ubicados en los dos diarios ya mencionados, se incluyó la perspectiva de análisis de Barthes (1964) sobre las relaciones de anclaje y de relevo entre imagen y texto lingüístico. Al respecto, en el estudio de la imagen publicitaria, Barthes (1964) plantea que el mensaje lingüístico suele aparecer como título, pie de foto, leyenda, artículo de prensa, diálogo de película y *fumetto*, entre otras figuras de identificación, orientación de la interpretación, subsunción o complemento de la imagen. La primera función del texto lingüístico, llamada anclaje, refiere al uso de una serie de recursos útiles para fijar la cadena flotante de significados de la imagen, a partir de las propiedades literales (descriptiva) y simbólicas del mensaje lingüístico. En otras palabras, esta función hace posible que el receptor identifique y nomine aspectos de la imagen por medio del texto alfabético, aunque, en ocasiones, este último puede condicionar la mirada a partir de aspectos ideológicos. Por su parte, la función de relevo opera como complemento entre imagen y mensaje alfabético, dado que tanto palabras escritas como imágenes y elementos icónicos configuran un sintagma que alcanza la unidad del mensaje.

En relación con el segundo corpus, el cual, además de contribuir a resolver el segundo objetivo, se compuso de imágenes de manera predominante, se hizo énfasis en el análisis visual planteado por Panofsky (1972) y Acaso (2014). No obstante, teniendo en cuenta que las obras visuales de los artistas suelen estar acompañadas de fichas museográficas de identificación y textos alfabéticos que dan sentido a los aspectos curatoriales de las exposiciones, fue necesario utilizar algunos criterios planteados por Barthes (1964) para el análisis de anclaje o de relevo del mensaje lingüístico. Adicionalmente, en los cuatro casos, el análisis se profundizó por medio de textos lingüísticos procedentes de entrevistas previamente publicadas y de textos de crítica del arte, efectuados por expertos en el campo de las artes visuales. De acuerdo con las tres perspectivas metodológicas

16 De acuerdo con Barthes (1964), es posible analizar la imagen publicitaria a partir de tres elementos: lo denotativo, lo connotativo y el mensaje lingüístico. Por su parte, el *punctum* (Barthes, 1980) comprende una sensación de emotividad y fascinación que surge de la propia escena de la imagen, y que provoca algo en el espectador, distinto a lo que esperaba.

descritas, se propuso la siguiente herramienta de análisis (tabla 1) para la interpretación de los dos tipos de corpus.¹⁷

Tabla 1. Criterios de análisis de narrativas visuales

Mensaje lingüístico		
Palabras clave	Estructura del texto lingüístico	Aportes del texto lingüístico al problema de la memoria del conflicto armado y la paz
Narrativa visual		
Nivel preiconográfico (función sintáctica-expresión)	Nivel iconográfico (función semántica-significados)	Nivel iconológico (función pragmática-comunicación y acción)
Composición general de la (s) escenas (s) Hecho (s) Lugar Tiempo Personajes/objeto Tamaños Formas Colores Iluminación Textura	Significados generales sobre la (s) escena (s) Posiciones y relaciones de poder de los sujetos o los objetos a partir de planos, ángulos, encuadres, ubicación, formas, tamaños, colores, iluminación, textura Temáticas explícitas (¿qué se muestra?) Temáticas implícitas (¿qué no se muestra?, ¿qué se oculta?, ¿qué se invisibiliza?)	Funciones de la imagen: huella, testimonio, ilustración, ficción ¿Quién produce el mensaje visual? ¿Qué objetivos, intenciones, fines tiene el mensaje visual? ¿A quién está dirigido? ¿Por qué? ¿En qué contexto? ¿Qué efectos posibles tiene el mensaje visual? Factores sociales que se incorporan en el mensaje visual Factores políticos que incorporan en el mensaje visual Factores culturales que incorporan en el mensaje visual

Fuente: elaboración propia

Como ya se mencionó, el primer corpus se conformó a partir de notas de prensa, crónicas y entrevistas, acompañadas de imágenes fotográficas alusivas a tópicos del conflicto armado y la paz, publicadas en los diarios El Tiempo y El Espectador, entre 2002 y 2016. El segundo corpus fue construido con fotografías de obras visuales de los artistas Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, y Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. Como se mencionó anteriormente, la selección de las

¹⁷ Estos criterios se tuvieron en cuenta para el diseño del instrumento de recolección de datos titulado "ficha de análisis visual" (ver anexo 1).

obras de estos artistas no obedece a un criterio de representatividad, sino a la definición de una muestra significativa que coincide con los criterios establecidos por Rubiano (2014), al referir a la cuarta generación del arte político en Colombia, el cual busca representar la violencia política y las apuestas por la paz, como el acompañamiento al duelo de los familiares de víctimas, la reparación, y la agencia política y cultural de las víctimas del conflicto armado, entre otros. A continuación, se presenta en las tablas 2 y 3 una descripción sucinta de los dos tipos de corpus mencionados:

Tabla 2. Corpus 1. Notas de prensa, crónicas y entrevistas acompañadas de imágenes de los diarios El Tiempo y El Espectador

Años/ Tópicos	Conflicto armado				Paz			Selección para análisis
	Hechos atrocies	Actores armados	Gobierno	Víctimas	Diálogos y acuerdos de paz	Perdón y reconciliación	Iniciativas de paz	
2002	8	6	2	5	4	0	1	4
2003	3	3	5	2	3	0	0	3
2004	4	7	3	2	4	0	1	6
2005	4	3	5	4	3	0	2	3
2006	6	5	8	2	0	0	1	2
2007	5	6	6	3	0	0	0	2
2008	3	6	7	3	0	0	1	3
2009	3	3	7	6	0	0	4	4
2010	3	5	5	4	0	0	4	2
2011	1	8	4	4	0	0	5	2
2012	3	5	4	6	5	0	4	1
2013	1	4	7	6	6	3	6	0
2014	0	0	0	4	6	4	4	5
2015	0	0	0	6	5	2	5	1
2016	0	1	0	6	7	6	5	8
Total	44	62	63	63	43	15	43	46

Fuente: elaboración propia

Tabla 3. Corpus 2. Obras y piezas visuales de artistas que representan tópicos de conflicto armado y paz

Artista	Obra	Piezas visuales seleccionadas	Complementos
Erika Diettes	<i>Río Abajo</i>	Exposición <i>Newark Arts Council</i> (Newark, NJ, USA, 2009). <i>Río Abajo 1</i> (2008) <i>Río Abajo 17</i> (2008) <i>Río Abajo 19</i> (2008) <i>Río Abajo 22</i> (2008) Fotografía digital, impresión sobre cristal (1,50 x 0,88 m). Registro visual de exposición <i>Carmen de Viboral</i> (Carmen de Viboral, Antioquia, 2009).	Entrevista Revista Semana, 27 de agosto de 2018. Entrevista Iván Ordoñez, Portal En privado, 2012. Sitio web Erika Diettes: https://www.erikadiettes.co/m/rio-abajo-ind
Juan Manuel Echavarría	<i>Silencios</i>	<i>Silencio naranja</i> , Chinulto, Sucre, Colombia (2011). <i>Silencio atrapado</i> , Bojayá, Chocó, Colombia (2010). <i>Testigo La Esperanza</i> , La Esperanza, Bolívar, Colombia (2013). <i>Silencio con mapas políticos</i> , Chengue, Sucre, Colombia (2013). <i>Silencio armado</i> , Bajo Grande, Bolívar, Colombia (2011). <i>Lo bonito es estar vivo</i> , Mampuján, Bolívar, Colombia (2010). <i>Silencio con grieta</i> , Las Palmas, Bolívar, Colombia (2011).	Entrevista Diario Le Monde, marzo de 2010. Entrevista Fundación Mímbr, junio de 2018. Sitio web Juan Manuel Echavarría https://jmechavarría.com/es/
Gabriel Posada y Yorlaidy Ruiz	<i>Magdalenas por el Cauca</i>	<i>Magdalena, María Isabel Espinosa</i> (Marsella, Risaralda, 2008). <i>Magdalena, La Llorona</i> (Marsella, Risaralda, 2008). <i>La Ofelia de Trujillo, Alba Isabel Giraldo</i> (Trujillo, Valle del Cauca, 2010). <i>Magdalena por el Cauca, Rosalba Lozano</i> (Trujillo, Valle del Cauca, 2010). <i>Magdalena por el Cauca, Consuelo Valencia</i> (Trujillo, Valle del Cauca, 2010). Registro visual del proceso de producción de la obra <i>Magdalenas por el Cauca</i> , en su primera etapa (Marsella, Risaralda, 2008). Registro visual de Yorlaidy Ruiz con la comunidad de Guayabito en la construcción de la <i>Magdalena La Llorona</i> (Guayabito, 2008). Registro visual de anuncio promocional del lanzamiento de la obra <i>Magdalenas por el Cauca</i> (Cartago, Valle del Cauca, 2008). Registro visual de realización de los retratos en la sede Afavit, Galería de Trujillo (Trujillo, Valle del Cauca, 2010).	Blog de Gabriel Posada, <i>Magdalenas por el Cauca</i> : https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/

Fuente: elaboración propia

Luego del diligenciamiento de las fichas por cada una de las piezas visuales identificadas, tanto del corpus de prensa como del corpus de las obras de arte, se procedió a hacer la sistematización de datos, a partir de un proceso de codificación abierta que fue consignado en una matriz general. Con el conjunto grueso de códigos abiertos, se comenzó a hacer agrupaciones según afinidades conceptuales y contextuales, situación que permitió conformar campos semánticos, los cuales condujeron a la definición de las categorías emergentes. Dichas categorías guiaron la estructura de la escritura de los capítulos de resultados, los cuales abordan, en su conjunto, dos periodos, uno del 2002 al 2007, y otro del 2008 al 2016, y dos grandes temáticas: narrativas visuales del conflicto armado y narrativas visuales de paz. La periodización surgió de la triangulación entre los datos, la revisión de fuentes de coyuntura y la interpretación de las perspectivas teóricas. Por esta razón, esta no coincide con los periodos presidenciales, generalmente planteados como criterios unívocos para la historia oficial.

Por otro lado, teniendo en cuenta lo planteado en la metodología, fue necesario acompañar el análisis pre e iconográfico del análisis iconológico. Esto exigió la revisión documental de algunos hechos políticos, sociales, económicos y culturales que se convirtieron en las condiciones de posibilidad para el surgimiento de las narrativas visuales examinadas. Por esta razón, el lector encontrará en cada uno de los capítulos aspectos conceptuales referidos a las categorías emergentes, aspectos contextuales relacionados con hechos de coyuntura y el análisis visual propiamente dicho.

Para finalizar esta introducción, es importante mencionar brevemente los contenidos de los capítulos de resultados. Luego de este apartado, se hace una aproximación al estado del conocimiento en torno al campo de estudios denominado Memoria y Visualidad. A partir de un recorrido por investigaciones que problematizan la memoria de experiencias límite y de algunas iniciativas de paz, procedentes de varios países, haciendo énfasis en América Latina y el Caribe, y Colombia, el capítulo propone cuatro grandes tendencias en este tipo de estudios: visualidad y memoria a partir del duelo, el acontecimiento y los emprendimientos culturales; memorias de la guerra y patrimonio; arte como resignificación del pasado violento; y narrativas del pasado reciente desde la restauración, la catarsis y el debate público. Al final, se presenta un balance del campo, en el que se destaca una serie de inquietudes frente a los alcances y límites del lenguaje visual para representar los hechos atroces, sin caer en su profanación, saturación o banalización. También surgen planteamientos sobre las funciones expresivas, transgresoras y reparadoras de las apuestas artístico-visuales por la memoria. Por último, algunos estudios evidencian la emergencia de nuevas relaciones entre artistas y víctimas, las cuales redefinen los procesos de producción-creación, distribución y apropiación de estos contenidos.

El capítulo titulado *La crueldad: masacres y profanación (2002-2007)*, apoyado en autores como Artaud (2001), Freud (1999), Nietzsche (2004), Lacan (s. f.), Castro

(2005), Blair (2005), Sontag (2004) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (2010, 2011, 2013), entre otros, aborda las narrativas visuales correspondientes al conflicto armado durante este periodo, a partir del análisis de hechos registrados por la prensa, tales como masacres, asesinatos selectivos, toma de municipios o corregimientos, exposición de cadáveres de guerrilleros dados de baja en combate y confrontaciones entre Fuerza Pública, grupos guerrilleros y grupos paramilitares. El capítulo plantea que, si bien en la literatura algunas de estas acciones se conocen como hechos victimizantes, de acuerdo con normativas del orden internacional y nacional, el análisis visual, en su relación con el mensaje lingüístico del corpus, sugiere el abordaje de este tipo de hechos atroces, a partir del concepto de crueldad, el cual se desglosa en tres tipos de narrativas visuales: masacres, profanación de pueblos y profanación de cuerpos.

El capítulo denominado *Paz y desmovilización paramilitar: de la captura a la cooptación del Estado (2002-2007)*, analiza las narrativas visuales correspondientes al proceso de paz y desmovilización realizado entre el Gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), a partir de eventos como el Acuerdo de San José de Ralito, la aprobación de la Ley 975 del 2005, también llamada Ley de Justicia y Paz, así como la presencia de los jefes paramilitares Salvatore Mancuso, Ernesto Báez y Ramón Isaza en el Congreso de la República, en julio del 2004. Más allá de una descripción cronológica de estos hechos, los datos evidenciaron que este complejo proceso de paz y desmovilización de los paramilitares, durante este periodo, develó no solo la captura del Estado sino también la cooptación de este por parte de estas fuerzas paramilitares. Este capítulo se apoyó en algunas perspectivas de Zuluaga (2011), Kees Koonings y Kell-Ake Nordquist (2005), Gutiérrez-Sanín y Vargas (2016), González-Posso (2017), Medina-Gallego (2014), Garay *et al.* (2008) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2015), entre otros.

El siguiente capítulo se tituló *Necropolítica: falsos positivos, secuestro e indicios de la desaparición forzada (2008-2016)*. A partir del concepto de necropolítica, comprendido como una forma de gobierno que, basado en la excepcionalidad de Estado y el ejercicio de la violencia, establece quiénes pueden vivir y quiénes deben morir (Mbembe, 2011), y apoyado en las perspectivas de Foucault (2007), Agamben (2003), Berinstein y Campo (2013), Campbell (2012), Lévinas (2015), Didi-Huberman (2016), Traverso (2002) y el CNMH (2013, 2016), entre otros, el capítulo propone leer desde estas miradas tres tipos de narrativas visuales recurrentes a lo largo de este periodo. Por un lado, las ejecuciones extrajudiciales de jóvenes, también conocidas como falsos positivos, las cuales fueron divulgadas por la prensa ampliamente a partir del 2008. Por otro lado, el registro de la situación de familiares de integrantes de la Fuerza Pública, secuestrados por las FARC, quienes, en su situación de víctimas propusieron acciones públicas para presionar su liberación. Y, por último, la proliferación de narrativas visuales en torno a lo que en el capítulo se denomina indicios de la desaparición forzada, a partir de tres

lugares de memoria: las fosas comunes, los hornos crematorios y los llamados ríos de la muerte.

El capítulo llamado *Construcción de paz: reconciliación, erosión de la solidaridad y performatividad (2008-2016)* analiza desde las narrativas visuales una serie de iniciativas de paz, y de actos de perdón y reconciliación, a partir de apuestas políticas de la sociedad civil y de organizaciones de víctimas, en el periodo en cuestión. Apoyado en autores como Levi (2015), Arendt (1996), Berger (2005), Kleinman y Kleinman (1996), Lederach (2016), Todorov (1995), Lévinas (2000), Villarraga (2015), De Gamboa (2004) y Jaramillo *et al.* (2019), el capítulo explora algunas representaciones visuales alusivas al *Acuerdo de paz para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, firmado entre el Gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC, en noviembre del 2016, luego de cinco años de diálogos en La Habana (Cuba).

Asimismo, en este capítulo se analizan cuatro elementos emergentes, luego del análisis de datos: la liberación de personas secuestradas por las FARC, a quienes en este trabajo se les llamará sobrevivientes; movilizaciones por la paz, las cuales evidencian el fortalecimiento de distintas organizaciones por la paz, entre ellas movimientos de víctimas; perdón y reconciliación política, especialmente entre víctimas del conflicto armado e integrantes de las FARC; y, por último, acontecimientos que registran el inicio, desarrollo y finalización del Acuerdo de Paz, los cuales están atravesados no solo por el resultado adverso del plebiscito, que pretendía refrendar los resultados del Acuerdo, sino por aspectos que evidencian la ambivalencia de la cultura política en Colombia: la erosión de la solidaridad y la emergencia de culturas de paz.

Por último, a partir del título *Arte y memoria: duelo, lugares de agonía y reparación estético-comunitaria*, se explora las narrativas procedentes de obras visuales, prácticas artísticas y emprendimientos comunitarios con el fin de indagar qué elementos ofrecen estos dispositivos culturales para alcanzar nuevas comprensiones sobre el conflicto armado y la paz, qué regímenes de visibilidad y sensibilidad aportan estas prácticas artísticas, especialmente cuando se crean con la participación de las víctimas, y cuáles son las funciones de estos procesos estético-performativos en el acompañamiento a las situaciones de duelo, esclarecimiento de la verdad y reparación simbólica. A partir de estas consideraciones, como ya se anunció, fueron seleccionadas las obras visuales de los artistas Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, Gabriel Posada y Yorlady Ruiz.

Mientras que en la obra de Diettes sobresalen narrativas visuales alusivas al ritual de la ausencia, el objeto y la comunidad, y en el trabajo de Echavarría emergen narrativas referidas al vaciamiento, la evanescencia y la agonía de la escuela como lugar de memoria, en la obra de Posada y Ruiz predominan las narrativas de la reparación a las víctimas, la cocreación, la comunalidad y la subjetividad política. Además de interpretar varias de estas narrativas a partir de autores

como Diéguez (2012), Rancière (2005), Huyseen (2013), Sontag (2004), Nora (1991), Escobar (2015), Rubiano (2019), Sierra (2018) y Ruiz-Silva y Prada (2012), entre otros, al final se presentan las conclusiones del estudio haciendo énfasis en las funciones de rememoración de estas narrativas visuales en la comprensión del pasado reciente en Colombia.

Es importante mencionar que este trabajo fue posible gracias al apoyo del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC) y del Instituto para la Paz, la Pedagogía y el Conflicto Urbano (Ipazud) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. También fue una realidad gracias al apoyo académico y técnico de la antropóloga Andrea Alexandra Bernal y la socióloga Valeria Amador Albadán. Bienvenidos y bienvenidas.

Memoria y visualidad

A continuación, se presenta un panorama del campo de estudios que indaga las relaciones y tensiones posibles entre memoria del pasado reciente y visualidad, a partir de resultados de investigación originados en otros campos académicos y diversas áreas del conocimiento, entre ellas, los Estudios Visuales, los Estudios Culturales, los Estudios de Sociosemiótica, los Estudios sobre la Memoria Cultural, las Artes Visuales, la Antropología y la Sociología. El propósito de este ejercicio fue reconocer las perspectivas teóricas y metodológicas que han orientado la producción de conocimiento en este campo, así como identificar las problemáticas y los debates que surgen cuando fotoperiodistas, realizadores, artistas o comunidades de víctimas producen narrativas visuales o productos artísticos para representar el pasado reciente, especialmente, el pasado de hechos atroces y de iniciativas de paz, en el contexto de sociedades que han transitado por guerras civiles, dictaduras, genocidios y conflictos armados.

Como se expuso en la introducción, el propósito de la presente investigación es analizar las narrativas visuales sobre el conflicto armado y la paz en Colombia, así como sus posibles contribuciones en la construcción de memorias colectivas, sociales y públicas sobre el pasado reciente de Colombia, en el periodo 2002-2016. De esta manera, a partir de la presente revisión, se pretende identificar perspectivas, tópicos y preguntas claves que aporten al problema de investigación en mención. Si bien la revisión condensada en este capítulo, además del caso de Colombia, incluye experiencias de otros países, es posible que las relaciones y tensiones que plantean estos estudios contribuyan a dilucidar asuntos críticos de este problema de investigación, por ejemplo, la pertinencia de estos lenguajes

para representar el pasado reciente, los riesgos de banalización y saturación en las audiencias, tras la masificación de imágenes que pretenden narrar hechos atroces del pasado, así como los interrogantes en torno a las funciones del arte político en el tratamiento de procesos de duelo y reparación de las víctimas.

A partir de estas consideraciones, y luego de la revisión, se identificaron cuatro tendencias en los estudios examinados: visualidad y memoria del pasado reciente (duelo, acontecimiento y emprendimiento cultural); memorias de la guerra, arte y patrimonio; el arte como resignificación del pasado violento; y otras narrativas del pasado reciente (restauración, catarsis y debate público). Al final del capítulo, se presenta un balance del recorrido y sus aportes al presente estudio.

Visualidad y memoria del pasado reciente: duelo, acontecimiento y emprendimiento cultural

Esta tendencia evidencia los dilemas éticos que surgen en los fotoperiodistas, realizadores, artistas y emprendedores de la memoria al exponer imágenes que pueden operar como huellas, testimonios e ilustraciones de los hechos del pasado violento (Crenzel, 2009; Feld y Sites, 2009; Huyseen, 2002; Levín, 2005; Raggio, 2009; Tacetta, 2011). En sintonía con debates profundos sobre la fotografía de la guerra, expuestos tempranamente por Benjamin (2009) y Sontag (2006), y recientemente por Huyseen (2013), la tendencia también plantea discusiones alrededor de la estetización de la representación de los hechos atroces y sus posibles influencias, tanto en la saturación y la banalización de las audiencias como en la posibilidad de promover formas de sensibilidad, conocimiento, intertextualidad y acción (Amador-Baquiro, 2016; Battiti, 2013; Bystrom, 2009; Catela, 2009; Cardona, 2019; Guarini, 2009; Jelin y Lagoni, 2005; Paganini, 2017; Sagone, 2018; Varela, 2009; Verzeno, 2009).

Para Feld y Sites (2009), quienes asumen que las sociedades transitan actualmente por una cultura de la memoria, las imágenes, especialmente aquellas captadas por la cámara, se constituyen tanto en fuentes de información como en acontecimientos visuales que pueden inspeccionar y hasta reinventar los hechos del pasado. En este sentido, las imágenes fijas y en movimiento cumplen tres funciones importantes en la construcción de la memoria social: construyen sentidos sobre los acontecimientos pasados, contribuyen a la rememoración y hacen posible transmitir lo sucedido a las generaciones más jóvenes. Esta perspectiva se complementa con lo expuesto por Huyseen (2013), quien, a partir de un análisis comparativo entre el filme *Shoah* (Lanzmann, 1985) y las películas *La vida es bella* (Benigni, 1997) y *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), se interroga por los usos públicos, políticos y comerciales de este fenómeno al que llama memorialismo, así como por los riesgos que trae consigo convertir la imagen evidencia o la imagen ficción de hechos atroces en melancolía o apología de los regímenes responsables de estos actos mortíferos.

En esta línea de reflexión, Tacetta (2011) sostiene que el cine documental, relacionado con las memorias de la última dictadura militar en Argentina, se constituye en un recurso visual fundamental que busca exponer fragmentos del pasado reciente a partir de testimonios, narraciones, documentos y materiales de archivo. Al parecer, este tipo de cine documental combina el realismo y los hechos con los testimonios y la ficción, situación que devela la existencia de complejas tensiones entre la memoria individual y la memoria colectiva, pues los testimonios de los familiares de los desaparecidos no siempre coinciden con las versiones de la historia oficial, incluso estos también enfrentan contradicciones considerables en su condición de víctimas del llamado terrorismo de Estado en este país. Este proceso de tensión es denominado por Tacetta (2011) como metaficción historiográfica, la cual consiste en la incorporación de elementos metafictivos en las narrativas testimoniales y visuales que constituyen el filme. Como respuesta, la autora encuentra en la creación artística un elemento importante que contribuye a la resignificación del pasado traumático.

Otro abordaje sobre la función del cine documental en la construcción de la memoria del pasado reciente en Argentina lo plantea Levín (2005), quien analiza el documental *Vecinos del horror, los otros testigos* (Press, 1996), cuya narrativa gira en torno a los centros de detención y tortura en algunos barrios de Buenos Aires durante la dictadura militar.¹⁸ De acuerdo con Levín (2005), el filme ofrece un abanico de experiencias, hechos e interpretaciones que pone en tensión la memoria individual y la memoria colectiva, de manera particular en lo que refiere a las complejas diferencias entre los usos y los abusos del testimonio discursivo y el testimonio huella. Esta problemática también es analizada por Raggio (2009), quien, desde el análisis del filme *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), problematiza las funciones del testimonio de Pablo Díaz, tanto en condición de sobreviviente como de fuente central del guion de la historia. La autora deduce las complejas modificaciones en el testimonio de Díaz en su tránsito del tribunal a la pantalla, así como los posibles efectos políticos de esta situación en la opinión pública argentina.

Frente a la relación entre cine y fotografía, Verzeno (2009) analiza la función de la imagen fotográfica en los procesos de duelo y de producción filmográfica de los hijos de militantes y desaparecidos del llamado terrorismo de Estado en Argentina, en calidad de realizadores o guionistas. La autora explora varios filmes realizados por estas personas con el fin de comprender los recursos narrativos y estéticos empleados en el proceso de producción-creación. Igualmente, realiza un análisis comparativo entre estas producciones y algunas muestras del llamado cine militante de la década de los setenta. Verzeno (2009) concluye que las visiones

18 El documental expone testimonios de personas que vivían cerca del Pozo de Banfield, el Pozo de Quilmes, el C.O.T.I Martínez y el Olimpo (lugares clandestinos de detención y tortura militar).

del pasado y del futuro puestas en escena mediante los filmes posibilitan la aparición de representaciones que, si bien contribuyen a elaborar los hechos traumáticos como duelo, también pueden obstaculizar dicha elaboración.

Este debate también es desarrollado por Paganini (2017), quien analiza el documental *Seré millones* (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014), el cual relata el asalto al Banco Nacional de Desarrollo de Argentina durante la dictadura de 1971, por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Paganini (2017) evidencia en esta narrativa una recuperación de memoria selectiva, la cual, por medio de destacados recursos estéticos, corrobora que el documental no pretende evaluar críticamente la experiencia revolucionaria, sino transmitir dicha experiencia a las jóvenes generaciones que se están cuestionando el pasado reciente desde su posición presente. Como complemento, Guarini (2009) aborda la función de denuncia de los filmes documentales en el registro de los crímenes del régimen militar. A partir de la problematización de las llamadas imágenes de archivo, Guarini (2009) plantea cómo el uso de este tipo de imágenes, en muchas ocasiones repetitivas y cíclicas, pueden propiciar en las audiencias representaciones unívocas y a veces acríticas del pasado atroz. No obstante, existen otras imágenes que aportan en la estimulación de la rememoración y la interrogación sobre los vínculos posibles entre pasado y presente. Por último, la autora plantea que este tipo de filmes evidencia la existencia de dilemas éticos y estéticos en el interés por representar el pasado.

Desde otro foco de discusión en torno a las relaciones entre memoria, testimonio e imagen televisiva, Feld (2009) expone tres momentos de la historia reciente transmitidos por televisión en 1985, 1999 y 2006, los cuales pusieron en escena testimonios de sobrevivientes y de familiares desaparecidos, con el fin de problematizar la función de este medio alrededor de lo que se denomina deber de memoria. No obstante, mediante el análisis crítico del discurso visual, Feld (2009) también descubre cómo el interés por mostrar lo ocurrido mediante la imagen en movimiento contrasta con la espectacularización del dolor del otro. En relación con la televisión, Varela (2009) realiza una aproximación a las imágenes emitidas por este medio a propósito de la masacre ocurrida en 1973, en el aeropuerto internacional Ezeiza (Argentina), con el fin de examinar las representaciones simbólicas y los discursos que surgen de este acontecimiento visual. A partir de vínculos entre estos hechos con interpretaciones literarias y artísticas producidas posteriormente, la autora interroga los símbolos que quedaron obturados como consecuencia no solo del acontecimiento sino de las imágenes que pretendieron dar testimonio de este por medio de la televisión.

En relación con los debates sobre la imagen fotográfica en la actualización del pasado reciente, Crenzel (2009) analiza el uso de la fotografía en el informe *Nunca más* en Argentina. El autor plantea cómo las fotografías que acompañan los textos que constituyen el informe operan, supuestamente, como evidencia,

testimonio e ilustración del acontecimiento. Sin embargo, en el análisis visual adelantado, Crenzel encuentra que varias de estas fotografías reproducen lugares vacíos, esto es, espacios en los que las huellas del crimen fueron borradas. De acuerdo con esto, el autor deduce la importancia de las lecturas intertextuales, entre imagen, palabra y texto lingüístico, en la composición de la narración testimonial del pasado, situación que hace posible revelar la presencia y la materialidad de la desaparición en el espacio público. No obstante, el debate planteado por Bystrom (2009), el cual también refiere al valor de la intertextualidad entre texto e imagen, interroga los límites de la fotografía en la representación del horror, así como sus posibilidades para construir memorias colectivas desde las relaciones entre narración participativa y narrativa visual. A partir de la obra de los artistas Brodsky y Ferrari, Bystrom (2009) sostiene que las imágenes fotográficas son piezas ilegibles de memoria que intentan dar cuenta de lo indecible y lo inimaginable, situación que la ubica siempre en el límite de la imposibilidad.

A partir del dilema de representar la ausencia por medio de la imagen fotográfica, Catela (2009) analiza las relaciones y tensiones entre fotografía, desaparición y memoria. Afirma que la superposición de imágenes con fines distintos en el espacio social, desde diversos actores, se convierte en un proceso de transmisión de la memoria ambiguo dados los usos instrumentales de la imagen fotográfica conforme con fines ideológicos, a partir de tres ejercicios de investigación: análisis de un corpus de fotografías alusivas a los desaparecidos en su esfera privada, el cual indagó rituales familiares a partir del álbum familiar; interpretación del proceso de circulación de esas fotografías en el ámbito público, especialmente en actos de protesta y conmemoración; y problematización del uso de estas imágenes en otros medios, tales como libros, salas de exposición, folletos, producidos en el marco de las políticas estatales de memoria.

Por último, Cardona (2017) entiende la fotografía en los procesos de construcción de la memoria sobre hechos atroces como un dispositivo de recordación. Este, al producir lenguajes visuales, hace posible que la imagen funja como un elemento convocante y unificador del tiempo. De acuerdo con estas consideraciones, Cardona (2017) analiza la obra fotográfica *Silencios* (2005), de la artista plástica Erika Diettes, quien por medio de la fotografía capturó rostros y recuerdos de treinta sobrevivientes judíos que llegaron a Colombia desde la década de los cincuenta. Teniendo en cuenta que cada fotografía contiene el rostro de la víctima, un objeto y una hoja de papel con un mensaje corto, conforme con la puesta en escena que planeó Diettes, la investigadora analiza la paradoja entre un lugar de enunciación propio y el silencio que habita la imagen. De acuerdo con Cardona (2017), el silencio es un modo de restauración de la humanidad de estas personas, quienes se valen de la escritura y el objeto mediante la representación fotográfica. Además de explorar los desafíos que tiene para la artista fotografiar el dolor, la autora afirma que la memoria del trauma es un componente primordial de la identidad pese a sus aplazamientos, supresiones y ocultamientos.

Desde el punto de vista de las relaciones entre memoria histórica y artes visuales, se destacan varios debates. En primer lugar, se encuentra Sagone (2018), quien, a partir del caso guatemalteco analiza la conformación de una generación de artistas plásticos y visuales que, desde la década de los setenta, articuló el llamado arte crítico y la estética contemporánea en torno a la crisis política, social y económica originada por regímenes autoritarios. Durante la década de los ochenta, se dio paso a la denominada Galería Imaginaria, una apuesta estética y política de un colectivo de artistas que experimentó distintas formas de producción artística, a partir de estéticas, conceptualizaciones y técnicas diferentes. En la década de los noventa, se dio a conocer el Festival de Cine Ícaro, el cual se convirtió en un escenario para representar los acontecimientos, situaciones y particularidades poblacionales de Guatemala. Por último, en el 2000, se conformó la unión de jóvenes artistas, escultores, poetas y pintores, en un espacio que denominarían la Casa Bizarra. De acuerdo con Sagone (2018), estas iniciativas hicieron posible que la memoria de los hechos violentos se convirtiera en un tema central para la sociedad civil en tiempos de transición hacia la democracia.

Por otro lado, Battitti (2013) admite que los gestores culturales y políticos de escenarios de Argentina, tales como el Parque de la Memoria (monumento de las víctimas de Estado), el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Espacio Cultural Nuestros Hijos plantean distintos propósitos alrededor del sentido de estos lugares. En primer lugar, algunos plantean que permiten reflexionar sobre el autoritarismo y la democracia, impulsando políticas de la memoria y promoviendo los derechos humanos. En segundo lugar, otros señalan que estos lugares contribuyen a construir la memoria colectiva a través del arte contemporáneo. Por último, otros gestores plantean que narrar la historia política a través de la literatura y el arte propicia la memoria colectiva y la participación de los ciudadanos en la reflexión sobre el pasado reciente. Battitti (2013) concluye que estas experiencias evidencian que el arte es un acto político, el cual se convierte en un discurso poético-político de la memoria intersubjetiva y política por medio de las artes visuales. Esta perspectiva la complementan Jelin y Langoni (2005), quienes afirman que las representaciones estéticas de los daños producidos por el terrorismo de Estado en Argentina, a partir de las artes visuales (esculturas, instalaciones, pinturas e historietas), desde sus textualidades, modos de distribución y recepción, así como la función de los artistas, se constituyen en mediaciones fundamentales para que estas historias sean apropiadas por otros públicos y que el éxito de estos procesos depende de la labor de los llamados emprendedores de la memoria social.

Por último, en el caso colombiano, Amador-Baquiro (2016) sostiene que la memoria del conflicto social y armado está claramente relacionada con el tiempo social y la visualidad. Para tal efecto, analiza la construcción social del tiempo de un grupo de jóvenes que participa en un festival de cine y video comunitario en Ciudad Bolívar (Bogotá). Teniendo en cuenta que el tiempo es un regulador que permite a los individuos y grupos sintetizar, integrar y coordinar el mundo

social, el autor analizó un corpus de diez documentales, producidos por estos jóvenes en el marco del festival, proceso que le permitió identificar memorias relacionadas con lo carnavalesco, la diversidad, la subalternidad y la anamnesis.

Memorias de la guerra, arte y patrimonio

Esta tendencia se caracteriza por proponer relaciones entre memoria histórica, arte y patrimonio desde tres perspectivas. Por un lado, algunos investigadores encuentran en distintas comunidades, especialmente en el contexto español contemporáneo, un interés especial tanto de artistas como de públicos por participar en la conservación de representaciones, prácticas, objetos y lugares que den cuenta del pasado atroz como un mecanismo de no olvido (anamnesis) en la sociedad (González-Fraile y Navajas, 2011; Guzmán, 2012). Por otro lado, se encuentran estudios que analizan iniciativas de monumentalización de la memoria histórica y sus correspondientes estrategias de recordación en la esfera pública, como instrumento para la no repetición (Doño, 2018; Vich, 2015). Por último, esta tendencia también evidencia la existencia de proyectos artísticos populares, especialmente en países que han transitado por guerras y dictaduras, los cuales, desde la integración entre artistas y comunidades, asumen la representación del pasado violento como un desafío a las estrategias de olvido de grupos de poder y una forma alternativa de patrimonio no oficial (Moraña, 2012; Sierra, 2018).

De acuerdo con lo anterior, González-Fraile y Navajas (2011) plantean que los proyectos conducentes a la preservación de la memoria histórica relacionada con la Guerra Civil española surgieron como estrategia política y cultural ante el riesgo de desaparición de estos recursos mnemotécnicos, los cuales forman parte del patrimonio del país. Algunos aspectos que se destacan en estos proyectos son la vinculación de la población en la apropiación de estas memorias, la construcción de relatos del pasado por parte de personas de distintas generaciones, la participación de la comunidad en actividades de memoria histórica de la Guerra Civil e iniciativas comunitarias de recuperación de espacios de patrimonio. En el mismo contexto español, Guzmán (2012) afirma que la memoria es un patrimonio que se ha conservado gracias a diversas expresiones artísticas, entre ellas el teatro. Al respecto, señala cómo a partir de 1969 surgió una generación de artistas que experimentó el teatro de la memoria o teatro de la verdad. En la primera etapa de esta expresión artística, las obras representaron el pasado violento y, luego de momentos de silencio, olvido e imposición de memorias oficiales, la presencia del teatro de la guerra se convirtió en una suerte de compensación hacia grupos marginados, generalmente olvidados por la sociedad y el Estado.¹⁹

19 Aunque a la par apareció un tipo de teatro al que Guzmán (2012) llama burgués, caracterizado por su enfoque revisionista y el repudio a apuestas dramatúrgicas populares, el teatro de la memoria se fue consolidando como patrimonio a partir de otros recursos estéticos y otras motivaciones políticas en el camino hacia la democracia.

Por su parte, Doño (2018), en el marco del proceso de transición de la sociedad salvadoreña hacia la democracia, después de la guerra interna de la década de los noventa, analiza el surgimiento de iniciativas privadas y comunitarias con el fin de reconstruir memorias colectivas. Específicamente, en el municipio de Suchitoto, zona afectada por el conflicto entre el ejército salvadoreño y las guerrillas, cerca de diez organizaciones sociales han constituido lo que el autor denomina laboratorio para la cultura de la paz. Una de las iniciativas examinadas por Doño (2018) es la creación del Museo Comunitario de Suchitoto, el cual congrega a más de 60 jóvenes, quienes se dedican a la investigación, la conservación y la museografía de las memorias de la guerra. Tanto en los procesos de producción como de distribución, se destaca el uso de tecnologías digitales y la producción audiovisual como mediaciones estratégicas para registrar experiencias de la memoria histórica de estas comunidades. Este proceso comunitario también ha hecho posible que los habitantes desarrollen prácticas conmemorativas como forma de sanación y conservación de un patrimonio desde abajo.

En relación con el caso peruano, Moraña (2012) sostiene que determinadas obras de arte públicas, asumidas como patrimonio, se constituyen en intervenciones hermenéuticas de memorias narrativas y subjetivas, las cuales, aunque aluden a la historia del dolor, paradójicamente se vuelven objeto de violencia y bandalización en el espacio urbano. A partir del análisis de la escultura pública *El ojo que llora*,²⁰ Moraña (2012) evidencia que, pese al interés por posicionar la memoria de la guerra en el espacio social, así como convertir el monumento en patrimonio, este fenómeno hace visible en el artefacto estético la ruina que lo habita. Por su parte, Vich (2015), quien también examina la memoria histórica, al arte y el patrimonio en el caso peruano, afirma que, en este país, desde la década de los ochenta, existen generaciones de artistas que han ofrecido recursos estéticos significativos como contribución a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado. Un ejemplo expuesto por Vich (2015) es una generación de retablistas que, desde esta época, representó problemáticas relacionadas con el reclutamiento forzado de jóvenes, el enfrentamiento entre el Estado y los campesinos, el dolor de las madres ante la pérdida de sus hijos en la guerra y la violencia extrema del grupo guerrillero Sendero Luminoso contra la población civil.

Por último, desde el caso colombiano, Sierra (2018) afirma que existen dos tipos de expresiones performativas que buscan aportar a la construcción colectiva y pública de la memoria histórica: las prácticas artísticas y el patrimonio cultural de las comunidades afectadas por el conflicto armado. Mientras que el primer tipo de expresión comprende obras, piezas de arte y prácticas de artistas mediante el arte plástico, la literatura, el teatro, la fotografía y el cine, entre otros; el segundo

20 Se trata de un complejo escultórico de 1500 metros, el cual cuenta con una piedra ancestral que representa un ojo llorando por medio de un canal de agua que circula por varios senderos circulares, en los cuales están inscriptos los nombres de las víctimas.

refiere a procesos, prácticas y productos gestionados por comunidades de víctimas que buscan denunciar, superar el duelo y redignificar su humanidad. De acuerdo con Sierra (2018), este conjunto de iniciativas comunitarias se constituye en un patrimonio de gran importancia, dado que en estas se incorporan tradiciones culturales que buscan su expansión en el espacio público, así como dejar constancia histórica de los derechos violados para que no se produzca la repetición.

El arte como resignificación del pasado violento

Esta tendencia asume que la obra de arte o la práctica artística son artefactos/procesos que posibilitan la resignificación de los hechos traumáticos no solo en las víctimas sino en grupos sociales que no vivieron los hechos atroces. Esta línea de pensamiento presenta tres grandes debates: en primera instancia, aquellos que se suscitan en torno a las funciones estéticas del arte y sus modos de representación en la construcción de nuevas significaciones sobre el pasado violento (Nicholls, 2013; Porras-Mendoza, 2014; Schindel, 2009); en segundo lugar, debates sobre el papel del arte plástico, la literatura, el cine y el periodismo en la resignificación del pasado mediante proyectos que realizan exámenes éticos y estéticos a las huellas de los hechos atroces, desde distintos ámbitos y actores sociales, entre ellos los llamados lugares de la memoria y los públicos (Feld, 2017); y, en tercer lugar, las formas de resemantización que surgen tras las disputas entre distintas memorias en el espacio público (Aponte-Isaza, 2016; Shuster, 2011).

De esta manera, Nicholls (2013) plantea que las obras de arte surgidas durante y después de la dictadura militar en Chile, a las que califica de memoriales, constituyen un campo de disputa entre las subjetividades, los hechos y la historiografía. Según Nicholls (2013), mientras que los primeros ejercicios de memoria fueron adelantados por exiliados de la dictadura, y mientras el periodismo tuvo un papel de denuncia sobre los hechos violentos en la transición hacia la democracia, en los inicios de los 2000 el teatro y el cine contribuyeron a la divulgación de modos de representación más elaborados, enmarcados en las atrocidades de la dictadura militar. Así, la presencia del arte en el espacio público devela la relación inseparable entre memoria y olvido, dado que este interroga las condiciones políticas, sociales y culturales que afectan o propician la expresión de temas sensibles, conflictivos e incluso traumáticos. Por último, el autor señala que las posibilidades de representación expuestas, pero también la poesía y el teatro, posibilitan el tránsito del dolor y el olvido a la resignificación del pasado en el presente.

En una perspectiva que se centra en las víctimas y los sobrevivientes, Porras-Mendoza (2014) plantea la necesidad de analizar los procesos y productos del arte en su relación con la justicia transicional. A partir de la idea de que la memoria es la representación individual y colectiva del pasado, el autor señala que el elemento estructurador del recuerdo —especialmente el recuerdo de los hechos violentos— es construir el sentido histórico de la memoria desde el lugar de los

vencidos, las víctimas y los grupos en resistencia. De esta manera, las representaciones artísticas del pasado violento deben desafiar las versiones oficiales de los hechos, propiciar otras miradas del pasado y promover nuevas formas de imaginación narrativa sobre lo ocurrido en la guerra. Se trata de problematizar la compleja realidad de los hechos atroces, las prolongadas y asimétricas relaciones de poder, así como contribuir con la verdad histórica desde el examen ético y estético de las huellas de un pasado que se inscribe en la memoria individual y colectiva de quienes han experimentado la violencia.

Por otra parte, Schindel (2009) analiza los procesos de memorialización a través de lugares que se resignifican por medio de monumentos, placas y otros mecanismos de resemantización. Para la autora, estos lugares suelen estar afectados por tensiones y luchas por el significado entre distintos grupos de la sociedad. Dentro de las razones que explican esta situación, Schindel (2009) menciona la acumulación del dolor de los sobrevivientes, así como el retorno de hechos violentos. Como respuesta surgen tres estrategias en distintos lugares de memoria de América Latina: la resignificación de los discursos de la memoria, la construcción de memorias en movimiento y la performatividad simbólica. En relación con este último aspecto, la autora señala que se requiere de la creación de monumentos abiertos, dispuestos a la escritura, la corrección y los añadidos futuros, entendidos como recursos imaginativos y renovadores a favor de memorias que circulan en el espacio público.

En relación con el caso argentino y el problema de los lugares de la memoria, Feld (2017) aborda algunas polémicas relacionadas con la recuperación y posterior ocupación del espacio en el que operó el centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (Esma), ubicado en la ciudad de Buenos Aires. A partir de tres controversias de índole político (debates sobre la demolición del Esma en 1998, polémicas sobre la construcción de un museo de la memoria en este lugar a lo largo del 2004 y promesas sobre la preservación de este espacio en el 2013), Feld (2017) examina las posiciones de los diversos actores, las nociones sobre la memoria en disputa y los conflictos que originan las políticas de la memoria en este país. Al recorrer estas coyunturas y problemáticas, la autora evidencia cómo las disputas sobre las funciones sociales y políticas de estos lugares inciden en la historización de las nociones sobre la memoria, y cómo la existencia de estas tensiones finalmente contribuye a mantener vivo el interés de muchos sectores de la sociedad en la conformación de emprendimientos memoriales que generan posibles cambios.

Esta línea de trabajo la complementan desde el caso colombiano Shuster (2011) y Aponte-Isaza (2016). Al estudiar la obra de la pintora colombiana Débora Arango, Shuster (2011) subraya el valor de la denuncia social en el arte político, específicamente en el arte que pretende develar la violencia originada por las clases sociales dominantes, la oligarquía liberal-conservadora y la propia institucionalidad. En el

contexto del llamado periodo de la violencia en Colombia, Débora Arango fue censurada por explorar la pintura de desnudos, representar la crítica al bipartidismo y desafiar a través del arte el carácter antidemocrático y autoritario del Frente Nacional. En sintonía con Shuster (2011), pero en una línea de tiempo que avanza más de cuatro décadas de arte político, Aponte-Isaza (2016) aborda el aporte de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado y la reparación de los sobrevivientes desde la justicia transicional. Situado en las obras *Atrabiliarios* y *Noviembre 6 y 7*, el investigador caracterizó cada producto en relación con su propósito, el valor estético y el contexto social y político en el que surgieron con el fin de explorar sus funciones en la reparación simbólica de las víctimas. Aponte-Isaza (2016) concluye que la obra de Salcedo contiene funciones estéticas y comunicativas fundamentales para la producción de nuevos lenguajes artísticos y mecanismos de transformación que propician la resignificación de los hechos atroces. En las obras analizadas, los actos simbólicos y rituales en torno al sentir de los sobrevivientes hacen que los públicos recreen o imaginen de manera reflexiva el horror y se interroguen sobre su papel frente a nuevos porvenires.

Los debates sobre la reparación simbólica y su relación con las memorias sociales de las experiencias límite evidencian que el arte y las prácticas artísticas se constituyen en condición fundamental para que las víctimas y los sobrevivientes restauren su dignidad. Al respecto, la literatura muestra tres tipos de debates: las distinciones jurídico-políticas entre reparación material y reparación simbólica, sus vínculos con la justicia restaurativa, así como las problemáticas que surgen cuando las reparaciones se convierten en medidas instrumentales y burocráticas por parte del Estado (De Greiff, 2008; Díaz *et al.*, 2009; Uprimny y Saffon, 2009); la importancia de iniciativas de reparación simbólica basadas en el arte dados sus efectos en la sensibilización y la movilización social a favor de la memoria social y colectiva (Kakozi, 2010; Martínez-Quintero, 2016; Rubiano, 2014); y las relaciones entre reparación simbólica, justicia y curación simbólica, desde las narrativas y acciones performativas de las propias víctimas y sobrevivientes, quienes cada vez más se organizan alrededor de iniciativas estético-políticas en el espacio público (Rubiano, 2019; Perdomo, 2015; Sierra, 2018).

Desde la perspectiva jurídico-política, De Greiff (2008) plantea que la reparación en general es un proceso que surge en el contexto del derecho internacional y la justicia transicional respecto a cuatro medidas: restitución, compensación, rehabilitación y satisfacción y garantías de no repetición. Para De Greiff (2008), una sociedad comprometida con la superación de un conflicto armado que busque reparar a las víctimas y sobrevivientes de estos hechos debe construir un programa de reparación que contemple dimensiones materiales y simbólicas. Mientras que la reparación material incluye compensaciones económicas, servicios de asistencia y bienes, la reparación simbólica comprende medidas como disculpas públicas por parte de los ofensores, museos de la memoria, monumentos

y expresiones estéticas en el espacio público. La reparación simbólica puede ser individual (cartas de disculpas, informes de verdad, reconocimiento y sepultura de fallecidos por los hechos atroces) o colectiva (actos públicos de desagravio, conmemoraciones, museos de la memoria). Por último, señala De Greiff (2008) que la reparación debe ser asumida desde la justicia restaurativa, más que desde la justicia correctiva, y que los procesos simbólicos (estético-performativos) cumplen una función fundamental en este propósito.

En esta línea de discusión, Díaz *et al.* (2009) plantean que la reparación simbólica es un aporte importante para el desarrollo de la justicia restaurativa. Más que compensaciones económicas o materiales, las víctimas de un conflicto armado requieren condiciones específicas para que nunca más vuelvan a transitar por los hechos violentos a los que fueron expuestos por la omisión o la acción del Estado. De esta manera, se requiere transformar las relaciones de poder para corregir las injusticias sociales a las que las víctimas han sido expuestas. Para Díaz *et al.* (2009), la fuerza simbólica del arte y la cultura impulsa cada vez más acciones de movilización social en el espacio público, con el fin de comprometer a distintos sectores en la restauración de la comunidad. Esta perspectiva la complementan Uprimny y Saffon (2009), quienes afirman que la reparación es un proceso que va más allá de la justicia correctiva y de prolongar el sufrimiento en quienes padecieron los hechos atroces. Por esta razón, la reparación material y simbólica, desde la justicia restaurativa, se convierte en una alternativa para impulsar transformaciones democráticas y superar las situaciones de desigualdad y exclusión.

En el caso sudafricano, Kakozi (2010) aborda la noción *ubuntu* como expresión de justicia restaurativa y reparación. Según Bleek (citado por Kakozi, 2010), *ubuntu* es la forma plural del vocablo africano bantú que significa una forma de humanidad, esto es, la fuerza humana inteligente individual, la cual se expresa idealmente en relación con los demás. Se trata de un principio ético que depende de la interdependencia entre los seres humanos, el cual orienta una visión de comunidad y reciprocidad. De acuerdo con estas consideraciones, Kakozi (2010) explora iniciativas de memoria histórica del Apartheid, desde fuentes testimoniales, visuales y documentales, las cuales evidencian cómo determinadas expresiones que van desde el grafiti y la literatura hasta discursos políticos como el del premio nobel de paz, Desmond Tutu, rebasan el concepto de justicia punitiva y se orientan hacia el reconocimiento de una misma humanidad que incluye a víctimas, sobrevivientes y ofensores. De acuerdo con Kakozi (2010), la idea de humanidad igual en dignidad es la base de lo que en África se entiende como justicia restaurativa, entendida no solo como restauración de la dignidad afectada sino como fuerza en equilibrio.

Siguiendo las reflexiones anteriores sobre reparación simbólica, pero en una perspectiva más relacionada con la función de las representaciones y las prácticas artísticas en estos procesos, desde el caso colombiano, Martínez-Quintero (2016)

plantea que el arte que busca plasmar desde distintos recursos los hechos del pasado reciente violento contribuyen a la reparación, entendida como un mecanismo que fomenta la resignificación de lo ocurrido en distintos públicos y que visibiliza las afectaciones y potencialidades de aquellas personas que han vivido la guerra. Se trata de una apuesta por desnaturalizar situaciones del pasado como el dolor, las desapariciones y la muerte, así como propiciar su reflexión en los públicos. Desde el punto de vista artístico, Martínez-Quintero (2016) afirma que las expresiones estético-artísticas acerca del conflicto armado se han diversificado a partir de distintos lenguajes, técnicas y escenarios. Cada expresión está enmarcada en contextos, actores armados y situaciones de violencia distintas, proceso que exige al artista ejecutar no solo técnicas convencionales sino también acudir a herramientas etnográficas que le permitan registrar lo ocurrido en comunidades que han padecido la guerra.²¹

En consonancia con lo anterior, Rubiano (2014) explora las relaciones posibles entre las variaciones del conflicto armado interno y la diversidad de representaciones artísticas sobre el pasado violento. Ubicado en el caso colombiano, Rubiano (2014) evidencia la evolución del arte en el sentido de la dignificación, la reparación y la preservación de la memoria histórica. En una mirada que articula los estudios de la memoria y los estudios artísticos, afirma que en los inicios de la década del 2000 se profundizó el arte como curación simbólica, esto es, como un proceso por el cual se reconfigura el lazo social a partir de la narrativa y la memoria. Es un momento histórico en el que la víctima se reafirma como agente social y se apropia de su memoria colectiva.

Por otro lado, en una investigación posterior, Rubiano (2019) sostuvo que, a partir del 2010, el arte busca resaltar el cuerpo y la dignificación de este a partir de prácticas de carácter performativo que contribuyen a procesar la ruptura del orden simbólico, y que favorecen la resignificación del dolor y el duelo de las víctimas en relación con la diada experiencia-corporalidad. Además de participar en la producción de narrativas complejas sobre lo que les ha pasado, las víctimas se empoderan de su historia a través de las expresiones del arte, las cuales buscan su redignificación por medio del cuerpo. En consonancia con la transformación subjetiva de los sobrevivientes, Correa-Páez (2018), desde lo que denomina configuración del sujeto teatral, sostiene que las experiencias estéticas de estas personas se constituyen como textos que les permiten vivenciar la recepción y la percepción como posibilidad de construir otra temporalidad de la experiencia humana. Posiblemente esta temporalidad contribuye a tramitar el duelo de la experiencia vivida.

En esta tendencia, el trabajo de Sierra (2018) también presenta algunos aportes. Para la autora, las prácticas estéticas adelantadas por artistas profesionales, en

21 Aquí las narrativas divergentes de los hechos traumáticos son elementos fundamentales para la consolidación de las prácticas artístico-estéticas y su disseminación en la sociedad.

diálogo con víctimas del conflicto armado, se constituye como un litigio artístico, el cual no opera como una simple expresión o representación de los hechos, sino que cumple funciones políticas fundamentales en el espacio social, tales como denunciar, reflexionar sobre la necesidad de la dignificación de las víctimas y la no repetición, así como incomodar (más que agradar) a distintos públicos. En esta misma línea de trabajo, en el marco del análisis del proceso de creación de la obra *Magdalenas por el Cauca*, de los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, Perdomo (2015) explica cómo las poblaciones ribereñas de los municipios Marsella, Trujillo, Bolívar y Ríofrío (departamento del Cauca) se acostumbraron por décadas a rescatar los cuerpos de los fallecidos por la violencia del conflicto armado que flotaban en el cauce del río Cauca, así como a darle sepultura a estas personas, a quienes llamaron los NN. Como respuesta, la obra de Posada y Ruiz busca no solo representar esta tragedia mediante una acción performática (balsas con imágenes de gran formato, objetos sagrados y fotografías de los desaparecidos), sino proponer desde la creación colectiva con la comunidad una experiencia que se diversifica a partir de muchos testimonios que hacen posible que los sobrevivientes se asuman como sujetos políticos.²²

Otras narrativas del pasado reciente: restauración, catarsis y debate público

Esta última tendencia muestra que, además del arte plástico y otras expresiones convencionales, han surgido múltiples iniciativas estético-performativas para representar la memoria del pasado traumático con distintos fines, entre ellos, denunciar, resignificar los hechos de la historia reciente y proponer acciones de restauración en los sobrevivientes. Esta agrupación de estudios aborda dos focos de discusión: el valor expresivo y comunicativo de otros lenguajes y relatos, los cuales suelen incluir aspectos de la realidad del pasado traumático y la ficción en la construcción de las memorias colectivas (Jordán, 2009; Martínez-Rubio, 2016; Sánchez-Zapatero, 2009); y la diversidad de formas narrativas que adquiere la memoria social como estrategia comunicativa y estética para incluir las voces de víctimas y sobrevivientes a modo de catarsis, pero también para promover procesos de sensibilización y compromiso político en grupos de la sociedad no necesariamente afectados por los hechos atroces del pasado reciente (Aguilar, 2014; Amador-Baquiro, 2017; Cifuentes-Louault, 2018; Romero, 2017; Ruiz, 2017; Vásquez, 2017).

De acuerdo con lo mencionado, Martínez-Rubio (2016), quien analiza la memoria histórica de las guerras de independencia africana (de las colonias españolas) por

22 Perdomo (2015) plantea que las medidas de reparación y duelo a través del arte, establecidas a partir de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Colombia, no son las primeras iniciativas al respecto, sino que fueron los familiares y las organizaciones de víctimas y de derechos humanos, quienes adelantaron estas acciones desde la década de 1980.

medio de la novela gráfica titulada *Infi*, cuyo autor es Jaime Martín, sostiene que la memoria de estos hechos es desconocida no solo por los museos del Estado que prefieren dar prioridad a otros relatos, sino también por los artistas dedicados a la representación del pasado violento. Dada esta situación, la novela gráfica surge como una propuesta expresiva y comunicativa que entreteje la subjetividad del autor (y el padre, quien fue soldado español) y los acontecimientos históricos de la invasión a Marruecos por parte del ejército de Franco, dotándolos de sentido en lo colectivo. Desde el punto de vista de esta narrativa multimodal, se evidencia la articulación entre la estrategia testimonial y la ficción a partir de ilustraciones, fotografía y otros recursos semióticos que representan aspectos complejos como la presencia religiosa y las barbaries cometidas por el ejército español en Marruecos. Por último, el autor plantea la necesidad de reconstruir la memoria de este conflicto africano (*Infi*) como forma de conocimiento descolonial.

Continuando con el contexto del franquismo de la década de los treinta, Sánchez-Zapatero (2009) analiza el tratamiento de la memoria de la Guerra Civil española por medio de la obra *El arte de volar*, una novela gráfica producida por el guionista Antonio Altabirra sobre las experiencias de su padre, quien, además de ser anarquista y opositor al régimen de Franco, vivió en un campo de concentración. De acuerdo con el análisis de Sánchez-Zapatero (2009), la obra combina motivaciones catárquicas con indagaciones historiográficas, las cuales se constituyen como una narrativa divergente que evidencia mediante el mensaje visual las condiciones de hacinamiento, hambre, enfermedad y muerte padecidas por muchos opositores en el campo de Saint Cyprien. Para el autor, esta obra revela aspectos íntimos y personales del guionista que no solo evocan recuerdos de dolor, sino que manifiestan una prolongación simbólica de lo vivido en la guerra.

Por otro lado, Jordán (2009), quien analiza la relación entre música protesta y clandestinidad en el periodo de la dictadura de Pinochet en Chile, afirma que, a pesar de la persecución, la censura y la estigmatización a esta expresión artística, algunas agrupaciones interpretaron esta música en microcircuitos clandestinos, sitios cerrados para peñas culturales y barrios en resistencia. A partir de una política cultural del Gobierno de Chile que exigía al arte no comprometerse con ideologías políticas, especialmente con el marxismo, se estigmatizó la música andina, así como la interpretación de sus principales instrumentos (quenas, zampoñas, charango y bombo). Por último, esta producción cultural logró mantenerse y ser conocida por nuevas generaciones gracias al casete pirata, el cual se convirtió en un objeto de subversión política y estética.

En el caso colombiano, Amador-Baquiro (2017) destaca el papel de los niños y jóvenes en la construcción de memorias sociales y colectivas sobre el conflicto armado a partir de narrativas audiovisuales y digitales, y arte urbano. A partir de la experiencia del colectivo Línea 21 de Montes de María se evidencia cómo mediante cortos y animaciones digitales se relatan historias del desplazamiento

forzado vivido por la población San Jacinto (departamento de Bolívar), así como la fundación del barrio Villa María luego de que los pobladores retornaran del exilio. Otra narrativa analizada en esta investigación fue la producción de grafiti del colectivo Antrax Street Art de Bogotá, el cual, en asocio con el cabildo indígena de Bosa, busca evidenciar los efectos del conflicto armado en campesinos e indígenas, así como provocar reacciones y compromisos en los transeúntes. El autor afirma que es necesario reconocer el potencial performativo de los niños y jóvenes para la construcción de memorias sociales, dado el vínculo entre estas generaciones con nuevas prácticas comunicativas interactivas y narrativas, las cuales permiten producir experiencias estéticas para la construcción de paz y reconciliación.

Con respecto a las relaciones posibles entre políticas de la memoria y acción colectiva juvenil, Aguilar (2014) aborda las prácticas comunicativas de la memoria social del colectivo HIJOS-Bogotá (Hijos e hijas por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio) y el colectivo Contagio, una propuesta de comunicación multimedial con enfoque de derechos humanos. Aguilar (2014) analiza las configuraciones y reconfiguraciones identitarias de los integrantes del colectivo HIJOS-Bogotá, a partir de actos de memoria, intervenciones artísticas, espacios de diálogo y ciberactivismo, los cuales buscan rememorar hechos como el genocidio de la Unión Patriótica (algunos integrantes de este colectivo eran hijos de dirigentes inmolados de este grupo político). Por su parte, luego de analizar la trayectoria del colectivo Contagio, especialmente en lo que refiere a la estrategia denominada Sin Olvido, el autor concluye que estas iniciativas se enmarcan en un proceso al que designa comunica(c)ción, el cual se entiende como un mecanismo juvenil capaz de interpelar la violencia estructural, la impunidad y la ausencia de justicia social. En sintonía con Aguilar (2014), Vasquéz (2017), quien también analiza el caso de HIJOS-Bogotá, destaca cómo las prácticas de resistencia de estos jóvenes se valen principalmente del cuerpo y su representación visual, de manera performativa, para la configuración de contextos de sentido que hacen posible la activación de la memoria colectiva de la sociedad. De acuerdo con Vásquez (2017), a través de estas prácticas corporales, y su correspondiente visualización a través de otros medios, la memoria se hace “viva”, pues trae con su presencia a los ausentes y, con ello, a los hechos de la historia reciente del país de forma alegórica.

Otro tipo de narrativa es abordada por Ruiz (2017), quien analiza la función estética y política del teatro de la memoria histórica, a partir de la masacre de Bojayá en el departamento del Chocó, Colombia. Además de mostrar antecedentes del teatro de la memoria en Colombia, desde la década de los sesenta, destacando el llamado Nuevo Teatro, así como el teatro universitario y el teatro experimental en la representación del conflicto armado, Ruiz (2017) plantea que los dramaturgos contemporáneos han tenido en cuenta los hechos atroces, para transformarlos en acontecimientos poético-teatrales. Específicamente, al problematizar la obra *Kilele*, la cual hace alusión a la masacre de Bojayá, ocurrida en Bellavista en el 2002, del dramaturgo Felipe Vergara, concluye que la obra es un

vehículo de la memoria que mediante horizontes narrativos que integran realidad y ficción aporta a la denuncia, el duelo y la configuración de nuevos porvenires en los sobrevivientes.

Esta perspectiva es complementada por Cifuentes-Louault (2018), quien analiza los efectos en los públicos que asisten a la obra de teatro *Antígonas, tribunal de mujeres*, realizado por el dramaturgo Carlos Satizábal con la participación de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia. A partir de una narrativa que aborda hechos victimizantes como los llamados falsos positivos, el genocidio de la Unión Patriótica y la persecución de mujeres defensoras de derechos humanos, Cifuentes-Louault (2018) plantea que la construcción colectiva de esta narrativa, así como los recursos estéticos y performativos del guion y el montaje, hacen posible que la memoria individual y colectiva puesta en escena con la participación del público se constituya en un ritual de resarcimiento simbólico. Esta afirmación se justifica debido a dos consideraciones importantes. Por un lado, es un proceso de resarcimiento de las sobrevivientes debido a la ausencia de medidas de reparación material y simbólica por parte del Estado. Y, por otro, el grupo, conformado por artistas y víctimas, mediante esta puesta en escena reafirma su desobediencia femenina, la cual encuentra en la figura de Antígona la imagen de la redignificación frente al ultraje, el robo y el daño del cuerpo.

Por último, Romero (2017) aborda el auge de la llamada literatura testimonial en Colombia, a partir de la primera década del siglo XXI, específicamente en lo que refiere a aquellos relatos que surgieron de los secuestros masivos de miembros de la Fuerza Pública y el Ejército, a quienes se les denominó canjeables en la época de los diálogos de paz entre el Gobierno nacional y la guerrilla de las FARC en el Caguán (1998-2002). Romero (2017) explora las condiciones de producción de este fenómeno, el cual contiene una estrecha relación con la industria editorial en el ámbito internacional, interesada en mercantilizar textos testimoniales reveladores de eventos traumáticos de la memoria del conflicto armado. En tal sentido, señala Romero que este tipo de literatura responde al clima ideológico del país, el cual, a partir de los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe, declaró a las FARC como enemigo interno de la nación, situación que logró una importante resonancia en la opinión pública.

Balance

De acuerdo con la revisión adelantada a propósito de las funciones de las narrativas visuales en la construcción de la memoria social y colectiva de experiencias límite y de iniciativas de paz, especialmente en países que transitaban por guerras civiles, dictaduras y conflictos armados, se evidencian tres aspectos problematizadores. En primer lugar, se destaca el uso de narrativas visuales como alternativa en la producción de proyectos visuales de tipo informativo, documental y periodístico sobre las memorias de las experiencias límite. Como se pudo apreciar, existe una

tendencia marcada de producir fotografías, documentales, programas de televisión, pinturas, instalaciones y otro tipo de obras que emplean el lenguaje visual como evidencia de hechos atroces, como testimonio de sobrevivientes o de familiares de los ausentes y como reinención de lo ocurrido.

Las imágenes que fungen como evidencia, en este caso, las fotografías que surgen del fotoperiodismo o las imágenes audiovisuales de archivo que captaron los hechos, se constituyen como un complejo repertorio de indicios de ese pasado, el cual se intenta dilucidar. Las imágenes testimonio refieren a las narrativas de sobrevivientes que se ponen en escena por medio de la declaración, la testificación o la revelación de lo ocurrido, asunto que puede constituirse en ícono. Y las imágenes que reinventan lo ocurrido son aquellas narrativas visuales que, a partir de recursos de la realidad y la ficción, construyen otros modos de explicar el pasado atroz a partir de aspectos figurativos, tal como ocurre con el arte visual y la novela gráfica. Este proceso puede llegar a producir nuevos símbolos.

En relación con este primer aspecto problematizador, es claro que las representaciones de las experiencias límite y de la paz han empezado a usar con mayor frecuencia formatos multimediales y multimodales para los procesos de producción-creación. Lo multimedial refiere a obras que integran en un mismo soporte medios basados en lenguajes alfabéticos, visuales, sonoros o digitales con el fin de propiciar en los usuarios experiencias sensoriales más amplias, las cuales, eventualmente, permitirían una mayor sensibilización y apropiación. Lo multimodal consiste en la articulación de distintos modos semióticos, entre ellos, la oralidad, lo kinestésico, lo lingüístico, lo visual, lo sonoro y lo digital, en la configuración de un mensaje con objetivos expresivos y comunicativos (Kress y Van Leeuwen, 2001). En relación con este último aspecto, es importante tener en cuenta que una obra puede dar relevancia a lo visual o lo sonoro en su composición, pero apoyarse en otros modos semióticos planteando distintas opciones de complemento, ensamblaje o hibridación. Más allá de la aplicación de técnicas o artilugios a favor de la memoria social y colectiva, estos artefactos culturales muestran la emergencia de otras narrativas y otras poéticas que integran realidad, ficción, testimonios e historiografía para la acción social.

Al respecto, se puede decir que, si bien Benjamin (2009) tempranamente planteó que la reproductibilidad de la obra de arte era un proceso que eliminaba su aura, y que Sontag (2006) afirmó inicialmente que la exhibición permanente del horror por medio de imágenes anestesia la percepción del que contempla, la revisión evidencia que el lenguaje visual amplía el repertorio de opciones expresivas y comunicativas para que el relato del pasado atroz puede llegar a distintos públicos de manera reticular, es decir, en distintos espacios y tiempos. Asimismo, dicho repertorio adquiere densidad y profundidad una vez se convierte en la base para producir otros marcos de comprensión y significación en víctimas/sobrevivientes, comunidades y públicos. En otras palabras, se trata de textos visuales

que se vuelven objeto de debate y de nuevas creaciones en el espacio social como consecuencia del carácter pragmático e indexical de este tipo de lenguaje (Amador-Baquiro, 2016).

Por otro lado, la proliferación de imágenes fotográficas, documentales, narrativas gráficas y otros relatos visuales, aunque pueden llegar a saturar el espacio social, no se constituyen en un suceso que profane la memoria de los ausentes o de los sobrevivientes. De acuerdo con Sontag (2004), quien años después replanteó su posición inicial sobre el riesgo de simplificar el horror cuando este se difunde masivamente por medio de la imagen, la representación del dolor del otro, convenientemente ubicada en las coordenadas políticas, sociales y culturales, puede servir para unir o para separar personas, y para curar o para herir. En suma, la visualidad es una producción cultural que se convierte en la mediación necesaria para que, desde la distancia, aquellos que no han conocido la guerra construyan posiciones en torno al sufrimiento, no pongan en duda la existencia del horror y ejerzan acciones al respecto.

Un segundo aspecto problematizador que surge de esta revisión está relacionado con las funciones expresivas, transgresoras y reparadoras de prácticas artísticas y experiencias estéticas que se apoyan en diversos lenguajes, entre ellos, el lenguaje visual. La función expresiva de estas iniciativas artísticas refiere a las posibilidades de representación, sensibilización y reflexión que estas permiten, a partir de su despliegue en la esfera pública. Como se pudo observar en cada una de las tendencias, los artistas, colectivos y comunidades buscan que el arte se constituya como una mediación cultural, la cual mediante técnicas innovadoras de representación permita la sensibilización en los públicos. De acuerdo con Rancière (2008), el arte, entendido como experiencia estética, es un instrumento que permite construir sensibilidad en el espectador y se convierte en una apertura para la resonancia ética y política en la esfera pública. En consecuencia, los emprendimientos culturales alternativos alrededor de la representación de las experiencias límite, como apuestas por la apropiación y resignificación del pasado violento (Didi-Huberman, 2016), así como por volverlo parte de un patrimonio que debe ser protegido por la comunidad dada la tendencia al negacionismo, evidencian el valor de la función expresiva del arte en la construcción de la memoria social y colectiva.

Por su parte, la función transgresora de la obra o de la práctica artística es un proceso por el cual tanto la representación como la puesta en escena desafían las lógicas del poder, especialmente en lo que concierne a las políticas revisionistas, negacionistas y de olvido que operan desde ciertos grupos, e incluso desde el Estado. Como se pudo observar, las iniciativas artísticas hacen visibles aspectos del pasado reciente que no necesariamente coinciden con versiones oficiales o con representaciones y discursos que circulan a través de la prensa oficial y otros medios de comunicación. En ese orden de ideas, como producción cultural en la

esfera pública, el arte de las experiencias límite invita a los públicos a hacer examen ético y político a este tipo de hechos del pasado, así como a sus responsables. Por último, además de constituirse en un vehículo para la denuncia de los hechos y sus posibles responsables, la transgresión también hace que distintas memorias se pongan en disputa y que diversos actores sociales se enfrenten por el derecho a la memoria.

En cuanto a la función reparadora de los emprendimientos artísticos por la memoria, la revisión evidencia que, si bien existe la reparación material a las víctimas y sobrevivientes de hechos del pasado atroz, la cual es obligación de los Estados, la reparación simbólica por medio del arte es un proceso que aporta a la dignificación, la restauración y el duelo de estas. Más que obras de arte, algunos artistas proponen actos de curación simbólica (Rubiano, 2014; Perdomo, 2015) en los territorios donde ocurrieron las experiencias límite, los cuales incluyen a los sobrevivientes no como informantes sino como protagonistas. Las representaciones y puestas en escena que propician nuevos diálogos entre artistas, sobrevivientes y otros actores sociales se convierten en litigios simbólicos (Sierra, 2017), los cuales, en algunos casos, hacen posible empezar a procesar la ruptura del orden simbólico. Este panorama, en el cual los artistas no solo buscan representar las situaciones límite vividas por otros sino propiciar creaciones colectivas con sobrevivientes y pobladores en territorios que transitaban por el horror, puede hacer posible la transformación subjetiva de las víctimas, de tal manera que se conviertan en portadoras de la iniciativa artística en otros tiempos y espacios (Cifuentes-Louault, 2018).

El tercer aspecto problematizador refiere al surgimiento de particulares relaciones y vínculos entre artistas, comunidades y víctimas/sobrevivientes, situación que redefine tanto los procesos de creación como los procesos de circulación y recepción del contenido artístico. La revisión permite afirmar que la creación no siempre es un proceso que recae en el artista a partir de un hecho que lo inspira para producir la obra en un momento sublime. Por el contrario, las iniciativas artísticas de memoria exigen cada vez más de condiciones particulares para la creación colectiva, la cual, especialmente desde el *performance*, el teatro, el arte urbano y otras expresiones no convencionales, hace posible que fluyan procesos colectivos, colaborativos y de cocreación (Martínez-Quintero, 2013) entre artistas y sobrevivientes. En la revisión de la literatura no fue posible identificar las características de los vínculos entre estos actores sociales; sin embargo, es posible afirmar que se trata de un proceso en el que ambos transforman su subjetividad y se vuelven parte fundamental de un proyecto ético y político por la memoria social y colectiva.

La revisión también indica que el proceso de circulación de estos productos y prácticas en el espacio social se establece como una suerte de movilización social por la verdad, por el derecho a la memoria y por la no repetición. Algunas iniciativas

artísticas, surgidas en un determinado formato, por ejemplo, la fotografía, el documental o el mural, en muchas ocasiones, luego de su exposición inicial, logran un mayor despliegue en medios digitales debido al carácter indexical y anamnésico de estas fuentes (Guasch, 2005). Por otro lado, aunque existen proyectos artísticos que al ser ubicados en el espacio público empiezan a ser apropiados por las audiencias debido a sus propiedades perceptuales y sensibles, algunos autores señalan que se requiere de propuestas artísticas abiertas que permitan a transeúntes e interesados intervenir, completar e interpelar la obra como respuesta a las posturas que buscan monumentalizar este tipo de memorias (Schindel, 2009). Ninguna fuente de la revisión aborda cómo se tejen las relaciones y vínculos entre artistas y audiencias en estos escenarios; sin embargo, se puede inferir que la percepción y la sensibilidad de los públicos se profundizan cuando el artista no solo funge como profesional del arte sino como activista y mediador de la memoria social y colectiva.

La crueldad: masacres y profanación (2002-2007)

Crueldad

Esta primera categoría surgió como consecuencia de la exposición recurrente de imágenes fotográficas, notas y crónicas de prensa alusivas a tres grandes temáticas: masacres, asesinatos selectivos y confrontaciones bélicas entre Fuerza Pública, grupos guerrilleros y grupos paramilitares; toma de municipios o caseríos por parte de grupos guerrilleros o paramilitares; y exposición de cadáveres de guerrilleros en combate. Si bien en la literatura algunas de estas acciones se conocen como hechos victimizantes,²³ el análisis iconológico en su relación con el mensaje lingüístico que configura cada una de las noticias del corpus permite resumir este conjunto de acontecimientos a partir del término crueldad, el cual se desglosa en tres tipos de narrativas visuales: masacres, profanación de pueblos y profanación de cuerpos.

La crueldad es una pasión que surge cuando una persona o un grupo inflige daño a un congénere u otra especie viva, situación que le hace sentir placer, goce o satisfacción. En una perspectiva antropológica, la crueldad también surge cuando

23 De acuerdo con la Ley 1407 del 2011, la cual rige las acciones del Registro Único de Víctimas (RUV), los hechos victimizantes son abandono o despojo forzado de tierras, acto terrorista, amenaza, confinamiento, delitos contra la libertad y la integridad sexual en desarrollo del conflicto armado, desaparición forzada, desplazamiento forzado, homicidio, lesiones personales física y psicológicas, minas antipersona, pérdidas de bienes o inmuebles, secuestro y tortura. Tomado de <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

se ejecutan y legitiman acciones de degradación de la humanidad de personas, quienes pueden llegar a ser cosificadas a partir de su sometimiento a la voluntad de otros. Para Artaud (2001), la crueldad también se expresa en la insensibilidad o la indiferencia ante el dolor de otros y en la aceptación de formas de violencia física o simbólica que afectan la dignidad de personas que, por su condición, se encuentran en desventaja. Por último, la crueldad implica una relación de poder en la que un victimario no solo somete a una persona con base en determinados objetivos, sino que también genera acciones que buscan desajustar la vida personal y colectiva de agentes sociales que se sienten en amenaza constante tras estas lógicas de actuación.

En el caso del conflicto armado interno en Colombia, la crueldad se ha constituido en el sustrato de las acciones de los grupos armados, dado que la violencia ejercida hacia la población civil es no solo un asunto colateral sino un mecanismo intencional de poder que desestabiliza, subordina y somete. De acuerdo con el CNMH (2013), los actores armados emplean la violencia con distintos objetivos, entre ellos, subordinar a la población civil por medio de la intimidación, la agresión, el asesinato o el despojo cuando esta cumple un papel fundamental en el desarrollo de iniciativas de paz en el territorio; acallar a líderes y personas de la comunidad que realizan emprendimientos colectivos; efectuar ajustes de cuentas como consecuencia de supuestos apoyos de la población civil a sus enemigos; y como un mecanismo de usurpación de la tierra. Estas formas de violencia se constituyen en un *modus operandi*, orientado hacia la crueldad, la cual, como goce del daño hacia el otro, infunde el miedo y neutraliza iniciativas de insubordinación o resistencia.

En esta dirección, los repertorios de violencia de los actores armados varían de acuerdo con sus intenciones y cálculos estratégicos. De acuerdo con el CNMH (2013), se encuentran actos de violencia selectiva y masiva e indiscriminada que se constituyen como estrategias para ejercer dominio territorial y poder sobre la voluntad de los pobladores. No obstante, tanto la violencia masiva como la violencia selectiva suelen ser intensas, excesivas, escandalosas y públicas, asunto que las convierte en hechos atroces o situaciones límite. De acuerdo con Ayala y Barragán (2005), las experiencias límite son aquellos momentos vividos que, al ocurrir, alteran la capacidad simbolizante del sujeto, modifican su subjetividad y movilizan otros registros y otras vías para responder ante la adversidad, aun cuando estas puedan dejar secuelas en las personas. Al ser parte de la atrocidad, estos hechos se configuran como una matriz de poder que inferioriza al otro no solo por su indefensión sino también por su diferencia social, política o cultural hasta convertirlo en objeto. Por consiguiente, la violencia extrema y el ensañamiento hacia la humanidad del otro, provocados por los victimarios, son sucesos que se banalizan al volverlos parte de una pulsión, una profanación, un inventario o una tarea ordenada por un superior. Se trata de la crueldad, la cual, aunque

hace parte del sistema de emociones del victimario, se transfiere a las víctimas y sobrevivientes para cohibir, manipular y someter.

Masacres

Al respecto, tal como se anunció, una primera agrupación de representaciones visuales convertidas en noticias de prensa que se enmarcan en la crueldad durante este periodo se sintetiza en las masacres. Aunque existen varias acepciones y debates sobre los aspectos que caracterizan una masacre, es posible identificar cuatro condiciones para su tipificación: ejecuciones extrajudiciales o arbitrarias sobre un grupo de personas; existencia de un asesinato múltiple (de dos personas en adelante), el cual se caracteriza por la indefensión de las víctimas y la acción indiscriminada del victimario; los asesinatos suelen estar acompañados de elementos de ferocidad o barbarie; y las personas asesinadas deben encontrarse en un estado de desamparo o desprotección. En el caso colombiano, según la Sentencia C-250-12, la masacre es una modalidad de violencia de carácter colectivo y desestructurador en las comunidades, la cual resulta de homicidios múltiples que se enmarcan en el conflicto armado interno. No obstante, de acuerdo con el Derecho Internacional Humanitario, los bombardeos de objetivos civiles y los atentados terroristas no suelen ser calificados como masacres.²⁴

De acuerdo con el CNMH (2013), desde 1982 hasta el 2012, fueron cometidas 1982 masacres, las cuales se distribuyen, según grupo armado perpetrador, de la siguiente manera: 58,9 %, grupos paramilitares; 17,3 %, guerrillas; 7,9 %, Fuerza Pública; 14,8 %, grupos armados no identificados; 0,6 %, paramilitares y Fuerza Pública en acciones conjuntas; y 0,4 %, otros grupos. Esto significa que, de cada diez masacres, seis fueron perpetradas por grupos paramilitares, dos por guerrillas y una por miembros de la Fuerza Pública. En relación con la Fuerza Pública, versiones libres de paramilitares, en el marco de la Ley de Justicia y Paz, revelan que estas han acudido a la omisión de información, la connivencia, el apoyo logístico a los perpetradores o el enmascaramiento de sus propias acciones. En relación con masacres ejecutadas por la guerrilla, 238 fueron realizadas por las FARC, 56 por el ELN (Ejército de Liberación Nacional), 18 por el EPL (Ejército Popular de Liberación), 3 por otras guerrillas (M-19 y Movimiento Quintín Lame), 7 por dos o más guerrillas en acciones conjuntas, 18 por guerrillas no identificadas y 3 por disidencias. Durante el periodo de este estudio, las masacres registradas fueron las siguientes (tabla 4):

24 De acuerdo con Rutas del Conflicto, la categoría masacre no aparece como término jurídico en instrumentos del Derecho Internacional de los Derechos Humanos (DIDH), ni del Derecho Internacional Humanitario. Aunque en el Código Penal colombiano no se encuentra tipificada, el uso de términos como homicidios múltiples u homicidios colectivos, en el ámbito nacional, han favorecido el debate jurídico para efectos del análisis de hechos atroces en los que se evidencia la ejecución de masacres.

Tabla 4. Masacres en Colombia, entre 2002 y 2007

Año	Nombre de la masacre	Municipio	Departamento	Perpetrador	Víctimas
2002	Masacre de Bojayá	Bojayá	Chocó	FARC-EP	74 a 119 civiles muertos, y 98 heridos
2002	Masacre de la Vereda El Limón	Riohacha	Guajira	AUC	16 víctimas
2002	Masacre de San Juan Nepomuceno	San Juan Nepomuceno	Bolívar	Sin identificar	15 víctimas
2002	Masacre de La Punta de los Remedios	Dibulla	Guajira	AUC	18 víctimas
2003	Masacre de San Carlos, Antioquia	San Carlos	Antioquia	FARC-EP	18 víctimas
2003	Masacre de Urrao, Antioquia	Urrao	Antioquia	FARC-EP	10 víctimas
2003	Masacre de El Triunfo	Buenaventura	Chochó	AUC	5 víctimas
2004	Masacre de Bahía Portete	Uribe	Guajira	AUC	12 muertos y 600 desplazados
2004	Masacre de Flor amarillo y Cravo Charro	Tame	Arauca	AUC	21 víctimas
2004	Masacre de La Gabarra	Gabarra	Norte de Santander	FARC-EP	34 víctimas
2004	Masacre de Llorente, Nariño	Llorente	Nariño	AUC	20 víctimas
2004	Masacre de El Alfilador, Puerto Asís	Puerto Asís	Putumayo	FARC-EP	15 víctimas

Año	Nombre de la masacre	Municipio	Departamento	Perpetrador	Víctimas
2004	Masacre de San Salvador, Tame	Tame	Arauca	FARC-EP	17 víctimas
2005	Masacre de Punta del Este, Buenaventura	Buenaventura	Valle del Cauca	AUC	12 víctimas
2005	Masacre de San José de Apartadó	Apartadó	Antioquia	AUC	8 civiles
2005	Masacre de Palomas, Puerto Valdivia	Puerto Valdivia	Antioquia	FARC-EP	14 víctimas
2005	Masacre de Sanza, San Juan de Arama	San Juan de Arama	Meta	Ejército Nacional de Colombia	10 víctimas
2006	Masacre de Olaya Herrera, Nariño	Olaya Herrera	Nariño	Bacrim Los Rastrojos	8 víctimas
2006	Masacre de Jamundí	Jamundí	Valle del Cauca	Ejército Nacional de Colombia	11 víctimas (10 policías)
2007	Masacre de San José de Tapaje, El Charco	El Charco	Nariño	FARC-EP	11 víctimas

Fuente: elaboración propia a partir de datos del informe *¡Basta ya!* (CNMH, 2013)

Para efectos del análisis, se destacan cuatro noticias con sus respectivas imágenes: la masacre de Bojayá (2002), la masacre de San Carlos (2003), la masacre de Bahía Portete (2004) y la masacre de San José de Apartadó (2005).

La masacre de Bojayá ocurrió el 2 de mayo del 2002, luego de que guerrilleros de las FARC lanzaran un cilindro bomba a la iglesia de Bellavista, ubicada en el casco urbano del municipio de Bojayá, en el marco de un enfrentamiento con paramilitares de las AUC. Este crimen de guerra se originó días antes a los hechos, como respuesta del grupo guerrillero a una operación militar iniciada por los paramilitares, quienes pretendían retomar el control de la zona. La intensidad de la contienda propició el despliegue de un dispositivo militar que incluyó persecución, hostigamientos y enfrentamientos directos entre ambos bandos cerca al caso urbano. Luego de varios días de combates en la zona, los paramilitares

ingresaron al pueblo con el fin de utilizar a la población civil como escudo. Como reacción, en medio del fuego cruzado, muchos pobladores buscaron protegerse en la iglesia y la casa cural del pueblo, dado que, por su carácter sagrado y ceremonial, podría ofrecerles algún tipo de seguridad en medio de la confrontación. Finalmente, luego de varios días de combates, las FARC empezaron a lanzar pipetas de gas con metralla, sin consideración alguna por las personas que habían encontrado refugio en el templo. Una de estas pipetas cayó y explotó en la iglesia, situación que causó decenas de muertos y graves heridas a más de cien habitantes (CNMH, 2010).

Además de causar la muerte de ochenta personas, entre ellas, niños, niñas, jóvenes y mujeres, el bombardeo produjo graves lesiones físicas en los sobrevivientes, así como el desplazamiento forzado de la mayoría de la población.²⁵ La mayoría de las personas y familias desplazadas se mantuvo en situación de indefensión días después de la masacre, dado que no encontraron respuesta inmediata al destierro vivido, ni de la Fuerza Pública ni de entidades de protección del Estado. Asimismo, el ataque a un lugar religioso como la iglesia de Bellavista se constituyó como una profanación y un daño moral sin precedentes, pues alteró profundamente el sistema de creencias y el ejercicio de prácticas ancestrales de la comunidad, específicamente en lo que concierne a los ritos mortuorios que no pudieron realizar para despedir a sus seres queridos (El Espectador, 2002).

Este crimen de guerra evidenció la violación de todas las normas del Derecho Internacional Humanitario por parte de estos grupos armados, así como las fallas del Estado colombiano en su obligación de velar por la integridad de esta comunidad. Por una parte, teniendo en cuenta que estos hechos mostraron tanto en el ámbito nacional y local como en el internacional el uso sistemático de armas no convencionales por parte de las FARC, este grupo armado empezó a perder apoyo y legitimidad política, así como a recibir el repudio de varios sectores de la sociedad civil. Por otro lado, fue evidente la negligencia e incapacidad del Estado en su deber de proteger a la población civil. Tal como lo demuestra el CNMH (2010), el abandono estatal, la precaria infraestructura institucional y la connivencia entre miembros de la Fuerza Pública y las acciones de grupos paramilitares hicieron posible que se materializara este hecho atroz. En relación con este último aspecto, el CNMH (2010) también demuestra que la masacre estuvo antecedida de varias alertas tempranas y pronunciamientos de organismos de derechos humanos nacionales e internacionales, quienes advirtieron sobre el grave riesgo en que se encontraba la población civil frente a los inminentes combates. No obstante, ninguna entidad del Estado desplegó acción alguna para evitar la incursión de estos grupos armados en la zona.

25 De acuerdo con datos del CNMH (2010), en la masacre se registró la pérdida de la vida de 98 civiles, 79 como víctimas directas en la explosión de la pipeta. Otras 13 personas murieron en los hechos posteriores al bombardeo a la iglesia de Bellavista. Por último, 6 personas que estuvieron expuestas a la explosión de la pipeta, murieron de cáncer en el transcurso de los años siguientes.

Figura 1. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la masacre de Bojayá, 2002



Pasando al análisis de las representaciones visuales seleccionadas, en esta primera fotografía se observa en plano americano a un hombre que busca acucioso entre los escombros (figura 1), al parecer, objetos susceptibles de ser recuperados. Tiene en su mano una escultura religiosa, la figura de Cristo quebrantada por el desastre ocurrido. Aunque la escena muestra una completa destrucción del lugar, aún se mantiene una parte de la estructura de la iglesia, especialmente la figura triangular de la nave del templo que aparece en la parte superior de la imagen, posiblemente el espacio en donde se ubicaba el altar, así como las vigas de hierro que sostenían el techo y las paredes. Atrás, en la parte izquierda de la fotografía, se encuentra un hombre con botas de caucho, quizás el sacristán, que sigue con su mirada al concentrado explorador. Aunque la fotografía se hizo a blanco y negro, el encuadre, el cual emplea una leve orientación en contrapicado, muestra la destrucción del techo en su totalidad, situación que le imprime luz natural a la escena.

La descripción de esta fotografía, parte de una crónica publicada por el diario El Espectador cuatro días después de la masacre, expone como protagonista la imagen del sacerdote Antún Ramos, párroco de la iglesia de Bojayá, cuyo pie de foto reza: “El padre Antún Ramos regresó a Bellavista el miércoles a recoger otro cadáver: el de Cristo resucitado” (El Espectador, 2002). En la crónica se describen varios testimonios de testigos y sobrevivientes, entre ellos, los relatos alusivos a los hechos que antecedieron al bombardeo de la iglesia, las razones por las que buena parte de los pobladores se encontraban refugiados en el templo y la casa cural, los momentos vividos dentro del templo y los esfuerzos de los sobrevivientes para intentar salvar a sus seres queridos. Dentro de estas historias, se destaca el siguiente fragmento de la crónica:

Con el paso de las horas, mientras el drama crecía con la evacuación de los cadáveres, el fuego cruzado de paramilitares y guerrilleros se reiniciaba y, de los 117 muertos (sic), solo 56 pudieron ser evacuados hacia las embarcaciones

que estaban en el río el día en que estalló la pipeta. Correspondían a los que habían quedado menos desfigurados y entre ellos estaban los sobrinos del viejo Nico: Marelvis, de 9 años; Yinelvis, de 11; y Yumer Eddy, de 13. También el de la suegra de su hermano Elvis, la vieja Brígida. (El Espectador, 5 de mayo del 2002)

Al comparar el mensaje lingüístico con la imagen, no se evidencia una relación de relevo o de complemento entre la narrativa visual y el texto alfabético. La fuerza narrativa de la imagen del sacerdote rescatando la escultura de Cristo fracturada hace que la recepción se concentre en la fotografía, más que en los relatos escritos. La alusión a Cristo, comprendido como “otro cadáver”, el cual está siendo rescatado por el sacerdote, le imprime a la representación un carácter sagrado y ritual, así como una promesa de restauración a la comunidad, tras la crueldad de la tragedia.

Lo sagrado, en este caso, se constata en el protagonismo que el fotógrafo y el redactor le conceden a la figura del sacerdote, quien, en medio de la tragedia, logra un hallazgo redentor, el cual es mucho más importante que los demás temas de la crónica. Por otro lado, se trata de una narrativa visual que busca evidenciar también la profanación de una imagen católica, la cual no solo fue fracturada por el ataque a la iglesia y a la población civil, sino porque Cristo es parte de los cadáveres de la masacre. Por último, el hallazgo del padre Antún se constituye como un acto de restauración para los sobrevivientes y como un ícono de resurrección. Años después, en tiempos de reparación simbólica de las víctimas de esta tragedia, una vez más esta figura religiosa será protagonista.

Figura 2. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a masacre de ocho campesinos en San Carlos, 2003



La segunda imagen hace alusión a una masacre ocurrida en San Carlos (Antioquia) en el 2002 (figura 2). De acuerdo con el CNMH (2011), este municipio del oriente antioqueño, el cual se caracteriza por una concentración de embalses que producen una cantidad considerable de energía a la región, vivió entre 1998 y 2005 33 masacres que dejaron 205 personas asesinadas. Según datos del CNMH (2011), 23 de estas masacres fueron ejecutadas por paramilitares, 6 por las FARC y 4 por grupos sin identificar. Adicionalmente, en este mismo periodo, se presentaron 126 víctimas de asesinatos selectivos, 156 de desapariciones forzadas y 78 de minas antipersonales. Una de las más conocidas fue la masacre del 2005, ocurrida

en la vereda El Vergel, a tres horas de San Carlos, ejecutada por el Bloque Héroes de Granada, en la que resultaron asesinadas siete personas, seis de ellas de la misma familia. Este hecho provocó un nuevo desplazamiento en plenos diálogos de paz entre el Gobierno nacional y los grupos paramilitares (Cano, 2007).

Desde la década de los ochenta, tanto las FARC como el ELN hicieron presencia en esta región dada su posición estratégica, su riqueza acuífera y la trayectoria del movimiento cívico de San Carlos. Un poco después, hacia la década de los noventa, incursionaron en la zona grupos paramilitares, inicialmente las autodefensas de Ramón Isaza y luego las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU). Posteriormente, hicieron presencia el Bloque Metro y el Bloque Héroes de Granada. Los enfrentamientos entre estos ejércitos ilegales trajeron consigo la peor parte para la población civil, pues esta fue víctima de asesinatos crueles, así como de descuartizamientos, decapitaciones y otro tipo de vejámenes, los cuales, por lo general, eran expuestos públicamente. De acuerdo con el CNMH (2011), varios lugares como escuelas, hoteles y calles fueron empleados como centros de tortura y bases de operación paramilitar ante los ojos del pueblo y de las autoridades. Esto se complementó con un *modus operandi* de terror y crueldad, en el que actores armados atacaron misiones médicas, remataron heridos en los hospitales, obligaron a los médicos a atender y desatender pacientes, reclutaron menores de edad y obligaron a los profesores a obedecer los mandatos de los comandantes.

Los victimarios produjeron tres tipos de masacres. El primer tipo de masacre ocurrió mediante la convocatoria a habitantes del territorio en un espacio público y su posterior asesinato ante la presencia de integrantes de la comunidad. El segundo tipo se produjo mediante lo que se denominó las rutas del terror, las cuales consistían en recorridos por las veredas de la zona que permitían al grupo armado asesinar a quien encontrara ejerciendo conductas inadecuadas, según su sistema de valores. Y el tercer tipo de masacre se basaba en la instalación de retenes, en los que detenían personas, las cuales podían ser asesinadas si hacían parte de una lista que tenía el comandante a la mano. Estas tipologías de masacres se caracterizaron por su intensidad y persistencia, es decir, por su abundancia en un corto tiempo. También se conocieron por la crueldad de los actos mortíferos, situación que evidenció la sevicia y el goce de los actores armados como mecanismo de dominación. Por último, su potencial comunicativo y público permitía demostrar y expandir el terror (Cano, 2007).

Según el Registro Único de Víctimas (s. f.), 18 000 personas fueron desplazadas entre 1998 y 2005. El desplazamiento forzado y sus correspondientes procesos de expulsión y despojo a la población civil no fueron hechos accidentales o colaterales. Antes bien, se constituyeron como una estrategia intencional que permitió, por un lado, a los paramilitares obtener el control de territorios estratégicos y ricos en recursos, y por el otro, a la guerrilla diseñar estrategias de ataque contra los adversarios ocupando lugares propicios para la acción bélica. Por último, los habitantes de San Carlos que se mantuvieron en el territorio construyeron un repertorio

amplio de mecanismos de protección comunitaria, por medio de estrategias como el uso de algunos espacios del municipio en determinadas horas, la adopción de lenguajes cifrados para comunicarse, defender la escuela, afianzar sus tradiciones religiosas y emplear estrategias de negociación con sus victimarios.

En el contexto expuesto, ocurrió la masacre del 2003, la cual fue convertida en una nota de la sección Conflicto del diario El Tiempo, que resultó acompañada de una imagen fotográfica. En relación con la masacre de San Carlos del 2003, la nota tiene la intención de informar sobre el asesinato múltiple de ocho campesinos en la vereda El Chocó de este municipio (figura 2). En el mensaje lingüístico se ofrecen detalles sobre los hechos, así como algunos antecedentes de violencia armada ejercida por las FARC, el ELN y los paramilitares en el territorio desde la década de los noventa. Por otro lado, el mensaje refiere al desplazamiento forzado de cientos de personas que ocurre desde hace algún tiempo en la región debido a esta guerra. El texto finaliza describiendo las medidas que tomará la Gobernación de Antioquia frente al tema, así como las razones que las autoridades exponen frente a los móviles de esta masacre y de otros hechos de violencia armada, atribuibles a las AUC. Vale señalar que, más adelante, en el 2005, ocurrirá un asesinato múltiple de mayor impacto en este mismo lugar, conocido en la historia reciente como la masacre de San Carlos (CNMH, 2011).

La fotografía muestra, por medio de un ángulo en orientación cenital, en el extremo derecho, a un hombre mirando una tumba que está ubicada frente a él, con las manos sobre esta, la cual está adornada con flores blancas y de colores. Por su vestimenta (sombrero y camisa a cuadros), el hombre parece ser un campesino de la región. La fotografía fue realizada por Édgar Domínguez, reportero gráfico de El Tiempo, quien captó el momento en el que este hombre acompañó la sepultura de un ser querido, posiblemente una mujer víctima del derrumbe de un puente ubicado en zona rural del municipio, tras un atentado de un grupo armado. La fotografía fue tomada a la luz del día en el cementerio municipal, situación que le concede a la escena una atmósfera de melancolía en la que se integran la iluminación desde la parte superior y el rostro escondido del protagonista. La melancolía de la escena muestra no solo la tristeza del momento, sino también la prolongación del abatimiento de una comunidad presa de los grupos armados.

Aunque no se observa el rostro del protagonista, la ubicación de rodillas, la disposición del cuerpo, la ubicación de las manos sobre la tumba y la concentración en la lápida, evidencian que el fotógrafo quiso representar el dolor y la impotencia del familiar sobreviviente, así como los daños emocionales y morales causados a los pobladores de este territorio debido a la prolongación y degradación del conflicto armado que padecen desde la década de los noventa. No obstante, mientras que el mensaje lingüístico se concentra en algunos detalles relacionados con la perpetración paramilitar que trajo consigo la muerte de ocho campesinos, justificada por la sospecha de que las víctimas auxiliaban a la guerrilla, la fotografía relata el dolor de otro campesino quien, en condición de víctima

y sobreviviente, evidencia su indefensión al estar de rodillas, mientras despide en silencio a su familiar. Si bien la fotografía no representa la masacre de los ocho campesinos, y si bien se trata de una imagen de ilustración, la narrativa visual amplía el relato al mostrar dos historias de campesinos que, por distintas circunstancias, son las principales víctimas de este conflicto armado.

Figura 3. El Colombiano, titular alusivo a la masacre de Bahía Portete, 2005



La tercera imagen refiere a la masacre de Bahía Portete (figura 3), ejecutada el 18 de abril del 2004 por el grupo paramilitar denominado Frente Contrainsurgencia Wayúu del Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Ese día, un comando de paramilitares ingresó al territorio de Bahía Portete en la Alta Guajira, cuyos integrantes, con lista en mano y acompañados de informantes locales y personas que portaban prendas de la Fuerza Pública, recorrieron la zona incendiando rancherías, profanando el cementerio, realizando torturas y desmembramientos, y ejecutando asesinatos. Esta masacre dejó al menos seis personas asesinadas (aún se buscan desaparecidos), cuatro de ellas mujeres, además de varias rancherías destruidas y el desplazamiento masivo de más de 600 pobladores (CNMH, 2010). Las personas desplazadas hicieron un largo recorrido durante los días posteriores a la masacre entre Uribia, Maicao y Riohacha, situación que finalmente condujo a muchos a una peligrosa travesía por el desierto, al intentar cruzar la frontera y buscar protección humanitaria en Venezuela, dada la indiferencia e incapacidad de las autoridades departamentales y nacionales para atender esta emergencia humanitaria.

De acuerdo con el CNMH (2010), la masacre de Bahía Portete fue un ataque deliberado a una comunidad indígena y a su territorio ancestral, en el cual los actores armados emplearon un repertorio atroz de acciones violentas, entre ellas, ataques, violaciones y torturas públicas a las mujeres que ejercían funciones de liderazgo en la comunidad. El uso de la violencia sexual y el carácter público de las acciones atroces evidencia que los paramilitares atacaron intencionalmente a estas mujeres como estrategia para debilitar a la comunidad y destruir su tejido social. Por otro lado, teniendo en cuenta el *modus operandi* de la masacre, se pueden

evidenciar dos objetivos del hecho atroz por parte de los paramilitares: por un lado, destruir los liderazgos de los wayúu al fracturar los roles públicos de las mujeres, a partir del terror impartido como consecuencia de la violencia extrema; y dos, mediante la violencia sexual, utilizar a las mujeres para herir el honor de los hombres y su potencial de resistencia (Bolívar, 2006).

Además del desplazamiento y los daños morales y culturales causados a los sobrevivientes, la comunidad wayúu prefirió silenciarse frente a estos hechos en virtud de la protección y la defensa de las víctimas, así como de sus tradiciones ancestrales. No obstante, el grupo paramilitar Frente Contrainsurgencia Wayúu del Bloque Norte de las AUC recurrió a la exhibición de los hechos como un mecanismo no solo de poder militar, sino de poder patriarcal y machista. Muestra de esto fueron los grafitis y avisos que publicaron los victimarios en algunos sitios públicos, en los que escribieron los nombres de las mujeres agredidas sexualmente. De acuerdo con el CNMH (2010), estos hechos tuvieron un efecto devastador en la comunidad dadas las características de su propio ordenamiento y se erige como un daño irreparable a los derechos humanos de estas personas, al patrimonio histórico y cultural de los pueblos indígenas y a la supervivencia de estas comunidades ancestrales.

En este contexto, solo hasta el 7 de mayo se publicó una nota alusiva a estos hechos en el diario El Colombiano (figura 3), titulada *Denuncian matanza de 12 Wayúus*. Luego de revisar los ejemplares de El Tiempo y El Espectador, posterior a los días de los hechos, no se encontró ninguna nota al respecto. Esta omisión exigió revisar diarios regionales y se encontró que la única noticia, acompañada de una fotografía alusiva al tema, fue la de este diario antioqueño.²⁶ Además de describir de manera muy general parte de los hechos, la nota menciona que no ha sido posible establecer comunicación sobre lo ocurrido con las autoridades gubernamentales de La Guajira ni con el Gobierno nacional. En un fragmento de la nota, se menciona lo siguiente:

Los indígenas Wayúu de la Guajira denunciaron a través de un comunicado la matanza de 12 integrantes de la comunidad de Bahía Portete y Puerto Nuevo, en Uribia, y la desaparición de 30 más el pasado 18 de abril, en hechos atribuidos a las AUC. La denuncia fue confirmada por el director de la Organización Nacional Indígena de Colombia, ONIC, Luis Evelio Andrade, quien precisó que la Defensoría del Pueblo está al tanto de lo ocurrido... Los indígenas denunciaron que llegaron “maltratándonos, torturando a nuestras hijas, torturando a niños para que hablaran donde se encontraban sus padres” [...] Solicitaron que la ONIC, la Defensoría del Pueblo y las autoridades competentes se desplacen a la región para verificar los hechos. (El Colombiano, 2005)

La imagen que acompaña la nota muestra en primer plano una ranchería wayúu, la cual cuenta con tres secciones claramente definidas: dos partes cerradas,

26 Este dato es corroborado en el informe del CNMH (2010) sobre esta masacre.

probablemente pertenecientes al espacio privado de la vivienda; y una zona semia-bierta en la que se encuentran tres hamacas colgadas. Al parecer, las hamacas están ocupadas por personas, quienes descansan mientras una mujer mayor, en compañía de tres niños pequeños, observa con sigilo su interior. Por los rasgos de la mujer, se infiere que es una adulta mayor y, por su indumentaria, parece que pertenece al pueblo wayúu. Por la posición corporal de los protagonistas de la escena, en la que parecen estar preguntando por alguien o averiguando algo, se evidencia que la mujer y los niños no viven en este lugar. Además de estos aspectos, la imagen muestra en su plano general la arena del desierto que golpea levemente los cuerpos de la mujer y de los niños, así como un cielo despejado que sugiere que la fotografía fue realizada a una alta temperatura ambiente.

Como se mencionó, los medios de comunicación conocieron esta información casi un mes después, gracias a la nota del diario *El Colombiano*, luego de que el representante de la Onic hiciera públicos los hechos. Esto indica que es probable que la fotografía no hubiese sido tomada por un reportero gráfico de campo, una vez se conoció la información, sino que haya sido un material visual de archivo que fue incluido en la nota como complemento o ilustración del tema. No obstante, a pesar de no ser una fotografía huella o de evidencia de los hechos, su composición revela tres situaciones. En primer lugar, se muestra la presencia de una mujer mayor, que en la comunidad wayúu es asumida como una figura de respeto y liderazgo. Sin embargo, en esta escena se observa sola, lo cual representa el abandono a los adultos mayores como consecuencia del desplazamiento forzado de buena parte de la comunidad. En segundo lugar, se expone la presencia de los niños al lado de la mujer, lo que representa la orfandad ante la muerte o desaparición de los padres. Por último, el carácter de extrañamiento de la mujer y los niños frente a la ranchería sugiere que se trata de un grupo de personas despojadas de sus propiedades, como consecuencia de la violencia armada en la región.

La cuarta imagen representa el sepelio masivo de víctimas de la masacre de San José de Apartadó (Antioquia) en el 2005 (figura 4). Se trata de hechos ocurridos durante los días 21 y 22 de febrero que comprometen a paramilitares del Bloque Héroes de Tolová, comandado por Diego Fernando Murillo Bejarano, alias Don Berna, quienes, protegidos por miembros de la Compañía Bolívar del Batallón de Infantería N° 47, adscrita a la Brigada XVII del Ejército, asesinaron a cinco adultos, entre hombres y mujeres, y tres niños. Los hechos sucedieron en la zona limítrofe entre los departamentos de Antioquia y Córdoba. El primer hecho, ocurrido en la vereda Mulatos Medios (corregimiento de San José de Apartadó, Antioquia), fue el asesinato del líder comunitario Luis Eduardo Guerra, su esposa y su hijo de 11 años. El segundo caso, ocurrido en la vereda La Resbalosa (municipio de Tierralta, Córdoba), fue el asesinato del líder social Alfonso Tuberquia, su esposa y sus hijos, uno de 5 años y otro de 21 meses (Verdad Abierta, s. f.).²⁷

27 Tomado de <https://verdadabierta.com/aun-hay-cabos-sueltos-en-masacre-de-san-jose-de-apartado/>

Según el relato de Darío Guerra, hermano de Luis Eduardo Guerra, la primera parte de la masacre no se ejecutó con armas de fuego sino con garrote y machete hasta degollar a cada una de las personas elegidas. La segunda parte de la masacre, según declaraciones posteriores de exparamilitares ante la justicia ordinaria, consistió en la detonación de cargas explosivas contra la casa en la que residía esta familia. Uno de los objetivos de estos hechos atroces fue castigar a los líderes de la comunidad de paz de San José de Apartadó, la cual, supuestamente, era un brazo político de las FARC. Esto lo corroboró el paramilitar alias “Kiko” en declaración libre, integrante del Bloque Héroes de Tolová, quien afirmó que, tras la súplica de los niños, los paramilitares ejecutaron el acto aduciendo que estos iban a crecer y se convertirían en guerrilleros (Revista Semana, 2015).

Parte de los antecedentes de estos hechos están relacionados con la fundación y puesta en marcha de la denominada Comunidad de paz de San José de Apartadó. De acuerdo con el sitio web de esta organización, vigente hasta la fecha, San José de Apartadó se declaró comunidad de paz el 23 de marzo de 1997. Cerca de 500 campesinos de 17 veredas decidieron organizarse para oponerse a la guerra y excluirla de su territorio. Esto significó no colaborar con ningún actor armado, rechazar cualquier forma de violencia en la comunidad y asumir con neutralidad el conflicto armado. En su declaración de fundación, se destaca:

La organización interna de la Comunidad de Paz de San José de Apartado ha hecho posible un proceso fuerte que nos ha permitido decir no a los actores armados y generar unas relaciones en las que todos participamos, decidimos y planteamos alternativas. Este proceso ha generado una ruptura: ya no son las armas las que deciden, sino los campesinos que hemos sido golpeados por la violencia y obligados a desplazarnos. Ahora somos nosotros quienes resolvemos nuestros propios conflictos a través del diálogo y quienes creamos formas de resistir a esta guerra. Para ello la Comunidad de Paz lleva a cabo un proceso de formación que tiene como objetivo que la comunidad toda sea líder y que cada persona esté en capacidad de levantar la voz para plantear, para discutir, para exigir. (Comunidad San José de Apartadó, s. f.)²⁸

Aunque luego de 15 años han sido condenados siete paramilitares y judicializados 16 implicados, entre ellos, algunos integrantes de la Fuerza Pública, aún está por aclarar la presunta participación de altos oficiales del Ejército Nacional, así como la actitud omisiva y complaciente del presidente de la República y del Ministerio de Defensa de la época. De acuerdo con el portal Verdad Abierta (s. f.), la prensa nacional y regional dejó registro de declaraciones del ministro de Defensa, Jorge Alberto Uribe, en las que acusaba a las FARC de ser autor intelectual y material de estos hechos. Para tal efecto, se utilizó la declaración de un presunto exguerrillero, quien aseguró que la masacre había sido ejecuta por este grupo armado. Este panorama se complementó con las declaraciones del presidente Álvaro Uribe,

28 Tomado de <http://www.cdpsanjose.org/node/123>

quien, en el marco de un consejo comunitario en San José de Apartadó, respaldó la versión del supuesto exguerrillero y, al final, leyó un comunicado en el cual afirmó que “en esta comunidad de San José de Apartadó hay gente buena, pero algunos de sus líderes, patrocinadores y defensores están seriamente señalados, por personas que han residido allí, de auxiliar a las Farc y de querer utilizar a la comunidad para proteger a esta organización terrorista” (citado por Verdad Abierta, s. f.).²⁹

Figura 4. El Tiempo, nota sección Judicial alusiva a la masacre de San José de Apartadó. Foto: cortesía Jesús Abad Colorado, 2005



En relación con la nota publicada por el diario El Tiempo en marzo del 2005, la cual se acompañó de la fotografía, cortesía del fotógrafo Jesús Abad Colorado, y publicada previamente por el diario El Colombiano, se presentan algunos detalles de los hechos, se replica la información del Ministerio de Defensa, relacionada con la presunta autoría de las FARC, y se mencionan algunos antecedentes de la comunidad de paz de San José de Apartadó. No se sabe por qué este diario de circulación nacional no utilizó imágenes de archivo, como en algunos casos analizados anteriormente, ni por qué decidió utilizar la fotografía de Abad Colorado. Sin embargo, llama la atención que haya empleado una fotografía que representa aspectos simbólicamente distintos al contenido de la nota alfabética.

En la imagen se observa el sepelio de las víctimas de estos hechos, acompañado de una multitudinaria romería conformada por pobladores del corregimiento. La fotografía, que fue realizada en blanco y negro, expone en plano general a cuatro hombres, al parecer campesinos, cargando uno de los féretros e intentando subir una pendiente (figura 4). Atrás se observa a la multitud en procesión, siguiendo un camino que los lleva probablemente al cementerio. Aunque no se observa claramente la composición de la escena en el fondo, se infiere que la procesión incluye a los demás féretros de la masacre. Por último, la fotografía fue realizada desde una parte alta del camino, situación que permite captar algunos detalles de

²⁹ Tomado de <https://verdadabierta.com/aun-hay-cabos-sueltos-en-masacre-de-san-jose-de-apartado/>

los asistentes a este acto de peregrinación, entre ellos, la presencia de un niño con un crucifijo en la parte derecha, un hombre ubicado en la parte izquierda quien se toma el rostro como expresión de duelo y una panorámica en la que todos los asistentes parecen tener la cabeza inclinada hacia abajo.

Además del dolor colectivo que proyecta la escena, el encuadre, desde la orientación en ángulo picado, permite captar no solo a un grupo de personas que acompaña un sepelio, sino a una comunidad que, en silencio y con la cabeza abajo, vive la desventura de la muerte atroz de una familia que era parte de un proyecto de paz. El uso de la luz natural en la fotografía, en una clara orientación en la que la izquierda es más iluminada y la derecha menos iluminada, ofrece una sensación de serenidad y empatía al receptor.³⁰ La presencia de algunos personajes que se salen de la romería, como el niño del crucifijo y el hombre que se toma el rostro, se constituyen como elementos que rompen la uniformidad de la escena. Por un lado, el niño que lleva consigo un crucifijo fabricado con palos establece una conexión simbólica con los niños asesinados. Y por otro, el hombre en actitud de llanto rompe con el estereotipo de la fortaleza masculina y lo representa como un actor social sensible.

Crueldad y profanación

Como ya se mencionó, la crueldad es una pasión en la que una persona o grupo siente placer o goce al infligir daño a un ser humano o a otra especie viva. No obstante, la crueldad también ocurre cuando otras personas, no necesariamente los perpetradores, legitiman acciones de degradación humana. Esto indica que la crueldad asociada a hechos atroces, como consecuencia de las acciones de una guerra, un genocidio, una dictadura u otro hecho victimizante reside tanto en los victimarios directos como en otros actores sociales que asumieron posiciones omisivas, complacientes o de apoyo a las acciones violentas. Esto indica que, en el marco del conflicto armado en Colombia y de las masacres analizadas a partir de la iconología de la reportería gráfica de los diarios nacionales, la crueldad es una pasión humana que se extiende a la sociedad y que se establece como un modo de vida.

Al respecto, llaman la atención dos asuntos. En primer lugar, si bien los victimarios han ejecutado estos actos de barbarie a partir no solo de sus objetivos militares sino también de su sistema pulsional, las evidencias históricas y judiciales muestran que estas acciones están asociadas con intereses ideológico-políticos, sociales y económicos, casi siempre en connivencia con otros actores, entre ellos, Fuerza Pública, autoridades locales y empresarios. Por otro lado, las imágenes fotográficas exhibidas a través de la prensa nacional y regional, tal como se puede observar en estos ejemplos, si bien tienden a ser filtradas y manipuladas por los productores de

30 De acuerdo con Acaso (2014), en la tradición occidental, la iluminación que va en sentido de izquierda a derecha favorece la sensibilidad y la empatía del receptor. Este proceso está relacionado con el sentido de la lectura en Occidente, el cual se realiza también de izquierda a derecha.

la información, narran visualmente parte de este régimen de crueldad instalado en muchos lugares de la geografía nacional. De esta manera, surgen interrogantes como los siguientes: ¿qué comunican estas imágenes y cómo lo hacen?; estas narrativas visuales, las cuales produjeron un régimen de la mirada particular sobre el conflicto armado, ¿facilitaron u obstaculizaron la sensibilización y la empatía con las víctimas, sobrevivientes y comunidades afectadas por este flagelo?, ¿el exceso de imágenes propició el acostumbramiento de este tipo de hechos en las audiencias?

En relación con el primer aspecto, es importante mencionar que la crueldad fue tempranamente analizada por Nietzsche (2004) y Freud (1999). Nietzsche (2004) afirmaba que el hombre es el más cruel de todos los animales dado que ver sufrir o hacer sufrir lo provee de bienestar, especialmente cuando se siente poderoso al ejercer dominio sobre otro. Dicho dominio se justifica, según el ofensor, debido al incumplimiento de una promesa, situación que le otorga la potestad de someter al otro a su voluntad. Así, la crueldad incluye de manera implícita una relación deudor-acreedor, en la cual el supuesto incumplimiento del primero justifica la respuesta del segundo, quien se siente satisfecho al infligir acciones conducentes a su sufrimiento y padecimiento. La deuda puede ser real, en términos materiales o financieros, pero también puede ser una invención que le permite a una persona asumir al otro como un sujeto sometido a su voluntad, escenario que hace posible, según su código de conductas, ver sufrir o hacer sufrir al insolvente. Al respecto, Nietzsche (2004) sostiene que hacer sufrir a otro provoca mayor bienestar que verlo sufrir. Hacer sufrir supone ser el artífice del sufrimiento, mientras que ver sufrir supone ser un observador pasivo que no toma parte en la generación del sufrimiento.

Por su parte, Freud (1999) planteó que el hombre se encuentra constituido por una dualidad de pulsiones: el Tánatos, entendido como una fuerza destructiva que puede llegar a consumarse en la crueldad dado el placer de agredir o destruir (Freud, 1999), y el Eros, el cual refiere al amor y a la conservación de la vida que, en términos psicoanalíticos, procede de la libido, cuyo origen son las pulsiones sexuales. Aunque estos dos tipos de pulsiones coexisten, es posible que determinadas condiciones psíquicas y sociales lleven a que el Tánatos se imponga sobre el Eros, específicamente cuando se libera la represión. En consecuencia, la pulsión de muerte deviene pulsión de destrucción cuando esta se proyecta hacia afuera, hacia los objetos, incluso hacia sujetos que pueden ser deshumanizados, con ayuda de órganos particulares, es decir, con el uso de fuerzas destructivas procedentes del cuerpo. De acuerdo con Freud (1999), el ser vivo preserva su propia vida destruyendo la ajena, situación que se puede manifestar en la privación de la vida del otro, quien, por lo general, puede tener como objetivo la preservación de su existencia como predominio de la pulsión de vida.

En el caso de las noticias e imágenes analizadas, se infiere que la crueldad en el contexto de las masacres mencionadas equivale a actos de barbarie ideológicamente

orientados, cuyo fin es no solo la eliminación de la humanidad de grupos, familias y pueblos, sino el ejercicio del poder sobre un aparente enemigo, el cual, de acuerdo con Nietzsche (2004), se configura como un enemigo-deudor, aunque también como un enemigo asumido como sujeto indeseable. Mediante un repertorio indiscriminado de violencia, el cual se intensifica ante la indefensión de las víctimas, la masacre se justifica como un hecho aleccionador, el cual infunde miedo en las comunidades y hace que estas adopten determinados patrones de conducta. En tal sentido, la imposición de las pulsiones de muerte hace posible que mediante la masacre los victimarios configuren determinados ordenamientos sociales conforme a sus intereses, por ejemplo, que la población civil no apoye a otros grupos armados, que no se organice para desarrollar iniciativas comunitarias o que actúen conforme a estereotipos de género, sexualidad o edad.

De acuerdo con Castro (2005), la masacre, entendida como una de las principales expresiones del régimen de crueldad que constituye el conflicto armado en Colombia, opera a partir de tres orientaciones. La primera orientación —de carácter ideológico-político— se produce cuando los perpetradores asumen que un grupo de personas organizadas de una comunidad o de un grupo político particular deben ser eliminadas por ser supuestos simpatizantes de sus enemigos. La segunda orientación —de carácter social-cultural— opera contra grupos marginales diversos, a partir de motivaciones como la intolerancia social, la venganza y la existencia de códigos culturales no hegemónicos. Y la tercera —de carácter económico— está relacionada con masacres cuyo propósito es la apropiación de bienes ajenos, retaliaciones por el incumplimiento de pagos por extorsiones, rencillas por negocios ilícitos y el control de rutas de narcotráfico, entre otros aspectos. Estas tres orientaciones traen consigo no solo el asesinato indiscriminado o selectivo de personas, sino la imposición de un dispositivo de terror que conduce a la expulsión de muchas personas del territorio y, en muchos casos, al despojo de sus propiedades. Quienes no huyen y se mantienen en el territorio con frecuencia deben asumir los códigos de conducta que establezca el grupo armado.

A partir del corpus analizado de noticias e imágenes fotográficas correspondientes a la crueldad sobresale la profanación como uno de los tópicos privilegiados en las narrativas visuales de los diarios nacionales. De acuerdo con Castro (2005), la profanación es un acto irrespetuoso, irresponsable y dañino que altera o destruye los sistemas simbólicos de personas o grupos que han construido vínculos mediados por significantes como el lenguaje, las prácticas culturales, ciertos artefactos y determinados lugares. La profanación también constituye un acto de rechazo, desprecio y humillación al sistema de creencias de una comunidad, por lo que se considera un ultraje, es decir, un daño difícil de reparar dado que atenta contra su dignidad, su credibilidad y su humanidad. La violencia en general, y especialmente la barbarie materializada mediante las masacres, comprenden el agotamiento o la anulación de la palabra, el significante y la ley, esto es, el predominio hegemónico de las pulsiones de muerte. En consecuencia, ante dicho

agotamiento o anulación, se produce como respuesta, desde lo real (Lacan, s. f.), el deseo pulsional por el otro en sufrimiento y, consigo, su transferencia a objeto. En esta línea de reflexión, el análisis visual permitió identificar dos tipos de profanación: la de los pueblos y la de los cuerpos.

Profanación de pueblos: geografías violentadas

Como se observó en los casos de Bojayá y Bahía Portete, las masacres estuvieron acompañadas de daños materiales y simbólicos a integrantes de la comunidad. En el caso de Bojayá, en los días que se produjeron los combates entre las FARC y los paramilitares, se echó abajo buena parte del pueblo. Se destruyeron viviendas particulares y bienes públicos que no fueron captados por las cámaras de los medios, dada la espectacularidad de las noticias e imágenes de la masacre y la destrucción de la iglesia. Por otra parte, la masacre de Bahía Portete también estuvo acompañada de la destrucción de rancherías, el cementerio y otros bienes materiales públicos. Estos casos forman parte de una tendencia constante a lo largo del periodo. En la revisión del corpus, con frecuencia se observan titulares, contenidos alfabéticos e imágenes alusivos a tomas de pueblos, devastación de caseríos, daños a los bienes públicos y aniquilamiento de sitios sagrados. Asimismo, al referir a un hecho de violencia armada, la prensa nacional suele emplear imágenes fotográficas relativas a la destrucción de pueblos.

A modo de ejemplo, a lo largo del periodo se observan noticias e imágenes sobre la destrucción de pueblos, así:

Figura 5. El Tiempo, nota en páginas interiores alusiva a avances de la política de seguridad democrática, 2004

CONFLICTO / CADA DÍA MUEREN 9 'PARAS' Y GUERRILLEROS EN ENFRENTAMIENTOS

Crecen 50% bajas en combate

En los tres primeros meses del año se siguió intensificando la guerra. La Fundación Seguridad y Democracia hizo examen al desempeño de las 6 divisiones militares.

La agudización de la guerra ha sido tal que mientras el año pasado cada día morían en su guerra y paramilitares en combate, en los primeros tres meses de este año ese promedio se disparó a nueve diarios.

Lo dice, aumentaron en un 50 por ciento las bajas de miembros de los grupos al margen de la ley en choques armados, en su mayoría perpetrados por la Fuerza Pública.

Así lo señala la Fundación Seguridad y Democracia, dirigida por el politólogo Álvaro Ramírez, en su último balance trimestral (correspondiente del 2004) sobre el conflicto en Colombia.

El resultado tiene que ver, además, con que la Fuerza Pública incrementó su ofensiva al llevar a cabo 547 combates por iniciativa propia en los primeros tres meses del año, lo cual representa un 10 por ciento más que las refriegas producidas en igual periodo del año anterior.

Sin embargo, menciona el balance, "si bien habiendo una gran dispersión y poca centralidad en las campañas militares". Y lo asienta con el hecho de que se desarticuló a 201 municipios del país y solo hubo una sola batalla en San Francisco (Antioquia), en donde combatió durante seis semanas consecutivas.

Examen a Divisiones

Una de las novedades del informe de la Fundación es la evaluación del desempeño de las seis divisiones del Ejército que co-

HOMICIDIO Y PLAGIOS SIGUEN A LA BAJA

Algunos delitos que afectan directamente a la población civil siguen la tendencia a la baja en el primer trimestre del 2004, con respecto al mismo periodo del 2003, según el balance.

El secuestro bajó un 46 por ciento (de 586 plagios a 317) y el homicidio se redujo en el 30 por ciento (de 6.200 a 4.332).

La mayor merma de asesinatos se dio en Medellín, con 421 menos. "Probablemente -dice la Fundación- por la disminución de enfrentamientos entre autoridades y milicias guerrilleras". Y el mayor aumento fue en Cali con 12 por ciento, por "reactivación de venganzas entre bandas de 'bancos'".

Cabe anotar que los resultados son inversamente proporcionales en lo que tiene que ver con ataques contra la Fuerza Pública. El mayor porcentaje de estos se produjo en el caso de la Tercera División, con un 50 por ciento (con sede en Cali y en las zonas de Cauca y Nariño). Y el segundo lugar, con 17 por ciento, fue para la Cuarta División (con sede en Villavieja), cubre gran parte de las antiguas territorios nariñoses).

Dadas las divisiones, en lo que se refiere a combates, ocuparon el tercer y cuarto lugar, al iniciar el 14 y el 13 por ciento de los milanes, respectivamente.

Y en lo que respecta a las Divisiones Quinta (con sede en Bogotá), sexta (Cundinamarca, Caldas, Tolima, y parte de Meta y Huila) y sexta (con sede en Tumbuc, se ocupa del Cauca), Páramo, Armas y parte de Guaviare) basó en combates



Figura 6. El Tiempo, nota en sección Conflicto alusiva a la toma del municipio de Toribío, 2005



La primera noticia (figura 5), publicada por el diario El Tiempo, en abril del 2004, expone en el mensaje lingüístico cómo, a pesar del incremento de la guerra en Colombia durante los primeros tres meses del 2004, se destaca el reporte del 50 % de bajas de grupos armados ilegales, de acuerdo con los informes de las divisiones y brigadas militares ubicadas en distintos lugares del país. El contenido de la noticia, como en muchas otras a lo largo del periodo, muestra resultados positivos frente a las acciones realizadas por parte del Gobierno nacional y la Fuerza Pública, en el marco de la política de seguridad democrática, orientada por el presidente Álvaro Uribe. No obstante, la fotografía de ilustración muestra la calle destruida de un pueblo, específicamente en el municipio de Chita, departamento de Boyacá, al parecer, como consecuencia de una detonación o un enfrentamiento militar, dados los orificios de proyectil de arma de fuego que sobresalen en la fachada del edificio en ruinas, expuesta en la parte superior derecha de la imagen. La fotografía presenta en plano general a un hombre joven con un niño en brazos y atrás a unas personas de la comunidad, al parecer campesinos. Mientras que unos recogen escombros, otros caminan aterrados en medio del desastre. La imagen no guarda correspondencia con el contenido de la nota, pero es expuesta como una estrategia de asociación entre los sentimientos de intimidación y miedo que produce la fotografía, como correlato de una sociedad asediada por la violencia de los grupos armados ilegales y la política de seguridad de mano dura. En suma, el pueblo destruido se exhibe como una estrategia discursiva que orienta un régimen de la mirada a favor de la militarización como respuesta al mal.

La segunda noticia (figura 6), publicada por el diario El Tiempo, el 2 abril del 2005, en el marco de la toma al municipio de Toribío (departamento del Cauca) días antes, refiere a una crónica sobre Alfredo Ríos, un habitante de este municipio, quien, luego de sobrevivir a un ataque de las FARC con cilindros bomba, decidió quedarse en el pueblo. En la crónica, Ramos afirma: “La vida tiene que seguir. Yo no me voy, de aquí no me sacan ni las bombas” (El Tiempo, 2005). Luego de describir los esfuerzos para sobrevivir ante el brutal ataque, al final, la crónica destaca que Alfredo Ramos se ha convertido en uno de los símbolos de la resistencia civil más fuerte contra la guerra. El texto alfabético está acompañado de dos fotografías (figura 6).

En la primera fotografía, en plano americano, sobresale el protagonista de la historia con rostro de aflicción, levemente recostado sobre una de las vigas que quedó en pie, después de la caída de la bomba en su casa, la cual, a la vez, era su negocio, una miscelánea. En el fondo se observan los escombros en medio de un día caluroso. La segunda fotografía, como continuidad narrativa de la primera, muestra a Alfredo concentrado tomando en sus manos uno de los estantes de su miscelánea, al parecer, con el objetivo de reconstruir su negocio en medio de la destrucción. Mientras que el primer pie de foto reza: “Los primeros bombazos de las Farc, el jueves de la semana pasada, provocaron el incendio que destruyó la casa y la tienda que Alfredo tenía en la calle principal de la población”, el segundo dice: “En un lote que está lejos del comando de la Policía, Alfredo levantaba el viernes su nueva miscelánea” (El Tiempo, 2005). Ambas fotografías funcionan como imágenes huella e imágenes testimonio.

Tanto la destrucción de Bojayá y de Bahía Portete como las representaciones visuales sobre pueblos desolados, eventualmente habitados por sobrevivientes, evidencia que la profanación de estos lugares es un crimen de guerra atroz, el cual constata no solo que esta ha sido una guerra contra la sociedad (Pécaut, 2001), sino también un daño moral irreparable contra comunidades que construyen cosmovisiones y diversas formas de organización social a partir del territorio. De acuerdo con Escobar (2015), este proceso de configuración societal por medio de la naturaleza y el territorio conforma las llamadas ontologías relacionales, en las cuales la vida familiar y comunitaria se organiza alrededor de la tierra, el río, el cultivo, la chagra, la comunidad y las redes sociales de sentido filial. En consecuencia, el daño a un pueblo, a sus lugares emblemáticos o a su infraestructura es una profanación hacia colectivos de personas que han construido sus planes de vida a partir del territorio. De acuerdo con Jaramillo *et al.*, (2019), se trata de la configuración de geografías violentadas.

Este tipo de geografías, las cuales se van reorganizando en la medida en la que los actores armados hacen presencia en los territorios, establecen o mantienen órdenes sociales difusos, así como regímenes de control sobre las interacciones sociales, las subjetividades políticas y las prácticas de la vida cotidiana de las comunidades. Estas geografías están articuladas con disposiciones y destrezas de los

actores armados, quienes, luego de un hecho atroz como una masacre, marcan los cuerpos de los habitantes sobrevivientes con el fin de conducir sus afectos, memorias, capacidades y proyectos comunales. Estas acciones no solo producen daños físicos, psicológicos o morales en los sobrevivientes, sino que también empobrecen el lenguaje, instituyendo un mundo monosimbólico y antisimbólico, e instalan comunidades silenciadas, amnésicas y mutiladas física, corporal y afectivamente (Jaramillo *et al.*, 2019).

La profanación de los pueblos en muchos casos trae consigo la profanación de lugares sagrados. Este tipo de profanación se evidencia en el daño a personas que representan autoridad o respeto en un determinado sistema de creencias, así como lugares, artefactos o símbolos sagrados que cumplen funciones vitales en la cohesión de una comunidad, tal como ocurrió con la devastación de elementos alusivos al sistema cristiano-católico alterado en Bojayá y con la tradición ancestral wayúu transgredida y mancillada en Bahía Portete. Se trata de acciones que no solo resquebrajan las relaciones de las personas con la naturaleza, en términos del abastecimiento de recursos, sino que también trastornan instancias existenciales de estas comunidades, en lo que concierne a su vida espiritual, sus relaciones con la naturaleza, sus vínculos sociales y su equilibrio con otros seres vivos.

En relación con los sistemas sagrados indígenas, la violencia armada contra estos afecta muchos aspectos de su vida en comunidad y altera notablemente sus cosmogonías y formas de vida espiritual. A modo de ejemplo, en lo que refiere a la vida familiar, se afectan las prácticas de crianza, las relaciones paterno y materno-filiales, la vida de pareja, la sexualidad y los vínculos intergeneracionales. En lo que concierne a la vida comunitaria, se alteran el trabajo colectivo, la economía comunal, las formas organizativas para la toma de decisiones, el ejercicio de la justicia, la salud y la disponibilidad de alimentos. Y en lo que respecta a la vida espiritual, se transgreden los códigos culturales propios, los vínculos con la flora y la fauna, la comunicación con autoridades ancestrales y la sanación de cargas o traumas.

No obstante, al analizar las noticias mencionadas, se observa que, si bien se trata de imágenes con aspectos simbólicos importantes y narrativas visuales que pretenden ilustrar, recrear o ficcionar los hechos violentos que no pudieron ser captados *in situ*, las fotografías y los mensajes lingüísticos dan cuenta parcialmente de los efectos que trae consigo la profanación a pueblos y sitios sagrados. Mientras que la fotografía de la iglesia de Bojayá en ruinas hizo énfasis en el daño a un sitio sagrado, sin que esta narrativa se conectara con el texto lingüístico, el cual prefirió describir los momentos del bombardeo y el esfuerzo de muchos pobladores por intentar salvarse, la noticia y la imagen fotográfica de la masacre de Bahía Portete no da cuenta de la destrucción del caserío, ni de sus lugares sagrados, ni de la violencia sexual contra las mujeres líderes wayúus. En el primer caso predomina la espectacularidad del daño a la iglesia, situación que omite los efectos de la profanación al pueblo y a la comunidad. Y en el segundo caso, se impone la invisibilidad de los daños, así como una simplificación de los hechos. Al

respecto, es necesario no pasar por alto que ambos casos corresponden a hechos de crueldad contra pueblos originarios, en este caso, afrodescendientes e indígenas.

Por otra parte, en la fotografía de una calle destruida de un pueblo empleada por el diario *El Tiempo* para informar sobre los avances de la política de seguridad democrática del Gobierno nacional, se observa cómo la profanación y la devastación de un pueblo es un instrumento de propaganda, dirigida a las audiencias como estrategia de pánico, con el fin de legitimar la política de militarización y mano dura frente a los enemigos internos de la sociedad. En el mensaje lingüístico no se alude a los efectos de estas formas de profanación en la comunidad, ni se cuestiona los riesgos de una política de seguridad radical en torno a los derechos humanos y las libertades democráticas. La labor de *El Tiempo* y el uso de la fotografía opera como propaganda de Estado, en la cual las bajas en combate se constituyen como una referencia de bienestar y alivio para una sociedad asediada por grupos armados ilegales.

Por último, la foto alusiva a un sobreviviente de un pueblo destruido que busca rehacer su vida permite observar que la profanación a un pueblo es el telón de fondo de la historia de una víctima que se resiste al desplazamiento y a renunciar a su forma de subsistencia. La crónica, la cual logra un nivel óptimo de relevo con el mensaje visual, busca enaltecer y dignificar a la víctima, destacando no solo sus problemáticas sino también sus potencialidades. No obstante, la devastación del pueblo es algo secundario, parece una escenografía, la cual resulta accesorio para que las audiencias se concentren en un personaje, cuya historia sirve para mostrar que las víctimas pueden resolver sus problemáticas y que el Estado parece que no es tan necesario.

Profanación y exhibición de cuerpos

La profanación de cuerpos es un proceso por el cual los victimarios emplean una serie de tecnologías corporales conducentes a la prolongación del sufrimiento en los grupos de personas elegidas, en el marco de las masacres, por medio de torturas, mutilaciones, amputaciones, empalamientos y otras formas de profundización del daño físico, psicológico y moral. De acuerdo con Blair (2004), las tecnologías del daño sobre el cuerpo son estrategias que teatralizan el exceso de violencia, convierten la abyección del otro en espectáculo y operan como dispositivos de control social. Más allá del propósito de eliminar a los adversarios y operar con cierta clandestinidad en las maniobras mortíferas, para los victimarios la profanación del cuerpo extiende el padecimiento en el tiempo, impone la humillación y la angustia en la víctima, y profundiza el deseo pulsional de la manera más descarnada posible sobre su geografía corporal.

En consecuencia, la profanación de los cuerpos contiene tres propósitos. En primer lugar, la ejecución de atrocidades cometidas sobre los cuerpos se configura en acto y huella (Lacan, s. f.), es decir, en un movimiento sobre lo real que se

escinde de lo simbólico y que intensifica su dimensión aniquiladora. En segundo lugar, la profanación de los cuerpos pretende que la eliminación del otro sea un instrumento aleccionador frente a grupos o comunidades, por lo que debe ser pública, escandalosa y espectacular. Y, en tercer lugar, esta busca que el acto mortífero sea una práctica de extrema desigualdad, en la que prevalezca el poder del verdugo. En lugar de prevenir el rastro y las evidencias, los actores armados encargados de estas prácticas buscan desfigurar y mutilar los cuerpos humanos, dado que son los principales vehículos de la crueldad. La huella en el cuerpo prolonga el acto sanguinario y se convierte en la expresión visible de un Tánatos que anula los aspectos simbólicos de la vida colectiva (Uribe, 2004).

En el caso de la masacre de la Bahía de Portete, las evidencias historiográficas y judiciales muestran que este acto estuvo acompañado de violencia sexual, torturas y desmembramientos. Como se mencionó anteriormente, el grupo paramilitar Frente Contrainsurgencia Wayúu del Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) empleó como estrategia de dominación de la comunidad la profanación de lugares sagrados y el daño al cuerpo de las mujeres líderes de este grupo étnico. Esta estrategia les permitió paralizar y silenciar a la comunidad no solo en el momento de los hechos, sino permanentemente. Luego de la perpetración, los victimarios exhibieron los cuerpos en distintos lugares del caserío:

[...] el de Rosa en una vía pública y el de Margoth cerca a su casa. De igual manera el cuerpo inerte de Rubén es arrastrado por el territorio para ser visto por otros. Aquí no hubo intento de ocultar o desaparecer sus cuerpos, por el contrario, se los tortura y exhibe, y se les deja tirados en lugares abiertos. En estos casos, así como en el de la persona sin identificar cuyo brazo mutilado se encontró cerca al cuerpo de Margoth, los victimarios atacan acudiendo a la tortura sexual y mediante mecanismos como el cercenamiento de extremidades y de órganos asociados a la sexualidad, o la incineración de los cuerpos de los muertos. (CNMH, 2010, p. 85)

De esta manera, la masacre en Bahía Portete fue no solo un acto mortífero sobre la comunidad, sino una profanación a las mujeres de un grupo étnico cuyos cuerpos son venerados por ser la conexión entre el mundo de los vivos y los muertos, según la tradición wayúu. El asesinato múltiple y selectivo a mujeres indígenas líderes de esta comunidad quebranta sus cuerpos, los convierte en piezas dispersas que se opacan en el olvido y altera el equilibrio de un territorio ancestral que no admite la violencia ni la venganza. Sin embargo, como ya se mencionó, además de utilizar una fotografía de ilustración del diario *El Colombiano*, y además de ser un tema inadvertido para la prensa nacional, la noticia quedó registrada como un conflicto entre clanes que se disputan con extrema violencia uno de los puertos de mayor entrada de contrabando en la región (Bolívar, 2006).

En el caso de la masacre de San José de Apartadó, aunque los cuerpos no fueron exhibidos como en el caso anterior, las evidencias historiográficas y judiciales demuestran que los perpetradores emplearon violencia extrema contra los cuerpos de adultos y niños, mediante el uso garrotes y machetes, hasta degollarlos.

Tal como ya se mencionó, las versiones libres de algunos paramilitares que participaron de estos hechos ante la justicia ordinaria ratificaron que estas modalidades de violencia también fueron ejecutadas sobre los cuerpos de los niños tras la justificación de que, cuando estos fueran adultos, podrían llegar a convertirse en guerrilleros. Esta masacre se complementó con la destrucción de los cuerpos de una familia que también incluía niños pequeños por medio de un artefacto explosivo. Este acto destrozó los cuerpos del grupo familiar, situación que se evidenció en las dificultades que tuvieron las autoridades forenses para el reconocimiento de las identidades de estas personas (Verdad Abierta, s. f.).

Este tipo de profanación estuvo dirigida a los cuerpos de adultos y niños que conformaban familias comprometidas con la construcción de paz en su territorio. En relación con el padecimiento y la súplica de los niños antes de su deceso, según el relato del exparamilitar, se trata no solo de un crimen atroz y de una experiencia límite de la guerra pocas veces contada, sino de un infanticidio que perpetúa el dominio del adulto sobre el niño y que lo convierte en objeto pulsional. De acuerdo con DeMause (1974), antes del siglo XVIII, el infanticidio fue un mecanismo de control de la natalidad y una forma de perpetuar el imaginario del adulto como dueño del niño, cuyo cuerpo está a disposición de su voluntad sexual y productiva. No obstante, de acuerdo con Elias (1998), luego del siglo XVIII, la figura del niño se convirtió en objeto de cuidado, por lo que su cuerpo debía ser respetado y cultivado mediante la cultura, la educación y la ciencia. Esto hizo que a lo largo de los siglos XX y XXI se ratificara la figura del niño como un actor social que no debe ser vinculado a la guerra, así como verle como un sujeto titular de derechos (Convención sobre los Derechos del Niño [CDN], 1998).

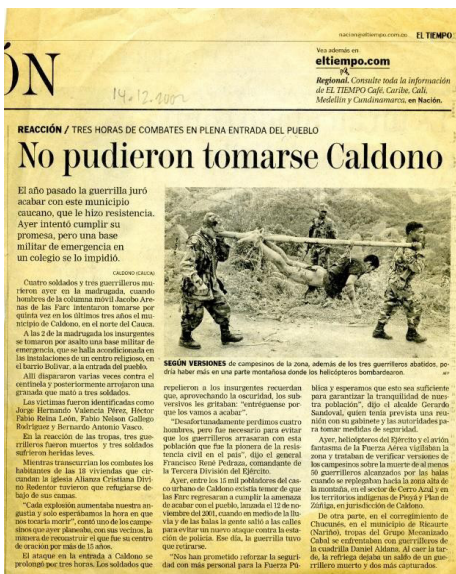
El daño infligido a los cuerpos de estos niños, en el marco de la masacre de San José de Apartadó, dada su indefensión, es un acto desproporcionado que ratifica el placer que producen en el victimario la desigualdad y la asimetría entre adultos y niños. De acuerdo con Lacan, citado por Castro (2005), se trata de una pulsión sádica que está en el límite de lo sexual, la cual pone en juego el sufrimiento del que se encuentra en desigualdad y que se intensifica en la arbitrariedad, así como en la negación de cualquier sistema de regulación y exceso. En suma, la profanación del cuerpo de los niños en el caso analizado es “la humillación del sujeto en su existencia que, haciéndolo objeto, lo niega en tanto sujeto” (p. 64).

Como se ha expuesto hasta el momento, en la revisión del corpus suelen encontrarse titulares, notas periodísticas y algunas crónicas alusivas a cuerpos que fueron profanados por distintas razones, entre ellas, una masacre, una operación militar, una extorsión, un secuestro o una violación sexual. No obstante, otro aspecto que llama la atención en estas narrativas visuales y alfabéticas es cómo, en el marco del conflicto armado, la prensa presenta imágenes de cuerpos dados de baja de guerrilleros y otros grupos armados ilegales, expuestos como grandes triunfos militares del Estado en su lucha contra los enemigos de la sociedad. A modo de ejemplo, a lo largo del periodo se observan noticias e imágenes sobre cuerpos dados de baja por la Fuerza Pública, así:

Figura 7. El Tiempo, nota sección Conflicto alusiva a las operaciones militares contra las FARC en Carmen de Carupa, 2004



Figura 8. El Tiempo, nota sección Reacción alusiva a las operaciones militares contra las FARC en Toribío, 2002



La primera fotografía (figura 7), publicada por el diario El Tiempo el 20 de septiembre del 2004, titulada *Intensas operaciones militares contra las Farc*, fue realizada por Javier Castaño, funcionario del Ministerio de Defensa. La imagen muestra en plano medio a un joven oficial del Ejército Nacional que, resaltando el logo

de la tercera brigada en su brazo derecho, mira hacia el horizonte con el ceño fruncido en señal de triunfo. En el fondo se encuentran cerca de siete cadáveres en el suelo, ubicados en fila de manera ordenada. Por lo que se observa, son guerrilleros abatidos en un combate con el Ejército Nacional, pues el pie de foto dice: “el Ejército evacuó ayer al casco urbano de Carmen de Carupa los cuerpos de los 13 guerrilleros que murieron durante los enfrentamientos, en zona rural de esa población” (El Tiempo, 2004). La fotografía cuenta con luz natural, la cual se va opacando de izquierda a derecha, por lo que se resalta el rostro del oficial, mientras se oscurecen los rostros de los cuerpos exhibidos. El mensaje lingüístico señala lo siguiente:

El ejército reportó ayer que 21 guerrilleros de las Farc y un secuestrado murieron, y otros dos plagiados fueron rescatados, luego de las operaciones realizadas en zonas rurales de Cundinamarca y Antioquia... El general Montoya dijo que ocho guerrilleros murieron después que las tropas cercaron a un reducto del bloque occidental de las Farc. (El Tiempo, 2004)

La segunda fotografía (figura 8), publicada el 14 de diciembre del 2002 por el diario El Tiempo, está acompañada de una nota en la que se informa sobre tres guerrilleros de la columna móvil Jacobo Arenas de las FARC, dados de baja por el Ejército Nacional, mientras intentaban tomarse una base militar de emergencia, la cual se adecuó en las instalaciones de un centro religioso a la entrada del municipio de Caldone, en el departamento del Cauca. Mientras que el antetítulo de la nota hace énfasis en el intenso combate entre las partes, el cual se prolongó por cerca de tres horas, el subtítulo dice: “El año pasado la guerrilla juró acabar con este municipio Caucaño, que le hizo resistencia. Ayer intentó cumplir su promesa, pero una base militar de emergencia en un colegio se lo impidió” (El Tiempo, 2002).

La fotografía expone en plano general a dos soldados cargando el cadáver semidesnudo de un guerrillero, al parecer, muerto en combate, el cual se encuentra atado a un palo, posiblemente la horqueta de un árbol. El cuerpo del anónimo insurgente se encuentra amarrado por su tronco y sus pies al palo, situación que explica por qué se descuelgan sus brazos y parte de su tórax, ingle y piernas, conformando una especie de arco. Los soldados que llevan el cadáver se notan presurosos, mientras que otro militar, en posición de guardia, observa el recorrido. La fotografía cuyo encuadre incluyó un plano general, en un espacio abierto y con alta iluminación, busca darle continuidad al contenido del mensaje lingüístico, especialmente en lo que concierne al subtítulo, pues se trata de la respuesta del Ejército Nacional a la amenaza del grupo guerrillero.

No obstante, mientras que una parte del contenido de la nota menciona que en el combate murieron cuatro soldados, la narrativa visual omite este detalle y busca reafirmar el triunfo de la Fuerza Pública, la cual no solo dio de baja a algunos de estos actores armados, y no solo salvó al municipio de Caloto del ataque guerrillero, sino que exhibe el cuerpo de uno de sus enemigos, a modo de

botín de safari, con el fin de humillar al ejército enemigo y mostrar a la opinión pública los resultados de la intensificación militar en la zona. La escena, la cual se convierte en metáfora alusiva tanto a los cargueros del siglo XIX en los países colonizados como a los animales salvajes cazados y atados a palos para luego ser calcinados en la hoguera, representa el desprecio por la vida y la muerte de los adversarios, especialmente si estos son guerrilleros y anónimos. Al final de la nota de *El Tiempo*, el redactor no deja duda del triunfo militar del establecimiento: “Ayer, helicópteros del Ejército y el avión fantasma de la Fuerza Aérea vigilaban la zona y trataban de verificar versiones de los campesinos sobre la muerte de al menos 50 guerrilleros alcanzados por las balas cuando se replegaban hacia la zona alta de la montaña” (*El Tiempo*, 2002).

Al respecto, tiempo después, en el 2009, la artista plástica Beatriz González decidió instalar una obra relativa a esta fotografía y a otras representaciones similares de la reportería gráfica expuestas en diarios nacionales y regionales. La obra a la que le llamó *Auras Anónimas* fue ubicada en los columbarios del cementerio central de Bogotá (figura 9). Por medio de serigrafías manuales, González reprodujo cerca de 9000 imágenes de hombres cargando cadáveres producto de la guerra en las fosas de las cavidades de cuatro grandes construcciones donde reposaban los columbarios. Dado que la obra se ubicó en un lugar de memoria, el cual también albergó fallecidos de El Bogotazo y otros anónimos, llamados NN, González buscó construir un símbolo que representara una de las expresiones de violencia armada más recurrentes en Colombia.

Figura 9. Fotografía de una parte de la obra *Auras Anónimas*, de Beatriz González, en el cementerio central de Bogotá. Imagen disponible en <https://www.pagina12.com.ar/183275-la-memoria-en-vilo-y-las-auras-anonimas>



Las anteriores consideraciones sobre los cuerpos dados de baja en combate y expuestos como trofeo ante la sociedad se relacionan con lo que Butler (2010) denomina cuerpos exhibidos. Se trata de la existencia de una política de los cuerpos, instalada por los Estados patriarcales desde la modernidad, en el marco de

las guerras contemporáneas, la cual permite que determinados cuerpos deshumanizados en una contienda militar sean mostrados a través de los medios de comunicación y convertidos en espectáculo, mientras que otros son resguardados y venerados conforme a fines específicos. Para Butler (2010), las imágenes de los cuerpos expuestos, en este caso en condición de cadáveres, se ostentan vulnerables ante la violencia de los estados policiales y se constituyen como un referente de control social.

Por otro lado, esta problemática también se despliega hacia los debates sobre los límites de los medios de comunicación en la exposición de imágenes de la guerra. Para Sontag (2004), en la contemporaneidad los directores y editores de medios de comunicación deben tomar decisiones en torno a lo que se muestra y lo que no se muestra, en el marco de códigos éticos, normas que regulan los contenidos y sus propios referentes de buen gusto. Sin embargo, estos límites se agrietan cuando se trata de exhibir los rostros muertos de unos y los cuerpos ocultos y casi sagrados de otros. Esta situación convierte a la fotografía de guerra y la fotografía de atrocidades (Campbell, 2004; Zelizer, 2010) en un dispositivo de acostumbramiento en las audiencias, así como en una estrategia comunicativa que, en lugar de sensibilizar, banaliza los efectos de la guerra en la sociedad.

Paz y desmovilización paramilitar: de la captura a la cooptación del Estado (2002-2007)

Paramilitarismo

De acuerdo con el Derecho Internacional Humanitario, los grupos paramilitares, en el marco de los conflictos armados, comprenden estructuras armadas con funciones policivas, explícita o implícitamente integradas con las fuerzas armadas y los organismos de seguridad del Estado, así como con agentes locales que pueden facilitar sus acciones desde la institucionalidad o la ilegalidad. Para el CNMH (2015), los grupos paramilitares en Colombia gozaron de reconocimiento entre 1968 y 1989, pero fueron declarados ilegales desde 1990, lo cual motivó a los gobiernos de la época a enfrentarlos militarmente y, a la vez, a buscar su desmovilización.³¹ No obstante, fue solo hasta el 2003 cuando se dio inicio a un proceso de desmovilización masiva de estos actores armados, en el marco del proceso de paz firmado entre el Gobierno nacional, a la cabeza del presidente Álvaro Uribe, y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

31 En 1965 se expidió el Decreto 3398 (citado por CNMH, 2015), por el cual el Estado estimuló y permitió que los civiles se armaran como complemento de la defensa nacional. La directriz estimulaba a los comandantes de batallones a armar a dichos grupos. Luego de que se declararan ilegales, estos grupos fueron marginados sin que se realizara un proceso legal de desmovilización (CNMH, 2015).

Un antecedente de este hecho inédito en la historia reciente de Colombia lo constituye el conjunto de informes de organismos de derechos humanos, denuncias de organizaciones de víctimas del conflicto armado e investigaciones académicas que, desde la década de los noventa, hicieron evidentes los nexos de estos grupos armados con agentes del Estado, Fuerza Pública, organismos de seguridad estatales, así como con diversos actores sociales, que van desde mandatarios locales, funcionarios públicos y partidos políticos, hasta ganaderos, empresarios y compañías transnacionales. En este contexto, se desplegará el proceso de paz y desmovilización de las AUC en el periodo de estudio. No obstante, como se verá más adelante, el análisis del corpus de noticias de prensa y sus respectivas representaciones visuales evidencian cómo este proceso de paz trajo consigo la consolidación de la cooptación del Estado por parte del proyecto paramilitar de las AUC.

En este sentido, algunos autores también han demostrado que el paramilitarismo en Colombia es no solo una estrategia de defensa de la propiedad privada, tal como se justificó en sus inicios, sino que involucró desde temprano la coerción social, la cooptación de la institucionalidad, el enriquecimiento ilícito por medio del narcotráfico, el apoyo a acciones de la Fuerza Pública contra la insurgencia y la población civil, así como la violación sistemática de derechos humanos y la ejecución de hechos atroces. Al respecto, Zuluaga (2011) afirma que el paramilitarismo es un fenómeno complejo que va más allá de sus estructuras armadas. En lo político, son organizaciones con capacidad para instalar redes con poderes locales y nacionales, en articulación permanente con sectores poderosos de distintas regiones. En lo económico, tienen la capacidad de coordinar estructuras de economías ilegales y legales, así como actividades de narcotráfico. En lo militar, han conformado bloques de poder armado con distintas funciones, entre ellas, la seguridad y la lucha contra la guerrilla (Zuluaga, 2011).

Como se observará más adelante, de acuerdo con el estudio del corpus seleccionado, el paramilitarismo en Colombia nunca logró una organización nacional con una línea de mando unificada, pues, luego de que el comandante de las AUC, Carlos Castaño, intentó hacerlo entre el 2002 y el 2004, resultó desaparecido y asesinado, al parecer, por la acción violenta de otros jefes paramilitares. No obstante, a pesar de estas problemáticas en los procesos de organización de estos grupos armados ilegales, varios bloques y agrupaciones lograron cooptar gran parte del Estado en los ámbitos local, regional y nacional (Gutiérrez-Sanín y Vargas, 2016). También lograron expandir su proyecto militar en gran parte del territorio nacional, así como ganar apoyo y reconocimiento en muchos sectores sociales, políticos y económicos que vieron en los paramilitares una figura de lucha contrainsurgente, sustituyendo o complementando en muchas ocasiones la función de la Fuerza Pública en la defensa de la soberanía, específicamente, en la lucha contra los enemigos de la estabilidad social.

Estas condiciones hicieron que cualquier iniciativa de paz y desmovilización que pretendiera ser implementada con estos grupos armados ilegales se observara

sospechosa e ilegítima, especialmente desde la mirada de los organismos internacionales de derechos humanos (Kees Koonings y Kell-Ake Nordquist, 2005) y los tribunales internacionales de justicia. Sin embargo, con la llegada al poder de Álvaro Uribe como presidente, en el 2002, se adelantó un acercamiento a las AUC para iniciar el cese de hostilidades, entendido como un gesto legítimo que permitiera implementar diálogos de paz conducentes a la desmovilización, el desarme y la reincorporación de los paramilitares a la vida civil. Como respuesta a esta intención, a finales de 2002, los jefes de las AUC le enviaron una carta al presidente Uribe expresando su interés de iniciar las negociaciones.

Seis meses después se firmó el llamado Acuerdo de Santa Fe de Ralito, el cual declaró la voluntad de avanzar en las negociaciones, a partir de diez puntos, entre los que se destacan tres aspectos: en primer lugar, que las AUC se comprometían a poner de su parte para que sus integrantes lograran ser reincorporados a la vida civil, situación que exigía a las partes aportar de manera efectiva a la construcción de una “auténtica paz” que requiere la nación; en segundo lugar, que las AUC se comprometían a desmovilizar progresivamente a la totalidad de sus integrantes, desde el momento de la firma de dicho acuerdo hasta el 31 de diciembre del 2005; en tercer lugar, que se crearían las condiciones para que las AUC se concentraran en determinadas zonas del país, con la protección de la Fuerza Pública, mientras se producía progresivamente su desmovilización y desarme. La comisión, presidida por Luis Carlos Restrepo, Comisionado del Gobierno nacional, estuvo conformada por los jefes de las AUC, otras personalidades de carácter político, integrantes de la iglesia y empresarios.

Luego de este importante paso para el Gobierno nacional, el Comisionado de Paz, Luis Carlos Restrepo, inició trámite en el Congreso de la República para aprobar el proyecto de ley denominado de Alternatividad Penal, el cual exigía respaldar un acto legislativo que se ajustara a lo pactado con las AUC (Revista Semana, 2003). Dicho proyecto incluyó aspectos tales como los mecanismos procesales y las penas alternativas a la prisión, con el fin de eximir a estos actores armados de las condenas correspondientes a los crímenes de lesa humanidad; la suspensión condicional de la ejecución de condenas para integrantes de las AUC, comprometidos con la paz; y los mecanismos de reparación a las víctimas, entre los cuales se incluían el arrepentimiento público de los futuros desmovilizados, el aporte a la verdad sobre lo acontecido en las acciones de violencia armada y el resarcimiento de los daños a las víctimas a través de bienes captados ilegalmente. En una columna publicada por la Revista Semana en el 2003, Gonzalo Sánchez opinó al respecto:

Considero que este proyecto no es un instrumento eficaz para la búsqueda de la paz y la reconciliación nacional y, más parece, como lo han catalogado muchos, una iniciativa de perdón, olvido e impunidad para favorecer a los responsables de abusos contra el DH y el DIH. Las reservas son más que justificadas, sin embargo, habría que abonarle al Gobierno su intención de abrir la discusión sobre un debate necesario, pero sobre el cual no habría muchas garantías en un

Congreso en el que los mismos líderes de los paramilitares han manifestado que lograron el 35 por ciento de representación. (Sánchez, en Revista Semana, 2003)³²

Luego de críticas profundas al proyecto de ley, y luego de iniciativas de algunos congresistas para realizar modificaciones de fondo a la propuesta, entre ellos Gina Parodi y Luis Fernando Velasco, el Gobierno terminó retirando el texto del legislativo. En medio de esta situación surgió un nuevo proyecto que dio lugar a la Ley 975 del 2005, también llamada Ley de Justicia y Paz. Aunque los términos del proyecto fueron controversiales, igual que el anterior, dado que los paramilitares se equipararon a delincuentes políticos, la ley fue aprobada por mayoría, situación que generó suspicacias en la opinión pública debido a que, según versiones de los propios jefes de las AUC, cerca de la tercera parte del total de los congresistas había sido elegida en las regiones gracias a ellos.

Dentro de los objetivos de la ley se destacó: facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizar los derechos de las víctimas a la verdad, a la justicia y a la reparación integral en la búsqueda de la paz y la reconciliación nacional, y facilitar los acuerdos humanitarios. La ley incluyó un procedimiento judicial de carácter penal, excepcional y transicional, a través del cual se juzgaba la responsabilidad de miembros de estos grupos armados que voluntariamente se desmovilicen e incorporen al proceso, y que reconozcan su conocimiento y participación en hechos punibles que hayan ocurrido con ocasión de su pertenencia al grupo armado (Ley 975 del 2005). Un antecedente al espíritu de esta ley fue la intervención que el jefe paramilitar Salvatore Mancuso hiciera ante el Congreso de la República el 28 de julio de 2004, día en el que asistió con los otros jefes de las AUC, Ernesto Báez y Ramón Isaza, a una audiencia pública:

Por este sacrificio por la patria y liberar de las guerrillas a Colombia y no dejar que el país sea otra Cuba o en su momento Nicaragua, no pueden las autodefensas recibir la cárcel. Apostamos a la negociación pacífica y al abandono de las armas. (Mancuso, S., citado por Verdad Abierta, s. f.)³³

Según datos del CNMH (2015), luego de la aprobación de la ley, se presentaron tres problemas graves. Por un lado, se descubrieron falsas desmovilizaciones de jefes e integrantes de las bases entre el 2002 y el 2006, pues se declararon paramilitares, cuando en realidad estaban sindicados por delitos relacionados con delincuencia común o narcotráfico. Por otro lado, una vez se iniciaron los procesos de judicialización de los desmovilizados, se procedió a extraditar a los jefes más visibles, en la mayoría de los casos sindicados por narcotráfico y no por crímenes de lesa humanidad, mientras que otros jefes menos visibles y algunos

32 Tomado de <https://www.semana.com/opinion/articulo/alternatividad-penal-proyecto-perdon-olvido-impunidad-ii/62866-3>

33 Tomado del portal Verdad Abierta, <https://verdadabierta.com/del-acuerdo-de-santa-fe-de-ralito-al-no-contra-las-Farc/>

integrantes de las bases se beneficiaron al no tener procesos penales abiertos. Esta situación se agudizó debido a que la Fiscalía General de la Nación y el Cuerpo Técnico de Investigación (CTI) adolecían de información sobre los crímenes de estas personas. Por último, las víctimas de hechos atroces cometidos por paramilitares tuvieron muchas dificultades para acceder a la verdad y a las medidas de reparación, dado que el Estado no ofreció garantías para realizar audiencias públicas que permitieran conocer cómo se dieron los hechos y fueron pocos los desmovilizados que finalmente declararon los bienes adquiridos de manera ilícita (González-Posso, 2017).

En relación con el primer punto, luego del antecedente conocido como la falsa desmovilización de la compañía Cacica La Gaitana, de las FARC, en el 2002, se descubrió que este *modus operandi* también se dio en las desmovilizaciones de paramilitares, a partir del 2003. De acuerdo con declaración del jefe paramilitar Fredy Rendón Herrera, alias ‘El Alemán’, ante el Tribunal Superior de Bogotá, dada a conocer por la Revista Semana en el 2008, los miembros de las autodefensas eran 15 000 y se desmovilizaron cerca de 31 000. Esta situación se inició con la desmovilización del Bloque Cacique Nutibara en el 2003 y fue una constante hasta el 2006. Asimismo, de acuerdo con la nota de la Revista Semana (2008), ‘El Alemán’ aseguró que las desmovilizaciones fueron realizadas por el entonces comisionado para la paz, Luis Carlos Restrepo, y que el presidente Álvaro Uribe estaba enterado de todo. Al parecer, existía un afán por mostrar resultados de estas desmovilizaciones debido a los cuestionamientos de la comunidad internacional sobre este proceso de paz, lo cual hizo que se optara por esta estrategia.

En relación con el segundo aspecto, a la fecha de las desmovilizaciones, la Fiscalía General de la Nación y el CTI no tenían información clara sobre las dimensiones de los crímenes de lesa humanidad de estas personas, por lo que no había muchos procesos penales vigentes. De acuerdo con el portal Verdad Abierta (s. f.), era muy poco lo que se conocía de los múltiples crímenes que cometieron jefes paramilitares como Hebert Veloza, alias ‘HH’, Freddy Rendón, alias ‘El Alemán’, o Raúl Hasbún, alias ‘Pedro Bonito’, entre otros. Por otro lado, se descubrió que varios jefes paramilitares postulados para los beneficios de Justicia y Paz eran en realidad narcotraficantes y, en su momento, gozaban de gran poder criminal, entre ellos, Juan Carlos ‘el Tuso’ Sierra, Carlos Mario Jiménez, alias ‘Macaco’ y los hermanos Víctor Manuel y Miguel Ángel Mejía Múnera, conocidos como ‘los mellizos’ (Verdad Abierta, s. f.).

Y en relación con el tercer aspecto, es claro que, a partir de la extradición de 16 jefes de las AUC, los gobiernos tanto de Colombia como de Estados Unidos desconocieron los derechos de las víctimas y anularon la posibilidad de que la sociedad conociera la verdad de los hechos, dado que se dio prioridad a los delitos de narcotráfico mientras se desconocieron los crímenes de lesa humanidad cometidos por estas personas. De acuerdo con González-Posso (2017), el afán con el que se extraditó a estos jefes paramilitares fue una estrategia de silenciamiento del Gobierno nacional, dado que varios de estos habían comenzado a hacer revelaciones que

comprometían a sectores políticos del orden nacional y local, Fuerza Pública, empresarios y compañías transnacionales. Además de terminar alejando a las víctimas de estos procesos, se sumaron amenazas a fiscales y abogados de la defensa si insistían en exigir que los extraditados y no extraditados que hablaran desde sus sitios de reclusión. A los no extraditados se les planteó el mismo mensaje: si empezaban a hablar se les aplicarían las mismas medidas de extradición de los demás. Mientras que algunos no fueron sindicados de delito alguno y quedaron en libertad, otros siguieron en las cárceles sin que avanzaran efectivamente los procesos.

De acuerdo con este contexto, y luego de la revisión del corpus, específicamente en lo que concierne al cubrimiento periodístico de los hechos relacionados con este fenómeno social y político, así como las representaciones visuales que acompañaron los discursos alfabéticos de este proceso de paz, a lo largo de los años de este periodo de estudio, se pueden inferir dos grandes categorías de análisis: captura del Estado y cooptación del Estado.

Captura del Estado

De acuerdo con el Banco Mundial (citado por Medina Gallego, 2014), la captura del Estado comprende la acción de individuos, grupos o firmas, tanto del sector público como privado, capaz de influir en el diseño e implementación de leyes, regulaciones, decretos y otras políticas de Gobierno para su propio beneficio. Generalmente, este fenómeno se impone gracias a estrategias que benefician, por medio de acciones ilícitas y privadas, a funcionarios públicos. Para varios autores, la captura del Estado no es lo mismo que la corrupción administrativa, pues se trata de un proceso de implementación deformada de la ley, el cual altera no solo la estructura del Estado, sino también el orden social, las prácticas culturales y la subjetividad. De acuerdo con Medina Gallego (2014), se pueden identificar cuatro tipos de captura del Estado.

La primera forma de captura del Estado es cuando el sector privado lo instrumentaliza, por medio de sobornos o intimidación a funcionarios públicos con el fin de acceder a recursos públicos o contar con ventajas frente a proyectos económicos que les otorguen beneficios. El segundo tipo de captura del Estado es cuando personas o grupos del sector privado capturan el poder judicial y las altas cortes con el fin de incidir en decisiones que pueden comprometer intereses de grupos económicos. Una tercera forma de captura del Estado es cuando el legislativo es cooptado por intereses de grupos privados con el fin de sancionar leyes y políticas públicas que van en contravía del interés general de la población y que coadyuvan a la privatización creciente de lo público. La cuarta forma se hace por medio del ejecutivo, quien actúa en los distintos niveles de la gestión pública para favorecer, desde lo político, lo jurídico y lo económico a determinados sectores en un proceso complejo de desinstitucionalización y anulación progresiva de los poderes y de su independencia.

Ahora bien, en el marco del proceso de paz y la desmovilización de los grupos paramilitares durante los años del periodo de estudio, la captura del Estado obedece a un nivel de control de la institucionalidad oficial que consiguió este bloque armado ilegal, en coordinación con redes mafiosas y distintos aliados del Estado y la Fuerza Pública. De acuerdo con Garay *et al.* (2008), se trata de un fenómeno complejo de cooptación y, a veces, de apoderamiento de las instituciones formales, así como de rentas de actores legales e ilegales asociados, quienes tienen objetivos de búsqueda de legitimidad, incidencia política, reconocimiento social, así como de reducción de riesgo de exposición penal, dados sus vínculos con la ilegalidad.

Por otro lado, la alianza entre paramilitarismo y narcotráfico, durante las últimas tres décadas, produjo una fase avanzada de captura del Estado en la que estos actores armados afectaron la estructura y funcionamiento de este en sus dimensiones política, jurídica y económica. Asimismo, modificaron las condiciones de producción y permanencia de los poderes regionales y locales, al controlar no solo las decisiones de los poderes políticos en los territorios, sino también al ejercer acciones de intimidación a la población para elegir a determinados candidatos a cargos de elección pública. Estos fenómenos han dado lugar a lo que Garay *et al.* (2008) llaman la reconfiguración cooptada del Estado.

En el contexto anterior, y luego de la revisión del corpus, sobresalen cuatro noticias, acompañadas de sus respectivas fotografías, entre el 2002 y el 2005, las cuales evidencian cómo se fue dando el proceso de desmovilización de las AUC, cuál fue el papel del Gobierno del presidente Álvaro Uribe en dicho proceso, los imaginarios sobre paz instalados por los medios de comunicación, los alcances del proyecto paramilitar en las regiones y los debates en torno al modelo de justicia por implementar una vez se produjera la desmovilización masiva de estos actores armados. Veamos:

Figura 10. El Tiempo, en páginas internas nota alusiva al pago de impuestos por bonos de paz, 2003



[illegible]

En primer lugar, el uso del marco, a modo de portarretrato o estampilla, plantea al lector que su contenido, es decir, la imagen de los soldados organizados y listos para el combate, además de constituirse en la representación de un vínculo

personal o familiar, también funciona como imaginario de obligación moral para los contribuyentes. Este vínculo hace posible que el lector asuma la lucha contra los grupos armados como un proyecto que lo involucra y que requiere su aporte económico para alcanzar sus objetivos. En segundo lugar, la imagen de un número abundante de militares en la composición de la fotografía muestra que la tropa es grande y demandante, y que mantenerla requiere de una inversión importante de recursos, los cuales serán recaudados incrementando los impuestos. Y, en tercer lugar, la presencia de imágenes de personajes de la vida política, quienes opinan a favor y en contra de estas medidas, intenta mostrar una aparente neutralidad del medio de comunicación en el tratamiento del tema, la cual se deslegitima en su interés por mostrar detalladamente en el mensaje lingüístico las bondades de los principios de la política de seguridad democrática.³⁴

La segunda nota de prensa (figura 11) informa en su mensaje lingüístico sobre las condiciones bajo las cuales Estados Unidos estaría dispuesto a apoyar las conversaciones que se llevan a cabo entre el Gobierno nacional y los grupos paramilitares. La nota también presenta las razones por las que el Gobierno de Estados Unidos apoyaría los acuerdos, así como la posibilidad de que excluya a este grupo armado ilegal de la lista de organizaciones terroristas extranjeras (se analizarían las 15 órdenes de extradición vigentes hasta ese momento). Luego, la nota cita a Isacson, quien admite que “E. U. tendría que flexibilizar su posición frente a ellos pues el fin último y el interés de todos es que se reduzca la violencia y se acabe el narcotráfico” (Isacson, citado por *El Tiempo*, 2002). Por último, el texto también señala que el Gobierno de Estados Unidos pide al Gobierno colombiano que verifique la seriedad del proceso.

La nota de prensa está ilustrada por dos fotografías cuyo protagonista es el entonces jefe paramilitar de las AUC, Carlos Castaño. En la primera fotografía, se observa en plano americano al comandante paramilitar sonriendo y con las manos en la cintura, ante una tropa conformada por tres filas de hombres armados, quienes responden con la misma expresión. La fotografía muestra a Castaño de perfil izquierdo, resaltando en su brazo el emblema de las AUC y en el cinto una pistola de alto calibre. La imagen representa la autoridad del jefe paramilitar, especialmente por las características de su indumentaria y armamento, en comparación con los paramilitares rasos, pero, a su vez, busca proyectar la idea de un hombre jocoso, que ríe con sus subordinados, y que quizás no es tan malo como lo describen en otros medios de comunicación.

34 Esta ambiciosa política se valió además de redes de informantes, batallones de soldados campesinos, compra de armamento, respaldo en materia de cooperación internacional y afianzamiento de un estado legítimo, capaz de lograr equilibrio entre la seguridad de los ciudadanos, la democracia participativa y los derechos humanos.

La segunda fotografía (figura 11), realizada en plano medio, aunque reitera la expresión de autoridad de Castaño, lo muestra enunciando una especie de discurso, con las manos juntas a la medida de su rostro y con una mirada fija en la cámara. Al respecto, llama la atención por qué el diario *El Tiempo* satura una nota relativamente corta con dos fotografías del mismo personaje. Es probable que su intención haya sido alcanzar un nivel alto de recordación del personaje en la audiencia, dado que sería uno de los actores armados clave del proceso de paz, el cual se convertiría en una de las prioridades para el Gobierno de Álvaro Uribe.

Como se puede observar, desde el inicio del Gobierno del presidente Álvaro Uribe, el fortalecimiento del aparato militar y la intensificación de la guerra contra los grupos armados ilegales fue una de sus prioridades, en el marco de la política de seguridad democrática. En efecto, la primera noticia y su respectiva fotografía destacan la necesidad de financiar esta política a través del incremento de los aportes tributarios de los ciudadanos. Como se puede observar, el diario *El Tiempo* emplea recursos visuales que buscan enaltecer a la Fuerza Pública e incluir al lector en un proyecto de seguridad que profundiza el conflicto, pero que supuestamente le garantizará bienestar en el futuro. No obstante, a pesar de esta clara intención de convertir el ataque a los grupos armados como un proyecto colectivo que identifica a los colombianos, la segunda nota de prensa muestra cómo, desde el 2002, se estaban adelantando diálogos con las AUC y que este proceso tuvo el visto bueno de Estados Unidos. Asimismo, como se observa, la figura de Carlos Castaño empezó a ser un referente ambiguo, entre criminal y líder carismático, el cual busca ser reiterado por la prensa en las noticias cuya temática es la paz.

Si bien las notas de prensa y las fotografías podrían parecer informaciones simples sobre la política de seguridad de cualquier Gobierno y su apertura a negociar con grupos ilegales, el análisis anterior evidencia tres situaciones relacionadas con este proceso de negociación con las AUC. En primer lugar, que durante este Gobierno la paz fue supedita a la desmovilización de los paramilitares y a la legitimación de su proyecto político y militar. En segundo lugar, llama la atención que, mientras se anunciaba una política de mano dura contra otros grupos armados ilegales, la Fuerza Pública haya flexibilizado las acciones militares contra estos grupos, pues, como se observó en el capítulo anterior, durante este mismo periodo los paramilitares continuaron ejecutando hechos atroces contra la población civil. Incluso, como se mostró en el capítulo anterior, masacres como la de Bahía Portete y San José de Apartadó fueron realizadas en connivencia con la Fuerza Pública. Y, por último, el visto bueno de Estados Unidos para que el Gobierno nacional iniciara diálogos con este grupo armado, como se observará más adelante, busca que estas personas respondan por delitos de narcotráfico y no por delitos de lesa humanidad. Estas tres situaciones evidencian una primera fase de captura del Estado colombiano por parte del proyecto paramilitar.

Figura 12. El Tiempo, en sección Conflicto, nota alusiva a la entrega de menores de edad por parte de las AUC, 2002



Figura 13. El Tiempo, en páginas internas, nota alusiva a la firma del Acuerdo de Santa Fe de Ralito, 2003



La tercera nota de prensa informa sobre la entrega de 13 menores de edad al Gobierno nacional por parte de las AUC (figura 12). La nota presenta detalles sobre el operativo de entrega, el papel que desempeñaron los mediadores, entre ellos la Cruz Roja, así como los posibles orígenes de estos procesos de reclutamiento a niños, niñas y adolescentes. Por otro lado, el mensaje lingüístico destaca que la entrega de estas personas surgió como una muestra de las AUC, específicamente del Bloque Central Bolívar, de iniciar diálogos para hacer la paz con el Gobierno

nacional. Además de señalar que en Colombia aún existen muchos menores de edad reclutados por distintos grupos armados, y que es fundamental realizar procesos de acompañamiento comprometidos para que estas personas se puedan incorporar con derechos y garantías a sus familias y a la sociedad, el texto cierra afirmando que las AUC no volverán a incurrir en estas prácticas de reclutamiento forzado.

La fotografía, realizada en el corregimiento de San Rafael de Lebrija, departamento de Santander, muestra en su extremo derecho a los 13 niños y adolescentes, haciendo una fila, mientras que, al frente de ellos, hacia el extremo izquierdo, se observa a un hombre uniformado, posiblemente un integrante de las AUC, quien coordina el procedimiento de entrega. Detrás de ellos se ve una camioneta de la Cruz Roja, la cual realizó la labor de mediación. Llama la atención que los niños y adolescentes tengan las manos atadas hacia delante y que sus rostros estén cubiertos con máscaras o pasamontañas.

Al respecto, es importante destacar que la fotografía representa uno de los aspectos más críticos del conflicto armado, pues, a la fecha de la nota de prensa, según datos del ICBF y la Defensoría del Pueblo, en Colombia existían más de 20 000 menores de edad en poder de los grupos armados ilegales (Amador, 2010). Por la situación descrita y la composición de la imagen, se infiere que la entrega de estos menores de edad es una muestra de voluntad política por parte de las AUC, la cual debía contar con suficiente publicidad para crear confianza en el futuro proceso de paz. No obstante, por las condiciones de la entrega, en las que los niños y adolescentes están atados, en fila y con sus rostros cubiertos, se observa que los integrantes de las AUC realizan este acto como una estrategia ante la opinión pública sin desprenderse de las prácticas de violencia física y simbólica que rigen sus propias lógicas de funcionamiento internas.

La cuarta noticia, titulada por el diario *El Tiempo* *¿El principio del fin de las AUC?* (figura 13), contiene un particular subtítulo: “Con múltiples interrogantes políticos, jurídicos e internacionales, se suscribió el primer acuerdo entre las AUC y el Gobierno del presidente Uribe Vélez. El proceso será largo, muy debatido y apenas comienza” (El Tiempo, 2003). A partir del interrogante ¿nosotros somos parte del problema o somos parte de la solución?, formulado por los comandantes paramilitares a los integrantes de la mesa de diálogo, la nota informa sobre el inicio del proceso de paz entre el Gobierno nacional y las AUC, el cual se desarrolló en el corregimiento de San José de Ralito, departamento de Córdoba, luego de intentos fallidos en el pasado. La nota menciona, a propósito del interrogante, que la respuesta de Luis Carlos Restrepo, alto comisionado para la paz del Gobierno del presidente Uribe, fue afirmativa. Luego de presentar una cronología de los procesos de paz fallidos con este grupo armado ilegal y otros, y luego de describir cómo se reunieron de manera secreta jefes de las AUC, el comisionado Restrepo y el obispo Julio César Vidal, como respuesta al cese al fuego y la entrega de menores de edad hace algunos meses, la nota cierra afirmando que en este acto se firmó formalmente el Acuerdo de San José de Ralito.

La nota está acompañada de dos fotografías. En la primera fotografía se observa, en plano general, a los integrantes de la comisión de diálogo, ubicados en una mesa rectangular, la cual se sitúa en un recinto abierto, al parecer, el solar de una casa o de una finca de clima cálido. Dada la iluminación de la fotografía, la cual es más intensa en el extremo derecho y menos intensa en el izquierdo, sobresale la imagen de un hombre de mediana edad, quien sonríe de perfil mientras otros conversan en el fondo. En el extremo superior se observa a un hombre con indumentaria religiosa, quien, con un reloj de pared que marca las 2:10 a su espalda, parece que preside el diálogo. Por las expresiones de los asistentes, quienes son predominantemente hombres, llama la atención la familiaridad y jocosidad con la que aparentemente se desenvuelve la reunión. La segunda imagen que acompaña la nota ratifica lo anterior, pero explicita la redacción del acuerdo entre las partes, el cual, desde la pantalla de un computador portátil, es exhibido por un asistente a la reunión, quien, además, posa para la cámara. Y como para no dejar dudas sobre la importancia del evento, el diario *El Tiempo* (2003) reafirma lo sucedido por medio de un pie de foto que dice: “En esta mesa de trabajo se firmó el Acuerdo de Santa Fe de Ralito en las montañas de Córdoba”.

De la captura a la cooptación del Estado

Mientras que la captura del Estado es un proceso que se hace de afuera hacia dentro, la cooptación del Estado es un fenómeno por el cual los intereses privados o la ilegalidad se insertan en la estructura institucional con el propósito de modificarla desde su interior con el fin de obtener beneficios. Para García y Revelo (2010), tanto los actores legales como los actores ilegales pueden ser artífices de esta estrategia y pueden llegar a incidir en ámbitos que van desde la administración de un pequeño municipio hasta afectar el orden institucional de carácter nacional. Específicamente, en el caso analizado, el proyecto paramilitar desde el 2002, a la vez que cooptaba las instituciones en lo local y regional, y a la vez que ejecutaba hechos atroces en muchos territorios de Colombia, negociaba la paz con el Gobierno nacional, reafirmando su estatus de actor político.

Para González-Posso *et al.* (2010), este fenómeno está relacionado con la manera como se ha instalado la política en Colombia, pues, desde el siglo XIX, esta se convirtió en una práctica no necesariamente estatalizada que toleró la presencia de actores no estatales e ilegales, quienes han cumplido históricamente funciones de regulación política y competencia por fuera de la ley. Esto hace que se produzcan vínculos sociales entre funcionarios del Estado, integrantes de la clase política y miembros de gremios y empresas con actores ilegales, situación que configura la presencia diferenciada del Estado. En muchas ocasiones, esta presencia ambigua del Estado admite la presencia de grupos armados ilegales como la guerrilla y los paramilitares en las decisiones institucionales. En el caso de los paramilitares, luego de 2002, gracias al protagonismo alcanzado por algunos jefes paramilitares, especialmente gestionado por medio de los discursos de algunos

medios de comunicación cercanos al Gobierno nacional, tal como se observó en la representación del diario El Tiempo sobre la figura de Castaño, mientras estos eran presentados ante la opinión pública como hombres razonables que buscaban la desmovilización y la paz, al tiempo, tenían la capacidad de cooptar los poderes locales y regionales, empleando la intimidación y el ejercicio de la violencia extrema.

Por otro lado, la cooptación del Estado también admite la combinación de orden y violencia. Para Pécaut (2013), la presencia diferenciada del Estado, la cual acepta la coexistencia entre orden o legitimidad y violencia, evidencia tres problemáticas que se reflejan en las regiones. Por un lado, en los territorios centrales más integrados de la vida económica y política, el Estado se convierte en el principal regulador de la vida social y política. Por otro lado, en los territorios periféricos, menos integrados y más marginados, en donde predomina el clientelismo y la violencia armada, el Estado termina cediendo o negociando con actores ilegales la regulación social. Y, por último, en aquellos territorios de colonización campesina periférica que han tenido que convivir con la guerrilla, y que han sido intervenidos por paramilitares, el Estado no puede regular la vida social, pero intensifica la confrontación militar. Aunque las características de este tipo de confrontación son diversas, casi siempre estas operan contra la guerrilla, a partir de pactos con los paramilitares, y con efectos trágicos para la población civil. Esto se evidenció en el capítulo anterior.

En el marco de las anteriores discusiones y consideraciones, a continuación, se presentan tres notas de prensa con sus respectivas fotografías, las cuales evidencian cómo se fue transitando de la captación del Estado a la cooptación del Estado, en nombre de la paz y la desmovilización paramilitar en Colombia.

Figura 14. El Tiempo, en páginas internas, nota alusiva a la desaparición de Carlos Castaño, 2004



Figura 15. El Tiempo, en páginas internas, nota alusiva a la solicitud de la ONU de cese al fuego a paramilitares, 2004



La primera nota describe las hipótesis que pueden explicar la desaparición y posible asesinato de Carlos Castaño, jefe de las AUC, las cuales apuntan a la autoría de los comandantes Don Berna y Vicente Castaño (figura 14). El texto hace un breve recuento del surgimiento y consolidación del proyecto paramilitar en Colombia y de sus nexos con el narcotráfico. Asimismo, menciona la deteriorada relación de Castaño con los demás jefes paramilitares, a partir del testimonio de Salvatore Mancuso. Por otro lado, afirma que el relato del desaparecido comandante hubiera aportado a la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto, especialmente, si hubiera participado en las reuniones con el Gobierno nacional, luego de la firma del acuerdo en Santa Fe de Ralito en julio del 2003. Para concluir, en el texto se menciona: "Para algunos analistas no hay un cambio significativo en la estructura, simplemente se cambia una ficha. Para otros, es el fin de la era Castaño" (El Tiempo, 2004).

La nota está acompañada de una fotografía central y otras auxiliares. En la imagen central se observa a Carlos Castaño en plano medio, vestido de camuflado y sin armas, pasando revista a una tropa de hombres que portan fusil y cananas terciadas en sus cuerpos. Tal como se observa en otras fotografías del periodo, el jefe paramilitar mira fijamente a la cámara, en actitud desafiante. Como imágenes auxiliares, en la parte superior izquierda de la nota, se exponen en plano medio y plano medio corto las fotografías de los comandantes paramilitares que sobresalen en otros bloques y territorios, y con quienes se presume se continuará el proceso de paz, entre ellos, alias 'El Águila', alias 'Doble Cero' y alias 'Ramón Isaza'. En la parte superior derecha de la nota se destaca la imagen de Castaño vestido de civil con un líder político asesinado, llamado Max Alberto Morales.

Además de ser presentado como un tema de trascendencia nacional e internacional que afecta el proceso de paz entre el Gobierno y los paramilitares, tanto la nota como las imágenes buscan resaltar la figura de Castaño y el fin de una era. Esta intención se refuerza con la imagen central en la que Castaño se muestra poderoso, desafiante y seguro de los alcances de su proyecto armado y político. La ubicación de las demás imágenes busca ilustrar la sobrevivencia y continuidad del proyecto paramilitar en Colombia, así como dar a conocer a los sucesores de Castaño, especialmente de cara al Acuerdo de Paz en proceso de implementación luego de la reunión en Santa Fe de Ralito. Por último, para que a la audiencia no le quede duda de la importancia de este personaje en la configuración del orden social de ese momento, el diario *El Tiempo* asegura que el relato de Castaño hubiera sido importante para la memoria histórica del país. Parece que este medio de comunicación lamenta profundamente este hecho.

La segunda nota informa sobre el llamado del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos en Colombia a los paramilitares que se encuentran en procesos de diálogo con el Gobierno nacional para que cumplan a cabalidad el acuerdo de cese al fuego (figura 15), pues, conforme con los reportes de orden público en distintas zonas de Colombia, continúan los enfrentamientos, los asesinatos selectivos y las extorsiones. La nota plantea que las AUC y el Bloque Central Bolívar reiteraron su decisión de cesar las hostilidades bajo las condiciones de verificación y zonas de concentración “si el Gobierno nos garantiza que no vuelven a ocurrir los hechos que hasta la fecha se están presentando en toda nuestra zona de los Llanos Orientales” (*El Tiempo*, 2004). De acuerdo con el mensaje lingüístico, las declaraciones de estos grupos están relacionadas con intensos enfrentamientos entre distintas facciones paramilitares en la zona de los Llanos Orientales.

La fotografía de ilustración que acompaña esta nota expone por medio de un plano general a tres hombres armados de espaldas, quienes caminan vestidos de camuflado y con fusil al hombro, para llegar a un destino, probablemente la casa de color blanco que se divisa en el extremo superior de la imagen. Los hombres que, al parecer, son paramilitares, están próximos a encontrarse en su recorrido con dos personas vestidas de civil, quienes llevan paquetes en sus manos y recorren con tranquilidad el camino en sentido contrario. A pesar de que la nota refiere a una grave denuncia sobre la presencia de hostilidades entre grupos paramilitares en la zona de los llanos orientales, la imagen publicada por el diario *El Tiempo* minimiza el llamado del Alto Comisionado de la ONU para los derechos humanos, dado que esta representa a los paramilitares como personas pacíficas que transitan por un camino veredal sin intimidar o violentar a la población civil. Al final, el pie de foto ratifica: “Las AUC dicen que mantienen su voluntad de entregar sus armas, pero advierten que el proyecto de alternatividad no es la vía” (*El Tiempo*, 2004).

Figura 16. El Tiempo, página principal alusiva a la visita de los jefes paramilitares Ernesto Báez, Salvatore Mancuso y Ramón Isaza al Congreso de la República, 2004



El presente titular del diario El Tiempo (figura 16) se abre con la frase “Día agitado para la paz en Colombia” (2004). Además de una imagen central y una imagen auxiliar en la parte superior, el diario presenta como subtítulo el siguiente párrafo: “Mientras de E.U. llegaba una señal tranquilizadora sobre la ayuda a Colombia, en Bogotá la política de seguridad democrática enfrentó un crítico examen en un foro de expertos, y el Congreso fue escenario de una histórica intervención de tres de los jefes paramilitares. Un día, sin duda, muy movido para la paz y la guerra en el país” (2004). Aunque esta primera página no presenta más detalles sobre la visita de estos personajes a la sede del órgano legislativo, en páginas interiores se explica que cada uno de los jefes paramilitares expuso ante la audiencia sus consideraciones sobre la negociación de paz (iniciada dos años antes en Santa Fe de Ralito), así como las razones que tuvieron para delinquir de la manera en la que lo hicieron.

En las notas de las páginas interiores, el diario destaca la intervención de Salvatore Mancuso, quien, en tono enérgico y reposado, según los términos del redactor, leyó durante 46 minutos un largo discurso en el que cuestionó el abandono del Estado en muchas regiones de Colombia y enalteció la labor de las autodefensas desde la década de los noventa. Luego de una salida inesperada de los tres visitantes, al parecer, por motivos de seguridad, la nota alude a la presencia del columnista de El Espectador Iván Cepeda, quien protestó en silencio mientras portaba el retrato de su padre asesinado por las AUC, Manuel Cepeda, así como la intervención del representante a la Cámara Gustavo Petro, quien expresó su indignación ante lo ocurrido.

En la fotografía central, en ángulo picado, se observa, de izquierda a derecha, a Báez, Mancuso e Isaza, vestidos de civil, en el recinto principal del Senado de la República, en una expresión de triunfo, aparentemente luego de la intervención del segundo. La iluminación del recinto destaca en la escena el rostro de Mancuso, quien mira hacia abajo con gesto de satisfacción. Mientras que Báez intenta abrazar a Mancuso, Isaza ofrece su mano para hacer un leve contacto en actitud de complicidad por lo logrado. Los tres hombres llevan trajes oscuros, camisas blancas y corbatas de rayas, aunque en Báez se destacan accesorios como las mancornas, el anillo y las gafas. Detrás de los tres visitantes sobresale una parte del tablero con el que se registran las votaciones en el legislativo, específicamente las palabras abstención, blanco y total.

Por su parte, la segunda fotografía presenta en plano medio al entonces columnista Iván Cepeda, quien, con el rostro hacia abajo, y también de traje oscuro, sostiene en sus manos el retrato de su padre, el inolado senador de la Unión Patriótica Manuel Cepeda. Aunque las dos imágenes se presentan por separado, en una fotografía panorámica presentada en páginas internas se observa a Cepeda casi en frente de los oradores del día. Luego de que uno de sus acompañantes empezó a gritar arengas en contra de los paramilitares, la policía desalojó del recinto al hijo del líder asesinado de la UP y a su comitiva.

Al analizar las dos imágenes, se observa que el diario El Tiempo quiso mostrar este hecho como un acontecimiento inédito en la historia reciente del país. Particularmente, quiso destacar el momento sublime de los tres jefes paramilitares, quienes se felicitan y elogian dados los aplausos y la ovación recibidos por parte de muchos congresistas presentes en el Capitolio Nacional. La imagen también resulta sorprendente debido a la apariencia de los tres personajes, quienes con su indumentaria evidencian que otras personas, quizás congresistas afines a su ideología, los apoyaron para que estuvieran vestidos adecuadamente para el compromiso de aquel día. Si bien no es posible observar claramente el rostro de Mancuso, llama la atención su gesto de victoria luego de haber declarado públicamente el proyecto político de las AUC en el emblemático recinto de la democracia.

En relación con la segunda imagen, vale señalar que tanto algunas fotografías de El Tiempo como los registros visuales de otros medios de comunicación evidencian que Cepeda estuvo la mayor parte del tiempo de las intervenciones al lado de los tres personajes. Sin embargo, el editor de El Tiempo decidió exponer las dos fotografías por separado. Mientras que la primera fue escogida en un ángulo picado con una parte de la escenografía del Congreso como telón de fondo, con el fin de maximizar el momento de la celebración; la segunda opera como una imagen accesoria, en la que el personaje que protesta en silencio es registrado en plano medio sin personas u objetos que lo identifiquen como parte de la misma reunión. No obstante, la desconexión entre las dos narrativas visuales es acorde con lo sucedido en el Congreso, especialmente en lo que concierne a la apología

al proyecto político paramilitar y a la indiferencia con la situación de las víctimas del conflicto armado.

Como se aprecia en las anteriores notas de prensa y sus respectivas narrativas fotográficas, la desaparición de Carlos Castaño fue expuesta no como la muerte de un paramilitar como consecuencia de disputas internas por el poder de las AUC, sino como una pérdida importante para la sociedad, especialmente por los aportes que hubiera podido hacer este paramilitar al “conocimiento” de la memoria histórica del país. Por otro lado, la nota alusiva a las preocupaciones de la ONU por la continuidad de este proceso de paz con las AUC, en medio de masacres, asesinatos selectivos, extorsiones y actividades de narcotráfico, evidencia que, aunque la comunidad internacional conocía lo que estaba ocurriendo, el Gobierno nacional, los órganos de justicia del Estado y los medios de comunicación afines con el establecimiento silenciaban estos hechos o los minimizaban.

Por último, la presencia de los tres jefes de las AUC en el Congreso de la República es una de las evidencias más claras de la cooptación del Estado, en este caso, gracias a un proceso de paz simulado que sirvió para legitimar el proyecto político del paramilitarismo. Esta visita de los jefes de las AUC al Congreso de la República sirvió para justificar, sin ninguna reserva, las acciones de este grupo armado y para recordarle a la sociedad que cerca del 35 % de los congresistas habían sido elegidos en las regiones gracias a sus acciones. Esta afirmación fue constatada más adelante una vez se denunció, por parte de políticos de oposición, organizaciones de la sociedad civil y prensa independiente, la llamada parapolítica y el denominado Pacto de Ralito.

Luego de la desmovilización de las AUC, en el 2006 se reveló la existencia de vínculos entre políticos y paramilitares en distintos territorios del país. De acuerdo con algunas investigaciones judiciales, varios dirigentes políticos y funcionarios públicos se beneficiaron de esta alianza por medio de amenazas y acciones armadas contra la población civil. Estas investigaciones demostraron que muchas personas en varias regiones del país llagaron a cargos tales como concejales, diputados, alcaldes, gobernadores y congresistas, gracias a la intervención de los paramilitares. Por otro lado, también se evidenció que varios políticos, desde sus cargos, desviaron recursos para financiar a estos grupos y apoyar la ejecución de crímenes de lesa humanidad y actividades de narcotráfico. Por último, también se conoció que algunos de estos políticos entregaron información a estos grupos con el fin de ejecutar asesinatos selectivos y masacres, situación que en la mayoría de los casos produjo desplazamientos masivos de personas, quienes abandonaron sus tierras, tal como se ilustró en el capítulo anterior. Esta estrategia hizo posible, en varios casos, que dichas tierras fueran apropiadas, legalizadas y vendidas a terceros con la complicidad de funcionarios públicos (CNMH, 2015).

A modo de ejemplo, cuando se incautó el computador portátil de alias Jorge 40, jefe del Bloque Norte de las AUC, la Fiscalía General de la Nación descubrió

alianzas entre este grupo ilegal y los senadores Zulema Jattin, Dieb Maloof, David Char y Álvaro García Romero (Verdad Abierta, s. f.). Particularmente, este último caso fue muy conocido por la opinión pública, luego de que el representante a la Cámara Gustavo Petro denunciara ante la plenaria del Congreso, con grabaciones y otras pruebas testimoniales, que el senador García Romero había conformado grupos paramilitares en Sucre y participado como autor intelectual en la masacre de Macayepo, en el 2000, en la cual resultaron 15 personas asesinadas. Asimismo, se empezaron a conocer los orígenes de asesinatos como el de Eudaldo Tito Díaz, alcalde del municipio de El Roble, departamento de Sucre, quien había advertido al presidente Uribe, en un consejo comunitario, que lo iban a matar. La investigación reveló que Salvador Arana, exgobernador de Sucre, y luego nombrado embajador de Colombia en Chile por el presidente Uribe, fue el autor intelectual de dicho asesinato (Revista Semana, 2006).

En lo que concierne a organismos del Estado, uno de los casos más denunciados a través de medios de comunicación independientes fue el de Jorge Noguera, director del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), unidad de inteligencia del Estado. De acuerdo con el portal Verdad Abierta, a Noguera se le acusó de aliarse con paramilitares del Bloque Norte para ejecutar varios crímenes en la Costa Caribe, entre ellos, los asesinatos del presidente del sindicato de Electricaribe Adán Pacheco, el profesor universitario Alfredo Correa De Andreis, el defensor de derechos humanos Pedro Pérez Orozco, el abogado de víctimas del conflicto armado Eislen Escalante y el líder de desplazados Miguel Espinosa. Luego de que tuviera que renunciar al cargo y el presidente Uribe lo nombrara cónsul en Milán, Noguera tuvo que regresar a Colombia para responder por cierto para delinquir, dadas las pruebas que lo asociaban con estos asesinatos y otros graves hechos perpetrados por el Bloque Norte. Este escenario se completó una vez se dio a conocer el llamado Pacto de Ralito (Verdad Abierta, s. f.).

Figura 17. El Espectador, páginas internas, nota alusiva al Pacto de Ralito, 2007



El Pacto de Ralito fue un documento firmado en el 2001, a partir de un encuentro entre el Estado Mayor de las AUC y siete representantes a la Cámara, cuatro senadores, dos gobernadores y cinco alcaldes (figura 17). El objetivo del pacto era “refundar la patria”, por medio de una alianza de estrategias al margen de la ley que lograra ser financiada con recursos del narcotráfico y de esta manera tomarse el poder, inicialmente en la región Caribe y luego en el ámbito nacional. De acuerdo con un informe del diario *El Espectador* (2007), el pacto planteaba una estrategia llamada “Plan Birmania”, la cual, análogamente a lo sucedido en este país asiático, pretendía la imposición de una dictadura con apoyo financiero obtenido del tráfico internacional de sustancias ilícitas. Aunque el pacto se firmó en el 2001, solo se supo de su existencia hasta el 2007, gracias a las revelaciones de Miguel De la Espriella, uno de los asistentes al encuentro, y a las declaraciones del exjefe paramilitar ‘Jorge 40’ en el marco de los procesos de Justicia y Paz. Más adelante, hacia el 2013, fueron condenados 60 congresistas por tener vínculos con grupos paramilitares, así como muchos alcaldes, gobernadores y funcionarios públicos.

Este panorama muestra cómo, durante el periodo de estudio, el país transitó de la captura a la cooptación del Estado. Se trataba no solo de la intromisión de fuerzas externas privadas o ilegales hacia la arquitectura del Estado con el fin de obtener beneficios, sino de una compleja alianza que reconfiguró la institucionalidad, alteró los mecanismos estatales de regulación social e impuso formas de vida basadas en la extrema violencia y el delito, a favor de algunos grupos de la sociedad. La cooptación alcanzada por el paramilitarismo en Colombia, en nombre de un proceso de paz simulado, durante el periodo de estudio, coordinó acciones militares en los ámbitos local y regional para lograr el control social en estos territorios, mientras que implementó una política de afinidad ideológica con el Gobierno nacional a favor no solo de su desmovilización y reintegración a la sociedad, sino para adquirir estatus político y convertirse en fuerza política a futuro. De acuerdo con López *et al.* (2010), quienes profundizaron en el fenómeno de la parapolítica, la cooptación del Estado no fue un fenómeno excepcional sino una política sistemática y masiva con profundas repercusiones en las instituciones estatales. Asimismo, este fenómeno de captura del Estado evidencia la captura invertida, en este caso, de los legales hacia los ilegales (López *et al.*, 2010). En otras palabras, las élites políticas locales, regionales y nacionales instrumentalizaron la violencia y el narcotráfico para sus propios fines.

Por otro lado, también se puede concluir que el proceso de desmovilización, desarme y reinserción de las AUC, en el periodo de análisis, como parte medular de la política de paz durante el Gobierno de Álvaro Uribe, generó las condiciones para el inicio de una nueva fase del poder mafioso que hizo que nuevas generaciones de paramilitares y otros agentes aliados en distintos lugares de Colombia reinventaran los modos de captura y cooptación del Estado. Gracias a dicho proceso

de paz, se redujeron las bases del paramilitarismo y las rencillas entre cabecillas, situación que permitió reorganizar las actividades del narcotráfico, conformar bandas emergentes con estrategias más sutiles y menos escandalosas, así como incidir en la población civil por medio de otras modalidades de coacción (González-Posso, 2017).

Luego de que la prensa nacional se dedicara por años a presentar titulares, notas, informes y representaciones visuales a favor de un proceso de paz simulado entre el Gobierno nacional y las AUC —acciones que buscaban legitimar el proyecto político paramilitar e hicieron evidentes las alianzas entre la clase política con acciones criminales como consecuencia de las investigaciones judiciales y las denuncias de sectores independientes— empezó a darse un giro en sus publicaciones a partir del 2008. Ahora, asuntos como las ejecuciones extrajudiciales, el hallazgo constante de fosas comunes producto de masacres y asesinatos selectivos de estos grupos, el descubrimiento de hornos crematorios para calcinar cuerpos de personas asesinadas, entre otros asuntos, serán los temas que intentará representar la prensa nacional en el siguiente periodo.

Necropolítica: falsos positivos, secuestros e indicios de la desaparición forzada (2008-2016)

Necropolítica

De acuerdo con Mbembe (2011), filósofo de origen camerunés, la necropolítica es una forma de gobierno en la cual quienes ostentan el poder político ejercen autoridad por medio del uso de la violencia y se arrogan la potestad de decidir sobre la vida de sus gobernados. Este fenómeno, producido con mayor fuerza en sociedades que transitaron por experiencias coloniales, se basa en la implementación de estrategias sustentadas en la soberanía de Estado y el apoyo de las mayorías, situación que permite a estos gobiernos decidir quién puede vivir y quién debe morir. Para Mbembe (2011), este régimen de producción de subjetividades es un modo de cosificación del ser humano propio del capitalismo transnacional, el cual combina la superproducción de bienes y servicios, el hiperconsumo, el extrativismo de recursos naturales y la instalación de guerras en países periféricos, en donde el cuerpo explotado y mercantilizado es susceptible de ser desechado. En sus palabras: “Las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles” (Mbembe, 2011, p. 18).

Esta perspectiva se basa en varios antecedentes teóricos. Uno de ellos es el concepto de biopoder planteado por Foucault (2007), desde la década de los setenta, entendido como el dominio de la vida sobre la cual el poder ha establecido

su control. De esta manera, el biopoder en los Estados modernos se convierte en biopolítica por medio de la soberanía, esto es, mediante el ejercicio de gobiernos que buscan controlar la mortalidad y la vida como manifestación y ejercicio del poder. Por esta razón, los Estados modernos poseen instrumentos jurídicos y políticos que les permiten instaurar los estados de excepción. La figura del estado de excepción supone la existencia de una condición especial de emergencia manifiesta, motivada por una situación que afecta a la sociedad en su conjunto, la cual se vuelve permanente debido a la necesidad de tomar decisiones sujetas a la eliminación de enemigos comunes. En la excepcionalidad se toman decisiones extraordinarias, apoyadas en el derecho, las cuales admiten el ejercicio pleno de la violencia de Estado si es necesario.

Además de la declaración de enemigos, los estados de excepción suelen estigmatizar y excluir a aquellos individuos que se ubican en los bordes de la sociedad, y que históricamente han sido despreciados en virtud de su etnia, clase social, género o edad. De este modo, surge la distinción entre aquellos que están incluidos por la vía de la ciudadanía, el trabajo y el consumo, y otros que han sido despreciados y precarizados por el Estado y la sociedad. De acuerdo con Agamben (2003), es posible clasificar esta diferencia a partir de los términos de origen griego *Bios* y *Zoe*. *Bios* es un tipo de ser humano que está integrado a la sociedad y al Estado por la vía del estatus de la ciudadanía, situación que lo hace un individuo visible y con capacidad de decisión. Por su parte, *Zoe* es un ser viviente que ha sido despojado del reconocimiento social y de su capacidad de incidir en la vida en comunidad. Para Agamben (2003), se trata de un individuo susceptible de ser sacrificado si se requiere. Lo paradójico de esta vieja figura del derecho romano se relaciona con la existencia de regímenes políticos en los que se instala *la nuda vida*, esto es, la inclusión de la vida en el orden jurídico bajo la forma de su exclusión. En otras palabras, la existencia de individuos en sociedades cuyos gobiernos permiten que cualquiera les dé muerte, aunque los declaren insacrificables.

Por su parte, Fanon (2007), quien se ubica en la perspectiva poscolonial, afirma que en las sociedades colonizadas el negro vive no solo en condiciones de inferioridad y humillación, sino que es ubicado en un espacio no humano, el cual admite su posible eliminación. Mientras que el espacio del colono es la ciudad limpia, la cual cuenta con infraestructura suficiente para suplir las necesidades humanas, el colonizado habita un espacio que es su contracara, en el que se ubica el lumpen y lo residual. En palabras de Fanon (2007), “allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera” (p. 34). A modo de ejemplo, explica Fanon que si en la Edad Media se le preguntaba a un señor por qué él era diferente de un siervo, este hubiera respondido que esto se debe a la voluntad divina. En cambio, el colono en el contexto de la expansión capitalista e imperialista no necesita de Dios para justificarse, pues le basta acudir a la fuerza de sus armas.

Las anteriores consideraciones teóricas, dialogantes con las perspectivas de Mbembe (2011), muestran en su conjunto que la necropolítica también incluye el derecho del Estado a imponer la muerte social o civil, a esclavizar a otros y a ejercer diversas modalidades de violencia política. Este tipo de tecnologías necropolíticas son diseñadas e implementadas en el marco de la racionalidad de Gobierno, esto es, un conjunto de estrategias orientadas a conducir las conductas de la población, no por imposición sino en el marco de una supuesta libre elección (Foucault, 2007; Rose, 2011). Esta situación se agudiza en sociedades que afrontan conflictos armados internos, guerras civiles, genocidios o dictaduras, dado que las personas excluidas y precarizadas son quienes viven sus efectos de manera directa por medio del sometimiento de sus cuerpos a estrategias de racialización, generización y estatización, en nombre de la seguridad, la ciudadanía y la identidad (Mbembe, 2011).

En consecuencia, los de abajo, los pobres y los residuales son usados para responder a las exigencias de la crueldad de la guerra, aunque también pueden ser desechados, atendiendo a las dinámicas de esta. De esta manera, siguiendo los planteamientos de Mbembe (2011), surgen las siguientes preguntas: ¿en qué condiciones se ejerce ese poder de matar, de dejar vivir o de exponer a la muerte? ¿Quiénes son los sujetos que ejercen ese derecho? ¿Cómo el Estado de hoy hace del asesinato de su enemigo su objetivo prioritario con el pretexto de la guerra o de la lucha contra el terror?

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, y conforme al análisis del corpus de noticias de prensa y sus respectivas fotografías en el periodo de estudio, se puede afirmar que los hechos asociados al conflicto armado en Colombia, representados mediante las narrativas alfabéticas y visuales examinadas, están atravesadas por la necropolítica. Particularmente, se identificaron tres tópicos que evidencian este fenómeno. Por un lado, las ejecuciones extrajudiciales de jóvenes, también conocidas como falsos positivos, las cuales, si bien se originaron desde antes, tienen su máximo nivel de divulgación por medio de la prensa a partir del 2008. Por otro lado, la situación de familiares de integrantes de la Fuerza Pública, secuestrados por las FARC, proceso que, aunque tiene antecedentes en el periodo estudiado anteriormente, se profundiza, dado el carácter público que adquirió este tema a partir de la movilización de los familiares y víctimas de este flagelo. Y, por último, la proliferación de noticias y representaciones visuales sobre tres tipos de indicios de la desaparición forzada: las fosas comunes, los hornos crematorios y los llamados ríos de la muerte.

Falsos positivos

El 27 de septiembre del 2008, la Revista Semana publicó un informe titulado *¿Falsos positivos mortales?*, el cual se complementaba con un subtítulo que decía: “Crece la preocupación en el Gobierno por serios indicios de que decenas de muchachos que han desaparecido en varias ciudades, luego son presentados como

mueritos en combate [sic]" (Revista Semana, 2008). La pregunta que planteaba la nota de la revista se anticipaba a uno de los episodios más oscuros de la historia reciente del país, en el que miles de jóvenes de distintas regiones fueron engañados con promesas de trabajo fuera de su ciudad de domicilio, por emisarios del Ejército Nacional, para luego ser ejecutados y presentados como guerrilleros dados de baja en combate. El fenómeno, surgido desde el 2002, fue una estrategia diseñada e implementada por el Ejército Nacional con el fin de mostrar resultados, en el marco de la política de seguridad democrática, y acceder así a beneficios que una norma ofrecía a personal de esta fuerza del Estado, entre ellos, reconocimientos, vacaciones y recursos económicos.

En febrero del 2008, luego de varias denuncias realizadas por familias de Ciudad Bolívar y Soacha, la entonces secretaria de Gobierno de Bogotá, Clara López, expuso ante medios de comunicación que existían evidencias acerca de la presunta desaparición de cientos de jóvenes con fines de homicidio y no de reclutamiento, situación que exigió a la Fiscalía General de la Nación iniciar las investigaciones respectivas desde la Unidad de Derechos Humanos. Los primeros casos de jóvenes desaparecidos, quienes vivían en Bogotá y Soacha, fueron identificados como personas que trabajaban en la construcción y la mecánica, con edades entre los 17 y 32 años. Entre los primeros 11 reportados como desaparecidos, se destacaron los casos de Fair Leonardo Porras, de 26 años, quien tenía condición de discapacidad, Elkin Verano, de 25 años, y Joaquín Castro, de 27 años. En los tres casos, luego de su desaparición, días después fueron declarados como dados de baja en combate. Este mismo esquema de desaparición y eliminación casi inmediata se repitió en las mismas fechas con Julio César Mesa, de 24 años, y Johnatan Soto, de 17 años. Un mes después ocurrió lo mismo con seis casos más.

Luego de que las autoridades judiciales y los organismos de control prendieran las alarmas por estos confusos hechos, Naciones Unidas denunció que, además de los jóvenes de Bogotá y Soacha, este organismo tenía indicios de la desaparición y reporte de asesinato de jóvenes de Montería (Córdoba), Medellín (Antioquia), Toluviéjo (Sucre), Remedios (Antioquia), Popayán (Cauca) y algunos municipios de Risaralda. Naciones Unidas señaló al respecto:

las víctimas reciben promesas de trabajo, aparentemente legales o incluso ilegales, para trasladarse a municipios y departamentos distintos a sus lugares de residencia. En la mayoría de los casos, uno o dos días después de haber sido vistos con vida por última vez por sus familiares, resultan reportados como muertos dados de baja en combate. (Naciones Unidas, citada por Revista Semana, 2008)

Una vez la Fiscalía General de la Nación inició las investigaciones a 12 integrantes del Ejército Nacional, entre ellos, algunos oficiales y suboficiales, salió a relucir que los jóvenes reclutados en sus barrios conocían claramente que trabajarían con bandas ilegales armadas al servicio del narcotráfico. También se afirmó que esta situación obedecía a una especie de "limpieza social" dado que, supuestamente,

muchos de los asesinados, eran delincuentes, drogadictos y pobres. Al respecto, las primeras investigaciones mostraron que la hipótesis del supuesto reclutamiento por parte de bandas al servicio del narcotráfico no tenía asidero, pues, luego de una incorporación, este tipo de grupos armados inicia una etapa de entrenamiento, por lo que resultaba inverosímil su eliminación inmediata. La otra hipótesis resultaba más precisa, pues los hechos guardaban relación con la denuncia realizada, a principios del 2008, por el sargento Alexander Rodríguez, adscrito a la Brigada Móvil XV de Ocaña, quien sostuvo ante la Fiscalía y la Procuraduría que en su batallón concedían cinco días de descanso a los soldados que obtuvieran “bajas” en combate. También afirmó que presencié homicidios de civiles para luego presentarlos como guerrilleros. El sargento fue expulsado de las Fuerzas Militares (Revista Semana, 2008).

Luego de varios años de investigaciones, búsqueda de cuerpos por parte de familiares e inhumaciones en fosas comunes, en el 2017 el juzgado primero especializado de Cundinamarca condenó a 46 años de prisión al coronel en retiro Gabriel de Jesús Rincón Amado por la ejecución extrajudicial o ‘falso positivo’ de cinco jóvenes del municipio de Soacha (Cundinamarca), en agosto del 2008. Rincón Amado era oficial de operaciones de la Brigada Móvil 15 del Batallón Contraguerrillas 96, en Norte de Santander, y se halló responsable de concierto para delinquir, desaparición forzada y homicidio agravado. Asimismo, fueron condenados otros 20 militares a penas de 52, 51, 49, 48 y 37 años de prisión por los mismos casos. Entre el 2018 y el 2019 hubo otra serie de condenas a soldados y mandos medios del Ejército Nacional, pero no se dieron avances significativos en las investigaciones contra generales, directores de brigadas, ni contra el comandante del Ejército en el periodo en cuestión, General Mario Montoya (El Espectador, 2019).

Varias sentencias judiciales coinciden en señalar que las investigaciones comprobaron no solo la ejecución del delito de desaparición forzada sino también de homicidio, dado que las necropsias indican que a los jóvenes les dispararon en múltiples ocasiones en tórax y piernas, tal como ocurriría en una ejecución extrajudicial y no en un combate, según versiones de algunos militares implicados. Por otro lado, las investigaciones evidenciaron inconsistencias en la documentación que demostraba los supuestos combates, así como las explicaciones que se ofrecieron para explicar la supuesta relación de los jóvenes asesinados con grupos guerrilleros. También se cuestionaron aspectos técnicos que originaron la muerte de estos jóvenes, tales como la ubicación de los cuerpos y la distancia de los disparos. Por último, también resultó objetable la información de supuesta inteligencia militar, consignada apenas un día antes a los decesos (El Colombiano, 2017).

El informe de la Fundación para la Educación y el Desarrollo (Fedes, 2011) plantea que estas ejecuciones extrajudiciales están evidentemente relacionadas con la política de seguridad democrática del presidente Álvaro Uribe. Al parecer, este tipo de ejecuciones se intensificó tras la directiva ministerial 029 del 2005, que consistía en otorgar \$ 3 800 000 (US 863 aproximadamente) a integrantes del Ejército Nacional por cada guerrillero o paramilitar muerto. Más adelante, en

el 2019, en el marco de las acciones adelantadas por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), dentro del caso 003 (Muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado), se han presentado ante la sala de reconocimiento 55 militares, quienes han realizado algunas declaraciones conducentes a esclarecer lo que ocurrió con los miles de jóvenes presentados como muertos en combate y las razones que llevaron a que se convirtiera en una práctica sistemática. Uno de los exmilitares que se sometió a este tipo de jurisdicción es el ya mencionado General (r) Mario Montoya.

Luego de una desobligante declaración de este excomandante militar en su primera audiencia ante la JEP el 13 de septiembre del 2018, en la que negó su participación en estos hechos, la periodista María Jimena Duzán, en su columna de la Revista Semana del 16 de septiembre de 2018, explicó a partir de evidencias documentales la influencia de Montoya en el incremento de los falsos positivos en el país. En su condición de comandante del Ejército Nacional, Montoya cuestionaba permanentemente a los jefes de brigada cuando estos no presentaban bajas en combate. Según Duzán (2018), Montoya reclamaba ante la tropa: “no quiero regueros de sangre, quiero ríos de sangre” (s. p.). Asimismo, el General (r) Óscar González, exjefe del Comando Conjunto del Caribe, otro de los militares investigado por estos hechos, consecuente con la línea de Montoya, afirmaba ante la tropa que necesitaba que el estadio Atanasio Girardot de Medellín se llenara de bajas. Luego de que el país conociera la cantidad de falsos positivos cometidos por el Ejército Nacional en el 2008, y luego de que Montoya presentara su renuncia, el 18 de febrero de 2009, el presidente Uribe lo nombró embajador de Colombia ante República Dominicana.

En el contexto descrito hasta el momento sobre los llamados falsos positivos, y luego de la revisión del corpus seleccionado en el periodo en cuestión, se ubicaron dos notas de prensa, una entrevista y una crónica, con sus respectivas fotografías, como ilustración de este fenómeno.

Figura 18. El Espectador, nota en redacción Judicial alusiva a la investigación adelantada por muerte de 19 jóvenes (2008)



Esta primera nota del diario El Espectador (figura 18), titulada *Investigan muerte de 19 jóvenes*, la cual se acompaña de una fotografía, inicia afirmando que “La historia de Joaquín Castro Vásquez, de 28 años, y la de 18 jóvenes más que han sido encontrados en fosas comunes en los municipios de Ocaña, Norte de Santander y Cimitarra, Santander, entre enero y agosto de este año, son muy parecidas” (El Espectador, 2008). El texto alfabético afirma que los 19 jóvenes desaparecieron de un día para otro, y que luego sus cuerpos fueron encontrados en fosas comunes. Menciona que, de acuerdo con investigaciones preliminares, todos los fallecidos fueron reportados como caídos en combate por parte del Ejército Nacional; sin embargo, las familias de los jóvenes asesinados señalan que estos tenían un trabajo normal en el municipio de Soacha y que “no tenían vicios”. La nota resalta que la Fiscalía General de la Nación inició la investigación, así como el Ministerio de Defensa, el cual realizará su propia investigación. Al final, la nota alude a declaraciones recientes del comandante Coronado, de la Brigada 30 del Ejército Nacional, quien señaló: “Con la investigación quedará claro que no hay ningún procedimiento irregular” (El Espectador, 2008).

La imagen que acompaña la nota (figura 18) presenta en plano medio corto a una mujer que parece de unos 50 años, quien mira fijamente a la cámara, a la vez que muestra dos fotografías que sostiene en su mano derecha. La fotografía de la parte derecha presenta a un hombre mestizo, de pelo oscuro que mira frente a la cámara, y la fotografía de la izquierda muestra a un joven de tez blanca sentado en una cama, con el torso desnudo, mientras mira a la cámara. De acuerdo con el tema en cuestión, se infiere que las fotografías que la mujer sostiene en su mano remiten a dos personas cercanas que desaparecieron y, cuyos cuerpos, fueron presentados como dados de baja en combate. Probablemente se trata de sus hijos. El uso del ángulo medio corto hace posible que el *punctum* se centre en las fotografías exhibidas más que en la propia mujer. Dado que la fotografía se realizó en un espacio interior, al parecer, de día, se observa que se empleó un tipo de luz que resalta la parte izquierda del rostro de la mujer y las dos fotos que porta en su mano. El fondo de la fotografía está desenfocado.

La expresión corporal de Elvira Vásquez, madre de Joaquín Castro, quien mira de frente a la cámara y expone la fotografía de su hijo desaparecido y objeto de una ejecución extrajudicial, se convertirá a partir de este momento en una de las imágenes sobre estos hechos más recurrentes en las páginas de diarios de carácter internacional, nacional y regional, y en otros medios de comunicación. En la revisión del corpus con frecuencia se observan mujeres que acuden a autoridades, medios de comunicación y otras instancias para exigir que se investiguen estos hechos, luego de haber recibido los restos de sus hijos, supuestamente dados de baja en combate, aunque, en otros casos, piden que les ayuden a buscar los restos de aquellos que nunca aparecieron.

Aunque el espacio en el que está ubicada la mujer se difumina en la imagen, y pese a que su rostro no se divisa claramente, se puede evidenciar, por un

lado, la expresión de sufrimiento de la madre, quien no puede hacer su duelo plenamente, dado que debe ocuparse de gestionar una serie de trámites ante instituciones del Estado para exigir justicia. Y, por otro, la mano con la que sostiene las fotografías, aunque no se ve claramente, muestra que se trata de alguien que se dedica al trabajo manual, probablemente mal remunerado. Esta situación evidencia que se trata de familias que viven una doble situación: el asesinato de sus hijos a manos del Estado y la situación de pobreza. La composición de la imagen, la cual devela el sufrimiento de la madre, el aplazamiento del duelo y la permanencia del padecimiento contrasta con el antetítulo de la nota que dice: “Sus restos fueron hallados en fosas comunes en Norte de Santander. Autoridades niegan falso positivo” (El Espectador, 2008).

Figura 19. El Tiempo, entrevista alusiva a la presentación de excusas del Mayor General Óscar González por el “escándalo de los falsos positivos”, 2008



El anterior texto del diario El Tiempo (2008), el cual emplea una fotografía de ilustración, titulada *Le ofrezco excusas al país*, refiere a una entrevista realizada al nuevo comandante del Ejército, Óscar González, tras el escándalo de los “falsos positivos” (figura 19). Al respecto, el periodista afirma con seguridad: “Ya ordenó una investigación para establecer si hay infiltrados de la banda *Cuchillo* en el Ejército, y ante la paradoja de que este sea el año más exitoso de la institución, pero también el que permitió develar la más grave crisis de sus últimos días” (El Tiempo, 2008). La entrevista, que en apariencia se desarrolló de manera tranquila, buscó responder a los siguientes interrogantes: ¿de qué manera recibe su cargo?, ¿cómo erradicará el escándalo de la institución?, ¿cómo va a investigar los hechos pasados? Al respecto, entre varios temas, el alto oficial afirma que la

institucionalidad será “implacable” con aquellos que actuaron de forma ilegal: “Los que actúen como bandidos tienen que recibir el peso de la ley” (El Tiempo, 2008).

La fotografía, cuyo pie de foto dice “El nuevo comandante del Ejército, General Óscar González, aseguró que depurará las filas castrenses a la mayor prontitud”, presenta en plano medio corto y de perfil a un hombre de unos 50 años con el uniforme del Ejército Nacional, tomando una bebida en botella, al parecer, una Coca Cola. El hombre que según el texto alfabético es el nuevo comandante del Ejército Nacional, nombrado para iniciar las investigaciones internas relacionadas con los llamados falsos positivos, es representado por el redactor en una situación informal, en la que bebe Coca Cola de manera relajada mientras los medios de comunicación lo interpellan frente a lo ocurrido. Aunque es claro que la imagen utilizada corresponde a una fotografía de ilustración, llama la atención que el diario haya ubicado esta fotografía en una entrevista que aborda temas sensibles para la sociedad. Es probable que la fotografía, con las características ya descritas, haya sido utilizada sin cuidar la correspondencia entre los textos alfabético y visual. Este descuido mostraría la falta de tacto del diario en el tratamiento del tema, al relacionar estas dos narrativas. No obstante, también puede ser una estrategia del medio para sugerir al lector cómo esta imagen representa la actitud displicente no solo del Mayor General González, sino del Ejército Nacional frente a estos crímenes de Estado.

Figura 20. El Espectador, nota en la sección redacción Judicial alusiva a las confesiones de un oficial sobre falsos positivos, 2011



Figura 21. El Espectador, crónica en la sección redacción Judicial alusiva a la situación de las Madres de Soacha, 6 años después, 2014



La nota de prensa titulada *Confesiones siniestras* (figura 20), la cual también está acompañada de una fotografía de ilustración, contiene el subtítulo: “Oficial detenido reveló cómo operaban las Unidades del Gaula de Córdoba para «legalizar» falsos positivos. Su versión es valorada hoy por fiscales de derechos humanos” (El Espectador, 2011). El contenido de la nota refiere a las declaraciones del capitán Antonio Rozo a la Fiscalía General de la Nación, frente a los años de violencia armada ocurridos entre el 2006 y el 2007, cuando se desempeñaba como oficial del Gaula en el departamento de Córdoba. El redactor menciona que la escandalosa declaración revela cómo operaba esa unidad, los dineros y las felicitaciones que recibía, y cómo “legalizaba” los crímenes para mostrar resultados en una de las zonas más conflictivas de Colombia. Al final, se resaltan algunas declaraciones de Rozo dadas a la Fiscalía, entre ellas el pleno de conocimiento de estos hechos por parte de altos oficiales y la logística de los falsos positivos. El texto menciona que Rozo aprovechó su declaración para exigir que la justicia se ocupe de quienes están en el poder y no de los soldados que solamente cumplían órdenes.

La fotografía que aparece junto a la nota de prensa muestra en plano medio, del torso hacia abajo, a dos militares de perfil que presencian la exhibición, reconocimiento o entrega de tres bolsas negras. Mientras que un militar lleva una pistola de alto calibre en la cintura, el otro posee un fusil que ubica sobre el suelo en posición de descanso. Por lo que se observa, el primero sería un alto oficial y el segundo un soldado raso. Las bolsas que aparecen en la parte derecha de la fotografía posiblemente son restos humanos que fueron embalados con algún objetivo. La imagen no permite distinguir si, dado su desgaste, las bolsas fueron

utilizadas en el momento en el que los victimarios depositaron los cadáveres en alguna fosa común o si estas fueron empleadas para el operativo de inhumación.

La fotografía fue tomada de día, en lo que parece ser una zona rural. Aunque se trata de una fotografía de ilustración de la nota, la imagen busca representar otra escena común en el despliegue informativo de los falsos positivos: los cuerpos de jóvenes víctimas que, luego de ser asesinados, fueron ubicados en bolsas negras para luego ser depositados en alguna fosa común improvisada. Los hombres uniformados, aunque acompañan la escena, al no dar la cara, simbólicamente representan a los militares sindicados de estos actos de barbarie. La fotografía, que no muestra el rostro de ninguna persona, también representa la impunidad de estos actos por parte del Estado, pues, en el marco de las investigaciones, las cuales ya estaban avanzadas en el 2011, aún muchos sindicados negaban los hechos y no daban la cara. Al respecto, luego de incluir en la nota la opinión de un alto oficial que adelanta investigaciones internas, el redactor incluye en el texto la siguiente expresión: “El general Fernández Leal, cree que Roza busca aprovecharse de los beneficios penales que puede obtener por su confesión [sic]” (El Espectador, 2011).

Por otro lado, la crónica analizada a continuación, realizada por el diario El Espectador en el 2014, titulada *El último karma de las madres de Soacha*, la cual se acompaña de una fotografía, hace un recorrido por el episodio de los llamados falsos positivos, desde 2008 hasta 2014 (figura 21). Menciona cómo, desde el 2008, el escándalo se originó debido a los 17 jóvenes desaparecidos en Soacha, cuyos cuerpos fueron encontrados luego sin vida en Ocaña (Norte de Santander). También afirma que este fenómeno, el cual se expandió a muchas otras regiones de Colombia, involucra al General (r) Mario Montoya, quien fungía como comandante del Ejército Nacional durante el periodo 2006-2008, y a quien se le investiga por presuntas ejecuciones extrajudiciales. Como complemento al tema de los presuntos responsables, el texto plantea que, a la fecha, habían sido destituidos 27 militares, 3 generales y 11 coroneles, y que actualmente se adelantan investigaciones a 4919 integrantes y exintegrantes del Ejército Nacional.

Asimismo, el texto alude a la situación de las llamadas Madres de Soacha, quienes luego de seis años de padecimiento, y luego de que tuvieran que conseguir recursos económicos en el 2008 para trasladar los cuerpos de sus hijos de Ocaña a Bogotá, en esta ocasión están obligadas a pagarle la extensión del contrato de arrendamiento al cementerio, dado que este solo tenía una vigencia de seis años. El dilema de estas mujeres, según el texto, tiene que ver con que por orden la Fiscalía General de la Nación está prohibido mover o inhumar los cuerpos, pues son parte de las pruebas en cada uno de los casos. Al respecto, el texto destaca el testimonio de Carmenza Gómez, una de las madres, quien aduce: “me angustia terriblemente que los restos de mi hijo queden por ahí tirados. No solo me lo mataron, sino que ahora debo pagar plata extra en el cementerio mientras

las autoridades resuelven qué pasó. Sé que otras mamás están debiendo hasta \$ 2.000.000 en cementerios como el Apogeo o Campos de Cristo. Y la justicia no llega” (El Espectador, 2014).

La fotografía que acompaña la crónica fue realizada en plano general, en un recinto cerrado, en lo que parece una bodega o un garaje. Esta presenta a 11 mujeres y a un hombre, quienes sostienen fotografías o anuncios en sus manos mientras que la mayoría mira directamente a la cámara. En la parte inferior de la escena se ubican cuatro mujeres sentadas mientras que sostienen las fotografías o anuncios. Una de ellas no exhibe nada y prefiere cruzar sus brazos. En la parte superior, se observa, de pie, a las siete mujeres restantes y al hombre, quienes también exponen los retratos, aunque dos de estas no presentan ninguna imagen fotográfica. Por la iluminación artificial utilizada, se resaltan los rostros de quienes conforman el grupo en la parte central, mientras que se difuminan levemente los rostros del hombre ubicado en el extremo derecho y la mujer del extremo izquierdo.

Esta fotografía aparentemente fue realizada de manera exclusiva para ilustrar esta crónica y representa una parte del colectivo llamado Madres de Soacha, seis años después de la desaparición y asesinato de sus hijos. A diferencia de las fotografías realizadas por otros medios de comunicación, las cuales suelen mostrar a estas personas llorando o gritando en situaciones de extremo padecimiento, en esta oportunidad se observa a un grupo de mujeres en silencio y expectantes a la cámara, acompañadas por un hombre, probablemente un familiar, que no solo viven el daño infligido por el crimen de Estado contra sus hijos sino que, a la vez que prolongan el duelo, denuncian la revictimización de la que son objeto, a raíz del problema económico con el cementerio y la ausencia de justicia.

Aunque la mayoría observa de frente la cámara, la mujer de prenda roja, quien se encuentra sentada en la posición tres de izquierda a derecha, prefiere bajar la mirada y ubicar la fotografía que lleva en su mano a la altura de su boca. Esta mujer, quien configura el *punctum* de la imagen, representa no solo el dolor sino el agotamiento de un grupo de personas, quienes, en situación de pobreza económica y, en muchos casos, sin redes de apoyo, tuvieron que afrontar no solo la injusticia del Estado sino también la prolongación del agravio moral por parte de la sociedad.

De acuerdo con el análisis de los cuatro registros anteriores, los cuales comprenden textos alfabéticos y visuales, se puede concluir que las ejecuciones extrajudiciales en Colombia son una modalidad de necropolítica que emplea la excepcionalidad arrogada por el Estado con el fin de dar de baja al enemigo empleando medios crueles. No obstante, esta modalidad de Gobierno y poder admite la eliminación de personas jóvenes, pobres y estigmatizadas, así estas no configuren el enemigo declarado (Mbembe, 2011). Dado que la necropolítica incluye estrategias de exclusión por la vía de la etnia, la clase, el género y la edad, con el fin de decidir quiénes pueden vivir y quiénes deben morir, en este caso, el establecimiento decidió eliminar a estas personas jóvenes precarizadas por medio del engaño y la crueldad, en el marco de los poderes que le otorga el estado de

excepción. A esto se suma la ficcionalización del enemigo, un mecanismo por el cual el Estado induce una política de representación en la sociedad a través de discursos y narrativas que buscan la demonización de este. En este contexto, el Estado decidió asociar la figura de los jóvenes, víctimas de este flagelo, con el relato del enemigo. Por eso, decidió raptarlos mediante engaños, colocarles el uniforme del enemigo y asesinarlos como un acto de sacrificio por la sociedad amenazada.

Por otro lado, en relación con las representaciones visuales analizadas, se puede afirmar que estas exponen parcialmente el fenómeno. La primera imagen, del 2008, recién se desató el escándalo de los llamados falsos positivos, es una representación pertinente y reveladora de lo que estaba pasando, al presentar como protagonista a una de las madres de Soacha, quien denunció por primera vez la desaparición y asesinato de su hijo. Se trata de una fotografía que da inteligibilidad al sufrimiento de la madre, quien observa confundida la pérdida de su hijo a partir de la connotación icónica de su ausencia (Linfield, 2010). Si bien el texto escrito menciona detalles de algunas situaciones ocurridas y propicia cuestionamientos sobre los hechos hasta ahora en proceso de investigación, la fotografía capta el sufrimiento de la víctima, inaugura la figura de la madre buscando el cuerpo de su hijo asesinado por el Estado en la era de la seguridad democrática y objetiva el trauma por medio de un relato visual (Campbell, 2012).

La segunda fotografía recrea las condiciones en las que el Estado enfrenta estos hechos de crueldad. Se trata de la imagen del comandante del Ejército Nacional tomando Coca Cola a la vez que presenta disculpas a la sociedad por los crímenes de estos jóvenes, los cuales son motivo de investigación. Aunque es claro que la fotografía tiene funciones de ilustración del tema, y que fue captada en otra situación, la integración entre el texto alfabético y el texto visual hacen que la fotografía se convierte en un relato irónico. Mientras que en el texto alfabético el reportero hace esfuerzos por mostrar el compromiso del Ejército Nacional para sancionar a los responsables, la imagen devela que el problema es un asunto de poca importancia para el establecimiento. Se trata de un relato que sugiere la emergencia de un litigio ético y estético en el que se evidencian los alcances del estado de excepción y su propia impunidad.

La tercera fotografía representa una escena de horror, la cual constituye una complejidad moral sin precedentes frente a la barbarie de la guerra, la cosificación del cuerpo y el anonimato de la persona asesinada por el Estado. La imagen, como cualquier fotografía sobre el conflicto armado del pasado, hace parte de un régimen visual que ha normalizado este tipo de situaciones: cuerpos embalados en bolsas, personal militar observando y personal forense haciendo su labor. No obstante, en esta oportunidad, se trata de una imagen que necesita de la función de relevo del texto escrito para comprender que se trata de la configuración de crímenes de Estado que, pese a las evidencias y a las confesiones de sus propios perpetradores, terminan siendo banalizados por los representantes del establecimiento.

La última fotografía, realizada en el 2014, a pesar de no presentar escenas de crueldad, plasma la estética del duelo aplazado a partir de indicios de impotencia e injusticia. Los rostros y las posturas corporales de las madres de Soacha, así como los relatos sobre su revictimización, a partir de las conductas omisivas y cínicas de algunas entidades del Estado y de personas privadas, se constituye como un ícono singular de la humillación de la figura de las madres y las familias en un país donde la situación de pobreza de los jóvenes es la base para profundizar el régimen necropolítico de Estado, esto es, un poder por fuera de la ley que se legitima gracias al sostenimiento de enemigos ficcionalizados.

Secuestro: la esperanza del acuerdo humanitario

El secuestro es un delito de extrema gravedad que ha sido definido de distintas maneras en los ámbitos internacional y nacional. Siguiendo una definición general de las Naciones Unidas, se puede afirmar que se trata de la restricción física de la libertad de una o varias personas, la cual es utilizada para exigir dinero u otro tipo de contraprestación a cambio de la liberación. No obstante, en muchos casos el secuestro puede llevar consigo otras motivaciones distintas a la obtención de dinero. Según el manual de lucha contra el secuestro de Naciones Unidas (2006), los tipos de secuestro más comunes son: a) secuestro con fines de extorsión; b) secuestro con fines políticos o ideológicos; c) secuestro vinculado a disputas familiares o domésticas; d) secuestro con fines de explotación sexual; e) secuestro vinculado a otras actividades delictivas; y f) secuestro simulado o fraudulento, en el que la víctima actúa para obtener algún beneficio.

De acuerdo con Naciones Unidas (2006), estas tipologías de secuestro permiten comprender que se trata de un fenómeno diverso, asociado a razones criminales, políticas o emocionales, que puede ser realizado por organizaciones criminales, infractores sin antecedentes judiciales y hasta por personas que buscan vengarse o dañar a otros. Por otro lado, existen tipologías que están basadas según el tipo de víctima, el tipo de autor y el tiempo que la víctima queda privada de la libertad. A partir de estas variables, para el caso de Colombia, Colombia Legal Corporation (2018) propone las siguientes tipologías: a) secuestro simple, el cual refiere al rapto de una persona con fines económicos; b) secuestro selectivo, el cual pretende seleccionar a la víctima según sus condiciones sociales, económicas o políticas con el fin de exigir determinada contraprestación; c) secuestro extorsivo, en el cual la liberación de la personas no obedece a fines lucrativos sino a la omisión o ejecución de cierta actividad; d) secuestro *express*, el cual busca retener a una persona, por un lapso corto de tiempo, en el cual la persona raptada debe entregar el dinero exigido empleando medios electrónicos; e) secuestro colectivo, el cual retiene a grupo de personas con el fin de identificar a aquellas que pueden ser plagiadas dados sus recursos económicos.

Para el CNMH (2013), el secuestro es un fenómeno que se ha introducido en la vida cotidiana de la sociedad colombiana, dado que todos los actores armados

que han participado en el conflicto armado han empleado esta práctica en distintos momentos y situaciones. En determinado momento del conflicto armado, este delito se intensificó debido a la cantidad de hechos registrados en distintos lugares del país, mientras que en otros momentos se recrudeció dada la cantidad de personas raptadas y concentradas en particulares sitios de cautiverio. El secuestro es un hecho victimizante que afecta no solo la vida familiar, laboral y social de la víctima, sino especialmente sus dimensiones psíquicas y emocionales, pues quien lo sufre, incluso luego de su liberación, puede llegar a mantener traumas y secuelas corporales que lo marcan por el resto de la vida. Además de los daños físicos y emocionales, muchos de los secuestrados también son víctimas de daños morales, los cuales se centran en situaciones de humillación y menosprecio en el marco de su cautiverio, que lo convirtieron no solo en mercancía objeto de una transacción sino también se configuraron como una aniquilación progresiva de su humanidad, especialmente cuando el tiempo de la retención se prolonga.

De acuerdo con el CNMH (2013), aunque el secuestro en Colombia ha sido una práctica común en organizaciones de la llamada delincuencia común, este se ha intensificado y recrudecido en los grupos armados al margen la ley, desde la década de los sesenta. Según reporte de la Unidad de Víctimas, para el 2019, en Colombia se han registrado 33 005 víctimas directas y 3938 víctimas indirectas por este delito.³⁵ No obstante, el informe del CNMH (2013) afirma que son más de 200 000 las víctimas del secuestro en los últimos cincuenta años. Para entender sus dinámicas y tendencias, el CNMH ha establecido cinco periodos en la memoria del conflicto armado, así:

- a. Inicios (1970-1989): en este periodo, esta práctica apareció inicialmente como un suceso esporádico en la sociedad colombiana, asociado con motivaciones económicas, ejecutado principalmente por grupos guerrilleros. No obstante, con la profundización de las acciones del grupo guerrillero M-19, se incrementó el número de secuestros con motivaciones no solo económicas sino también políticas, especialmente dirigido a las élites y la clase alta. Como respuesta a estas acciones, en este periodo surgió una estrategia paraestatal a los secuestros cometidos por estas guerrillas conocida como MAS (Muerte A Secuestradores).
- b. Escalamiento del conflicto armado (1990-1995): durante esta etapa, el secuestro se convirtió en una práctica especializada de los grupos armados ilegales. Aunque el M-19, el EPL y el MAQL se habían desmovilizado, el secuestro se incrementó dramáticamente, pasando de 280 casos en 1989 a 1122 casos en 1990. De acuerdo con el CNMH (2013), este crecimiento está relacionado con el fortalecimiento del grupo guerrillero ELN, el cual llegó a tener 781 personas secuestradas durante este periodo, aunque la guerrilla de las FARC

35 Tomado de <http://cifras.unidadvictimas.gov.co/Home/Victimizaciones>

también tuvo un número importante de raptados. Los recursos económicos obtenidos por estos dos grupos guerrilleros les permitió ampliarse en lo político y lo militar durante este tiempo.

- c. Masificación (1996-2000): dado el recrudecimiento del conflicto armado y la crisis de la institucionalidad en Colombia, durante estos años se pasó de 4354 secuestrados en 1995 a 13 548 víctimas de secuestro en el 2000. En aquel tiempo se volvieron comunes las llamadas “pescas milagrosas”, entendidas como secuestros indiscriminados en los que ya no era necesario saber el estatus político o económico de la víctima. Un asunto paradójico del clima político de este periodo es que la guerrilla de las FARC intensificó esta práctica mientras que adelantaba los diálogos de paz en el Caguán con el Gobierno del presidente Andrés Pastrana, probablemente, como una forma de presión.
- d. Contención (2001-2005): en este tiempo el Estado adoptó una serie de medidas de reacción y combate contra esta práctica, situación que permitió disminuir el número de retenidos, el cual se redujo en 2709 víctimas. Una de estas medidas, en el marco de la política de seguridad democrática, fue asumir que el secuestro ya no sería un delito situado en el ámbito de la seguridad ciudadana sino una acción terrorista procedente de grupos armados ilegales. Sin embargo, otro aspecto paradójico de este periodo es como, mientras este flagelo disminuía por parte de los grupos guerrilleros, se registró un incremento en el número de secuestrados por parte de grupos paramilitares, quienes negociaban con el Gobierno del presidente Uribe, luego de la firma del Acuerdo de Santa Fe de Ralito, probablemente como mecanismo de presión.
- e. Reacomodamiento (2006 en adelante): si bien durante este tiempo hubo una disminución importante de grupos guerrilleros y cerca de 30 000 paramilitares se desmovilizaron —lo que llevó a la reducción de prácticas de secuestro—, surgieron nuevos grupos armados ilegales que también emplearon este hecho victimizante como parte de sus repertorios de violencia.

El CNMH (2013) señala que el Estado colombiano también utilizó el secuestro en el marco del conflicto armado, específicamente con 111 secuestros entre 1970 y 2010. Por otro lado, también llama la atención que un 50 % de los secuestros cometidos en Colombia entre 1970 y 2010 se concentró en 56 municipios de los 1102 existentes. Por último, de acuerdo con el anterior recorrido, parece que este hecho victimizante es una práctica propia de las dinámicas del conflicto armado y que sus tipologías, formas de funcionamiento y motivaciones han variado de manera significativa conforme con la variabilidad militar y política de la violencia armada en el país.

En el contexto revisado sobre el fenómeno del secuestro en Colombia, y luego de explorar el corpus, se seleccionaron dos notas de prensa con sus respectivas imágenes fotográficas, las cuales se analizan a continuación.

El pulso entre el diálogo y el rescate de los secuestrados

El pulso entre el diálogo y el rescate de los secuestrados

1 Las Farc lograron imponerle al Estado una presión política nacional e internacional con el plagio de militares, policías y dirigentes. Hoy Colombia sigue padeciendo esa sin salida.

REDACCIÓN JUDICIAL

Desde hace 15 años, después del feroz ataque a la base militar de Las Delicias en el Putumayo, en agosto de 1996, las Farc forjaron un despeje militar y sacaron a reducir su estrategia de chantaje político con el llamado canje de militares y policías secuestrados a cambio de guerrilleros presos. Desde entonces la sociedad colombiana ha tenido que acostumbrarse a una cronología de ruindosas victorias y terribles tragedias en un interminable pulso entre Estado e insurgencia, plantados entre el rescate militar y la búsqueda de acuerdos humanitarios para imponer la libertad.

Después de más de tres décadas de secuestros extorsivos, con centenares de víctimas mortales y mil

les de liberados a cambio de grandes sumas de dinero, las Farc decidieron apostarse también por el camino del bote político para presionar al Estado. Y fue con el atentado al cerro de Patatecú, el 21 de diciembre de 1977, cuando empezó el tironeo de caudillos, que luego fue creciendo en la base de Miraflores, en El Billar (Caquetá) o en la zona a Miní, en noviembre de 1978. Era una guerrilla empujantona y un Estado frágil que veía como tenía que ceder al diálogo a cambio de nada.

Cuando el gobierno de Andrés Bantura llegó al poder, tuvo que ceder 42.000 kilómetros del territorio nacional para buscar una zona segura a una guerrilla de los cuclanes que eran sus aliados. De un lado, una mesa de negociación sin avances, y de otro, una presión por el

» Después de más de tres décadas de secuestros extorsivos, las Farc decidieron apostar por el camino del chantaje nollito

les del Ejército y la Policía, que aumenten en su estrategia los secuestrados políticos. Una oleada de plagas de dirigentes públicos y hasta la exigencia de que el tema se convirtiera en una ley permanente. Pero hubo cambio de gobierno, la política de seguridad democrática de Álvaro Uribe modificó las reglas de juego respecto al secuestro, y la opción del secuestro quedó sustituida por el rescate militar como única premisa de negociación.

La primera nota (figura 22), publicada por el diario El Espectador, titulada *Cartas a la selva*, la cual está acompañada de varias fotografías, es un espacio ofrecido por este diario a los familiares de secuestrados por las FARC y el ELN, pertenecientes a la Policía o al Ejército Nacional. El texto contiene un subtítulo que dice: “Trece uniformados permanecen en poder de la guerrilla. Doce son cautivos de las Farc, mientras que Robert Guaquez, quien no ha sido nombrado en la lista, es rehén del ELN. A través de este diario, todas las familias de los plagiados les enviaron palabras de aliento. Su mayor deseo es que se cumpla un milagro de Navidad y ellos vuelvan ya” (El Espectador, 2011).

La nota se compone de seis cartas dirigidas a los secuestrados en poder de grupos guerrilleros, entre ellos, los intendentes Jorge Humberto Romero, Wilson Rojas, Luis Hernando Peña y Jorge Trujillo Solarte, y los soldados Robinson Salcedo y Luis Alfonso Beltrán. Algunas cartas hablan abiertamente del dolor de los integrantes de la familia tras la ausencia de su hijo o hermano por tantos años (algunos llevan 12 años o más según los relatos), tal como lo menciona Leonor Bonilla, madre de Luis Bonilla: “Tu pérdida ha sido un solo dolor, una sola incertidumbre desde que nos dijeron que te habían hurtado”. Otras cartas refieren al cumplimiento de promesas, conforme al contenido de una carta anterior, por ejemplo, la de Carmen Guarín, quien le dice a su hijo: “Robincito...le deseamos todos, un feliz cumpleaños, estamos muy contentos. Su hermano estuvo en la marcha por su libertad, cumpliéndole la promesa de que, para el cumpleaños suyo, iba a marchar por usted. Yo no he podido asistir a las marchas, pero es porque su abuelita está algo enferma”. Y otras aluden a la importancia de no perder la fe en Dios para que la situación cambie pronto: “Jorgito, hijo, ten fe en Dios, que él en estos 12 años, 5 meses y 3 días ha estado dándote fortaleza. Es una bendición de él que tú sigas vivo, y él te va a traer sano y salvo a tu casa” (El Espectador, 2011).

En relación con las fotografías, llama la atención que el redactor y el diagramador dispusieron una página completa para este tema, a partir de un fondo que incluye imágenes de plantas y árboles, cuya intención es recrear un ambiente de selva, en concordancia con el título y la temática del subtítulo. Al fondo, análogo a la selva, se superponen las seis cartas escritas en formato digital con la fotografía de los rostros de los correspondientes uniformados secuestrados en primerísimo primer plano. Por lo que se observa, son fotografías realizadas en cautiverio, situación que puede explicar por qué en algunos se resalta la barba, el cabello abundante, manchas en el rostro y expresiones de envejecimiento prematuro. Mientras que, en un caso, el marco de la fotografía fue ubicada dentro del marco de la carta, en las demás alcanzan a quedar por fuera de la figura rectangular del escrito.

Como se puede observar, el contenido analizado es una especie de sección o apartado del diario El Espectador (2011), el cual tiene tres objetivos: en primer lugar, divulgar en la audiencia las emociones y sentimientos de los familiares de

estos secuestrados a través de cartas íntimas que se vuelven públicas; en segundo lugar, buscar alguna respuesta de las organizaciones guerrilleras responsables de este flagelo para que envíen a las familias y a la sociedad señales de sobrevivencia de las personas raptadas, especialmente de aquellas que en los últimos meses no han enviado ningún mensaje; por último, la ubicación de la fotografía de cada uno de los plagiados, en primerísimo primer plano, especialmente dadas las condiciones de padecimiento que develan sus rostros, busca generar una mayor empatía del lector, a quien le será más factible integrar el contenido de cada carta con el dolor de una familia y la añoranza de libertad de una persona concreta, cuyo cuerpo es depositario de la crueldad.

La segunda nota seleccionada (figura 23), también del diario El Espectador (2011), titulada *La tragedia del canje* está ilustrada por una fotografía y refiere a la tragedia que viven las familias de los secuestrados militares de las FARC y el ELN. El texto informa que, desde hace 15 años, específicamente las FARC utiliza el canje de militares y policías a cambio de guerrilleros presos, situación que plantea el debate sobre el llamado acuerdo humanitario, proceso en el que convergen familias víctimas y movimientos por la paz, y el rescate militar como única opción planteada por el Gobierno nacional. La nota señala que, si bien se han realizado rescates militares exitosos durante los últimos años, también existen antecedentes en los que el Gobierno nacional ha liderado el intercambio de civiles o militares secuestrados por guerrilleros privados de su libertad: “En junio de 2001, la guerrilla liberó a más de 300 soldados y policías a cambio de diez guerrilleros” (El Espectador, 2011). Por último, el texto alude a la gravedad de esta situación, pues devela una suerte de forcejeo político entre el Gobierno nacional y las FARC, en el que las víctimas están en el medio.

La noticia está acompañada de una fotografía que muestra en la parte derecha a una mujer en plano medio, quien camina en medio de una marcha o movilización, probablemente organizada por la Asociación Colombiana de Familiares de Miembros de la Fuerza Pública Retenidos y Liberados por Grupos Guerrilleros (Asfamipaz), según se observa en su camiseta. La mujer, que refleja edad avanzada y probablemente sea la madre de uno de los uniformados secuestrados en poder de alguno de los dos grupos guerrilleros a los que alude la nota de prensa, mira hacia abajo y avanza concentrada mientras otra persona, alguien que se ubica en el extremo derecho de la fotografía, le ofrece su brazo como apoyo. En la parte izquierda de la imagen se observa a un hombre con una camiseta igual a la de la mujer, quien también camina mientras habla por teléfono móvil. En la parte superior se observa a otras personas caminando, quienes completan el grupo de manifestantes, en medio de un espacio urbano conformado por algunas viviendas y sitios comerciales.

Esta fotografía representa la prolongación del padecimiento de las familias de uniformados secuestrados por las FARC y el ELN, a lo largo del periodo. Si

bien para esta época se había disminuido significativamente el número de personas plagiadas, fue recurrente ver en la prensa imágenes, crónicas y notas que evidenciaron el desespero de muchas familias que, luego de diez y hasta doce años de espera, empezaron a presionar en la esfera pública una salida negociada a este flagelo. Muchas de estas familias decidieron conformar organizaciones que, desde estrategias de tipo legal y político, contribuyeran a realizar el llamado acuerdo humanitario. Justamente, la fotografía seleccionada muestra no solo el sufrimiento de estas personas sino también la persistencia de estas familias, incluso de adultos mayores, en la búsqueda de salidas no violentas al problema.

El uso de camisetas blancas con la imagen personalizada de cada uno de los uniformados retenidos simboliza, desde una postura pacífica, la oposición de estas familias a la política de rescates militares impuesta tanto por el Gobierno de Álvaro Uribe como por el Gobierno de Juan Manuel Santos. Esta posición la corrobora el pie de foto: “Durante años los familiares de los secuestrados le han insistido al gobierno que la vía para recuperar la libertad de los cautivos no es un rescate militar” (El Espectador, 2011). La presencia de una persona mayor como protagonista evidencia no solo el dolor de la madre por su hijo ausente, tal como también se observó en el análisis de la nota anterior, sino también la injusticia por la prolongación del dolor en personas que, por su edad, deberían contar con una calidad de vida distinta, sin este tipo de presiones constantes. Asimismo, el apoyo que alguien ofrece a la mujer mientras camina simboliza la emergencia de redes de apoyo a estas familias para continuar la lucha que les permita lograr el acuerdo humanitario y evitar que sus hijos mueran en cautiverio.³⁶

De acuerdo con el análisis de los dos registros anteriores, el secuestro se convierte en otra expresión de la necropolítica, dado que la persona plagiada en una situación de este tipo está despojada de su libertad y de su humanidad. En consecuencia, el secuestro opera como una experimentación biopolítica en la cual la persona recluida pierde su estatus civil y político, obedece a la voluntad de su secuestrador, y queda sustraída de cualquier forma de vida comunitaria. Según Mbembe (2011), el secuestrado es como un esclavo, quien debe dejar en suspenso su humanidad para ponerla bajo el dominio de un amo, quien ejerce su voluntad desde el *Tánatos*. Esta condición pulsional, procedente de un enemigo del Estado, no solo alimenta el conflicto, sino que hace que el estado de excepción adquiera más poder por medio de la política del rescate militar y la negación del acuerdo humanitario.

En el primer análisis, el fotomontaje conformado por las seis fotografías de los uniformados secuestrados, que acompañan las cartas de sus familiares, las cuales

36 Según el Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2013), un total de 31 021 personas fueron secuestradas en los últimos 50 años, de ellos, 1214 eran militares y policías.

se dispusieron a modo de *collage* sobre imágenes análogas a la vegetación de la selva, buscan propiciar empatía de la audiencia hacia estas víctimas. La diagramación busca resaltar los rostros de estas personas secuestradas, situación que en la perspectiva de Lévinas (2015) implicaría adquirir la responsabilidad del Otro en su completud y contingencia. Sin embargo, la diagramación saturada de la página del diario y el exceso de elementos visuales, como la simulación del marco de las cartas y los dibujos de la vegetación de la selva configuran lo que Sontag (2004) llama apariencia sin consecuencias. Antes de este tipo de imágenes, en la época de los diálogos del Caguán, cuando la guerrilla de las FARC confinó a cientos de personas secuestradas en sitios de reclusión, este tipo de representaciones se volvió frecuente y habituó a los públicos con el horror. En consecuencia, se trata de un *collage* que minimiza la situación de los secuestrados y de sus familias, y que opera como una especie de servicio social ofrecido por el diario más que de un dispositivo visual que permita sensibilizar e indignar.

Y en relación con la fotografía de la mujer que camina por la liberación de su hijo secuestrado en una especie de acto promovido por un movimiento de familiares víctimas de este flagelo, se puede señalar que se trata de una imagen que muestra el sufrimiento desde la distancia, y que reivindica el acuerdo humanitario en oposición al rescate militar promovido por el Gobierno. Más allá de sentirse afectado por la imagen, la función de relevo entre texto alfabético y texto visual favorece la comprensión de la problemática, situación que invita a pensar las consecuencias de los dos métodos de liberación de secuestrados en discusión, así como su posibilidad de deliberación en el espacio público.

Indicios de la desaparición forzada: hornos crematorios, fosas comunes y ríos de muerte

De acuerdo con el artículo 2 de la Convención contra la Desaparición Forzada de la Organización de las Naciones Unidas (ONU, 2006), la desaparición forzada es un delito, a la vez que un crimen de lesa humanidad, que consiste en la detención, arresto o secuestro, o cualquier forma de privación de la libertad ejecutada por agentes del Estado, grupos o personas privadas, en ocasiones con aquiescencia del primero, que busca el ocultamiento de una persona y la negación de la privación de su libertad, sustrayéndola a la protección de la ley. En un acto de desaparición forzada se violan los siguientes derechos: derecho a la libertad y seguridad de la persona; derecho a no ser sometido a torturas, tratos crueles, inhumanos o degradantes; derecho a la verdad, particularmente a conocer la verdad sobre las circunstancias de la desaparición; derecho a la protección y a la asistencia a la familia; derecho a un nivel de vida adecuado; derecho a la salud; derecho a la educación y el derecho al reconocimiento de la personalidad jurídica (ONU, 2006).

Uno de los antecedentes más conocidos sobre la desaparición forzada ocurrió en el marco de las dictaduras del Cono Sur, cuyos crímenes de Estado, tal como se ha tipificado en los sistemas penales de Argentina, Chile y Uruguay, trajeron consigo cerca de 60 000 desaparecidos. No obstante, con el tiempo, la desaparición forzada ha tenido variaciones importantes relacionadas con las motivaciones que las originan, el perfil de las víctimas y sus perpetradores, así como las formas de ejecución. De acuerdo con el CNMH (2016), en el caso de Colombia, este crimen pasó de ser ejecutado principalmente por agentes del Estado y dirigido hacia personas que supuestamente alteraban el orden social por ser de izquierda, a ser perpetrado por personas o grupos particulares, especialmente por grupos paramilitares y guerrillas. Dentro de las víctimas, si bien siguen siendo desaparecidas personas con compromisos políticos con partidos de izquierda u organizaciones sociales, durante las últimas tres décadas este delito también se ha cometido contra campesinos, habitantes de calle y hasta personas en situación de discapacidad.

Aparte de castigar a opositores políticos contrarios a la ideología del establecimiento o reprimir las acciones de las organizaciones sociales en los territorios, dentro de los objetivos de las desapariciones forzadas, el CNMH (2016) ha identificado el control territorial por medio de prácticas de intimidación a la población, el ocultamiento de evidencias frente a crímenes cometidos con el fin de obstaculizar las investigaciones judiciales y como estrategia para aumentar o disminuir el número de bajas originadas por el enemigo. En relación con los perpetradores, es importante tener en cuenta que, en el año 2000, luego de varios debates jurídicos y políticos, la Ley 589 tipificó la desaparición forzada como un delito en el cual un particular, integrante de un grupo armado al margen de la ley, somete a otra persona a privación de su libertad, seguida de su ocultamiento, la negativa a reconocer dicha privación o de dar información sobre su paradero.

Esta ley también señaló que el servidor público o particular que actúe como determinante o con la aquiescencia del perpetrador será igualmente condenado. En esta dirección, se observa un proceso progresivo de privatización de este tipo de crimen, dado que, si bien funcionarios del Estado han sido vinculados a actos de desaparición forzada, sus ejecutores han sido principalmente grupos paramilitares, bandas criminales posdesmovilización, grupos de crimen organizado, carteles de narcotráfico y organizaciones de tráfico de personas. Mediante la desaparición forzada, el perpetrador busca que no quede cuerpo, ni rastro del ejecutor, ni indicio del delito. Por esta razón, emplea estrategias para ocultar definitivamente la existencia de la víctima y, de este modo, negar cualquier testimonio de un sobreviviente que pretenda contar lo ocurrido. Así, la desaparición forzada “quebranta la integridad de un ser humano, en un proceso inverso al del revelado de una fotografía: pretende borrar la identidad de una persona hasta velarla por completo, hasta volverla invisible” (Butler, citada por CNMH, 2016, p. 14).

A lo largo del periodo de estudio, la desaparición forzada se ha caracterizado por ser objeto de estrategias para que el crimen pase inadvertido. En otras palabras,

los victimarios han empleado mecanismos para que este delito de lesa humanidad no sea tan evidente dado que se mimetiza en otro tipo de hechos victimizantes tales como el reclutamiento forzado, el secuestro, la ejecución extrajudicial y el ocultamiento o revelación fraudulenta de combatientes caídos. Por esta razón, a raíz de los diálogos de La Habana, entre el Gobierno nacional y las FARC, entre 2012 y 2016, se discutió sobre la necesidad de abordar este crimen a partir de la expresión personas dadas por desaparecidas. Esta condición permitiría a los familiares de los combatientes caídos contar con el apoyo del Estado para iniciar o continuar la búsqueda de sus seres queridos.

Como se observará más adelante, en el análisis del corpus, los familiares de las personas desaparecidas no son solo madres, padres, hermanos o hijos que prolongan su padecimiento tras la ausencia de su ser querido, ni son solamente una comunidad de dolor que lamenta la tragedia que los ha acompañado por años. Son también colectivos de personas que se reconocen en su duelo, que comparten recuerdos de sus seres queridos ausentes y que, especialmente, han iniciado procesos de organización y de lucha para acceder a la verdad de los hechos, entender por qué pasó lo que pasó, exigir la justicia y la reparación que el Estado les ha negado y reclamar garantías de no repetición. Gracias a la persistencia de estas personas se han identificado lugares en los que presuntamente se ubican los cuerpos de los desaparecidos, se han adelantado investigaciones contra presuntos responsables y han logrado hacer visible el problema en la esfera pública.

Uno de los problemas que más llama la atención de los analistas de este fenómeno es el llamado subregistro, el cual alude a la pretensión criminal de no dejar rastro del delito ni de la víctima (CNMH, 2016). Esta situación se debe, entre otras cosas, a la incorporación de los datos de los desaparecidos en bases de datos de secuestrados o asesinados y al contundente accionar de los perpetradores en la ejecución de cadenas de violencias conducentes a garantizar el olvido, la injusticia y la impunidad de estos hechos. Luego de depurar las bases de datos, el CNMH (2016) estimó inicialmente que el número de desaparecidos era de 26 000, pero luego de contar con más información, hacia el 2013, manifestó que en Colombia hay 60 630 víctimas de este delito de lesa humanidad, entre 1970 y 2015. No obstante, en el 2019, la Unidad de búsqueda de personas dadas por desaparecidas señaló que Colombia registra 83 036 desaparecidos, a causa del conflicto armado, pero que la cifra puede llegar a 120 000. La directora de esta entidad del Estado, Luz Marina Monzón, señaló además que “la Fiscalía solo tiene información de 4085 de estas personas, mientras que el Instituto Nacional de Medicina Legal da un parte de alrededor de 25 mil restos sin identificar” (El Heraldo, 2019).

Luego de revisar el corpus del estudio, a la luz de las anteriores consideraciones, se encontraron tres tipos de lugares en donde se han identificado indicios de la desaparición forzada: las fosas comunes, los hornos crematorios y los ríos de la muerte.

Fosas comunes

Las fosas comunes son lugares donde se sepultan cadáveres que, por diversas razones, no son enterrados por alguien que se responsabilice de estos. Desde la antigüedad, las fosas comunes han sido un medio para disponer cadáveres de dos o más personas, especialmente como consecuencia de catástrofes naturales y epidemias, dado que este tipo de situaciones puede dar lugar a contagios masivos. No obstante, otra causa que ha motivado el uso de este método de hacer sepulturas masivas son las guerras, los genocidios, las dictaduras y los conflictos armados internos. Uno de los casos más conocidos es el uso masivo de entierros a cuerpos de judíos asesinados, e incluso de cuerpos aún con vida (Didi-Huberman, 2016). Luego de firmar la paz e iniciar procesos de justicia transicional, gobiernos de varios países, desde finales del siglo pasado, han iniciado procesos de búsqueda de desaparecidos, quienes generalmente han sido encontrados en fosas comunes o cementerios clandestinos.

A modo de ejemplo, en el 2006 se identificó una fosa común en el cementerio de San Rafael (Málaga), en donde se enterraron muchas víctimas del franquismo. En el 2013, en Marruecos, un equipo forense de Hegoa, acompañados por varios familiares y miembros de la Asociación de Familiares de Presos y Desaparecidos Saharauis (Afapredesa), descubrió dos fosas comunes en la zona de Fadret Leguiaa (en el Sáhara Occidental). Los muertos presentaban heridas de bala típicas de ejecuciones extrajudiciales y en las fosas se encontraron restos de la munición empleada por el Ejército marroquí en aquella época. Y, en Panamá, luego de la invasión de Estados Unidos en 1989, días después fueron descubiertas fosas comunes con cadáveres de civiles y militares en las localidades de El Chorrillo y Pacora, incluso dentro de las bases militares estadounidenses de Howard y Corozal (Beristáin y Campo, 2013). En el caso del conflicto armado de Colombia, si bien se ha identificado el uso de fosas comunes desde la década de los setenta, con la participación de grupos guerrilleros, estas se intensificaron desde el año 2000 con la incursión desbordada del paramilitarismo y el Ejército Nacional en varias regiones.

Aún no existe un registro del número de fosas comunes que pueden contener cadáveres por efecto de la desaparición forzada, en el marco del conflicto armado en Colombia. Sin embargo, se presume que muchas de las víctimas de desaparición forzada pueden estar sepultadas en estos lugares de la memoria de hechos atroces. Los grupos armados ilegales, especialmente los grupos paramilitares, emplearon este método cuando no tenían interés en exponer los cuerpos asesinados ante la opinión pública, contrario a lo que pretendieron en muchas masacres. Asimismo, en el marco de las ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo por el Ejército Nacional, tal como ya se expuso, algunos jóvenes asesinados también

fueron sepultados en fosas comunes clandestinas o en cementerios oficiales, tal como ocurrió en el municipio de Dabeiba (Antioquia), entre el 2000 y el 2008. En el 2019, en el desarrollo de la investigación sobre los llamados falsos positivos, llevada a cabo por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), a partir de testimonios de un exmilitar, se hallaron los restos de 50 personas en el cementerio Las Mercedes de este municipio. Dos meses después, el equipo forense identificó restos de otras 37 personas (Revista Semana, 2019).

A medida que se van descubriendo fosas comunes, cementerios clandestinos y cementerios oficiales, en los que se identifican restos de personas víctimas de desaparición forzada, se va configurando una geografía del terror que da cuenta del relato de los victimarios y su capacidad de daño no solo hacia los ausentes y sus familias sino también hacia las comunidades de dolor que han sobrevivido a estos hechos atroces. Se trata de indicios de la indolencia, la tortura y la muerte que se inscriben en los cuerpos como marcas de una memoria que devela la crueldad de la guerra en Colombia. También se trata de indicios que, como cicatrices, dejan huella en el territorio, en la memoria colectiva de quienes lo habitan, así como en sus prácticas sociales y subjetividades. Por esta razón, la inhumación es un proceso fundamental como aporte a la verdad de los hechos, dado que los restos hallados se convierten en vestigios de la memoria que pueden hacer justicia, especialmente cuando estos se entregan al familiar luego de su plena identificación técnica y judicial.

En tal sentido, una de las situaciones más difíciles de este momento es el afrontamiento de los familiares, quienes, luego de esperar durante años noticias sobre la ubicación de su ser querido, deben asistir al lugar donde presumiblemente se encuentran sus restos y hacer el respectivo reconocimiento hasta donde sea posible. De acuerdo con Beristain y Campo (2013), conocer el destino de su ser querido genera en la persona un sentimiento de satisfacción que integra la tristeza de la muerte y la prolongación de la incertidumbre. Es un momento que contribuye significativamente a transitar un duelo aplazado, dado que la persona desaparecida que ha sido asesinada no ha podido ser llorada, no ha podido ser tramitada como objeto de piedad, ni ha podido ser despedida como cuerpo de respeto. Para Beristain y Campo (2013), la posibilidad de enterrar a su familiar permite a las personas realizar una reparación moral y simbólica de lo ocurrido. Por último, el sitio en donde fueron hallados los restos se puede configurar en un lugar de memoria que, más adelante, puede convertirse en un espacio para hacer un ritual de despedida, cerrar un ciclo y mitigar el dolor.

De acuerdo con la revisión del corpus en el periodo en cuestión, relacionado con la desaparición forzada a partir de fosas comunes, se seleccionaron dos notas de prensa con sus respectivas fotografías, las cuales se interpretan a continuación.

Figura 24. El Tiempo, nota de prensa en páginas internas, alusiva a la búsqueda de personas desaparecidas en La Escombrera, 2015



Figura 25. El Tiempo, nota en páginas internas, alusiva a la búsqueda de restos de excombatientes del conflicto armado, 2014



La nota titulada *Buscan 50 000 desaparecidos en fosas como la escombrera*, acompañada de una fotografía (figura 24), menciona que, desde comienzos del 2015, la Fiscalía General de la Nación desarrolla un protocolo para llevar a cabo la búsqueda de 50 000 personas reportadas como desaparecidas, y que estas habrían sido víctimas de los actores del conflicto armado. También menciona que, desde el 2005, los equipos forenses han recuperado 480 restos humanos, casi todos asesinados por paramilitares, aunque, según el organismo de investigación, las víctimas por desaparición forzada ubicadas en fosas pueden ser al menos 3000. Al respecto, el redactor resalta: “En la década que cumple la Ley de Justicia y Paz, las autoridades han recuperado 5978 cuerpos que estaban en 4649 fosas. En Antioquia hay más restos, pero Putumayo podría ser el de más víctimas” (El Tiempo, 2015).

La nota destaca que un exparamilitar aseguró que en varias fincas del Putumayo estarían enterradas al menos 800 personas y que también existen indicios de cementerios clandestinos, entre ellos, un sitio de sepultura masiva en la finca La 35, una de las emblemáticas propiedades del clan Castaño, en Urabá. Por último, el texto señala que la difícil situación de seguridad en diferentes zonas, en las que se presume que hay fosas comunes, ha obstaculizado la labor de los equipos forenses en varias regiones.

La fotografía de ilustración que acompaña esta nota muestra, en plano americano, a una mujer adulta tomada del brazo de una mujer joven, quienes encabezan una fila de personas que caminan en un espacio abierto, probablemente una zona deshabitada. En general, las personas de la romería son mujeres que visten camiseta blanca estampada con la sigla Movice, que significa Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado, quienes llevan objetos en sus manos, entre ellas flores, camándulas, velas y retratos. En el extremo derecho, al borde del marco de la fotografía, se observa una carpa de color blanco, probablemente un lugar de coordinación de la actividad. La mujer que sobresale, junto a su acompañante, en la parte derecha de la fotografía, tiene el retrato de un rostro femenino colgado al cuello, posee un ramo de flores y se apoya en un palo o varilla, mientras mira hacia el horizonte con una expresión evidente de agobio.

El pie de foto reza: “La macabra historia de la escombrera, el cementerio clandestino cuyos secretos empezaron a ser removidos desde este lunes por la Fiscalía, se repite en al menos cuatro zonas que estuvieron bajo control de los grupos armados ilegales” (El Tiempo, 2015). Esta información permite identificar la escena de la imagen fotográfica en La Escombrera, un lugar ubicado en la comuna 13 de Medellín, en el que se encuentran presuntas víctimas de desaparición forzada de la operación Orión, llevada cabo por el Ejército Nacional en 2002, con presunta ayuda de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. De acuerdo con la Revista Semana (2015), luego de que se dispusiera de helicópteros artillados y un despliegue de 1500 efectivos, entre Ejército, DAS, Policía, CTI,

Fiscalía y las Fuerzas Especiales Antiterroristas, durante la operación, se lograron 50 allanamientos y la captura de 355 personas (Revista Semana, 2015). De acuerdo con el Cinep (citado por Revista Semana, 2015), personas detenidas que nunca estuvieron en los registros judiciales de la operación, fueron víctimas de desaparición forzada y pueden encontrarse en la escombrera. A estas personas se pueden sumar, presuntamente, los restos de 92 desapariciones forzadas en Medellín, entre el 2002 y el 2003, así como cerca de 300 personas raptadas por los paramilitares, según lo documentó un auto de la Sala de Justicia y Paz, del Tribunal Superior de Medellín.

Las mujeres que aparecen en la fotografía conforman el grupo de madres, hermanas y familiares de víctimas de la desaparición forzada, originadas en la operación Orión y otros hechos asociados con el conflicto armado en Medellín y otros territorios del Valle de Aburrá. Las mujeres se encuentran en un ritual en el que esperan encontrar rastros de sus seres queridos, a propósito de las excavaciones que realizará la Fiscalía, de acuerdo con lo expuesto en el texto escrito. La expresión de la primera mujer, aunque también de otras asistentes al acto, además del sufrimiento, revela una expectativa por lo que va a ocurrir ese día, quizás una buena noticia en medio de la tragedia ocurrida hace más de una década. Los retratos y los objetos de memoria alusivos al recuerdo de seres queridos, los cuales se llevan al evento, funcionan como vínculos simbólicos entre el ausente y el familiar, quien ha prolongado el duelo esperando noticias de las autoridades. Esta posibilidad de tener presente su memoria, a partir de los retratos, objetos personales y objetos ficcionalizados hace posible que el camino sea menos tortuoso para el caminante, pues muchas familias víctimas de este flagelo han recorrido varios caminos esperando hallar consuelo en la identificación del ausente. La mujer joven que acompaña a la persona mayor es probablemente su hija y, por lo que se observa, es el rostro de las nuevas generaciones que no solo siguen padeciendo la violencia, sino que también heredan el padecimiento y se unen a la misión de transitar el duelo y buscar la verdad de los hechos.

La segunda nota titulada *Buscan 20 000 cuerpos de excombatientes del conflicto armado*, la cual también está acompañada de una fotografía de ilustración, menciona que en varias zonas rurales de Colombia comisiones especiales de la Fiscalía General de la Nación y del Instituto de Medicina Legal buscan las fosas en las que grupos armados enterraron los cuerpos de sus combatientes en medio del conflicto. Se afirma que estas dos dependencias del Estado han hallado los restos de, al menos, 20 000 excombatientes que habrían sido enterrados en cementerios y zonas apartadas, referenciadas como áreas de conflicto. Dado que esta iniciativa surgió en el marco de los diálogos de paz de La Habana, entre el Gobierno nacional y las FARC, el texto destaca lo siguiente: “En mayo pasado, el presidente Juan Manuel Santos anunció que Medicina Legal realizaría esa identificación de subversivos. No más guerrilleros enterrados como NN, expresó el mandatario en

su momento. Y subrayó que los padres de los guerrilleros muertos son también colombianos. Sus lágrimas son las mismas, no lo olvidemos” (El Tiempo, 2014).

La imagen fotográfica, realizada en plano general, muestra a cuatro personas de espaldas, alrededor de una excavación, mientras que observan expectantes algo que han hallado. En la parte izquierda de la imagen se identifica a un hombre con el uniforme del Centro Técnico de Investigación, CTI, y a una persona con un traje blanco, probablemente un uniforme especial para realizar la inhumación, propio del Instituto de Medicina Legal. En la parte derecha se identifica a otro hombre del CTI con su cuerpo levemente inclinado hacia la excavación y a una mujer, también del CTI, ubicada un poco más atrás del espacio del hallazgo. En la parte superior de la fotografía se encuentra una especie de toldo que resguarda del sol y la lluvia las excavaciones, mientras en la mitad de la fotografía se ubica una cinta amarilla de seguridad que busca restringir el paso a transeúntes u otro tipo de personal. Por lo que se observa en el suelo, ya se habían adelantado otras excavaciones.

Aunque la fotografía representa una situación de carácter técnico, que integra lo judicial y lo forense en un procedimiento de inhumación, el mensaje lingüístico y su relación con la imagen muestran otro episodio doloroso del conflicto armado en Colombia: la sepultura de miles de actores armados, quienes, además de morir lejos de sus hogares, se convirtieron en cuerpos anónimos que tuvieron que ser enterrados de manera improvisada en cualquier lugar, conforme a la situación del combate. Aunque no se trata de la misma situación de las víctimas por desaparición forzada, la imagen analizada muestra que no hay presencia de familiares en estos procedimientos, y que no existe expectativa en alguien que lleve años intentando conocer el paradero del ausente. La imagen representa la orfandad y la soledad de ese combatiente caído, quien no tiene nadie que lo llore ni que esté interesado en darle la debida sepultura, pues su humanidad fue negada desde antes de morir dada su condición de operador de experiencias límite.

Hornos crematorios

Los hornos crematorios son dispositivos industriales que alcanzan temperaturas entre 870° y 980°, los cuales, conforme a disposiciones técnicas, sanitarias y legales, aseguran la cremación o incineración de cadáveres. La cámara en donde se coloca el cuerpo está constituida de una serie de ladrillos refractarios que ayudan a retener la alta temperatura. En la actualidad, los crematorios son controlados por computador y contienen sistemas de seguridad que regulan los procedimientos de ingreso del ataúd, el uso de la banda transportadora y el tiempo de incineración. Por lo general, los crematorios forman parte de una capilla, un cementerio u otro sitio sagrado, aunque también pueden estar incluidos en los servicios de una agencia funeraria. En la mayoría de estos lugares se permite asistir a los familiares del fallecido, quienes pueden acompañar el procedimiento de introducción

del ataúd dentro del horno, aunque, a veces, por razones religiosas y de salud, se prohíbe la presencia de personas en estos espacios. Luego de este paso, se procede a entregar los restos a los familiares, quienes pueden realizar otra ceremonia funeraria y ubicar este material en un osario.

Los hornos crematorios también han sido usados para incinerar cadáveres o cuerpos vivos en el contexto de guerras, genocidios y conflictos armados. En la Alemania Nazi, los judíos que no morían en guetos fueron deportados a campos de exterminio en Polonia y Rusia. Recién estas personas llegaban a los campos, eran sometidas a un estricto examen con el objetivo de conocer si sobrevivirían para el trabajo. Quienes no tuvieran las condiciones para estas labores, eran enviados a las cámaras de gas y luego incinerados en hornos crematorios, aunque en ocasiones sus cuerpos eran depositados en fosas comunes. De acuerdo con Gutman y Berenbaum (1994), los hornos se convirtieron en una solución final para el régimen Nazi, dado que se trataba de un método que permitía quemar las huellas con el fin de borrar las evidencias y purificar la raza de manera radical. Un informe del SS- Brigadeführer (General de Brigada de las SS) revela que la capacidad de incineración prevista de los hornos de Auschwitz era de un total de 4756 cadáveres al día. Esto indica que, desde 1942, fueron instalados estos hornos en los campos de exterminio para alcanzar una capacidad de cremación total de cuerpos de 140 000 por mes (Gutman y Berenbaum, 1994). Esta también fue una práctica de guerra en el Perú y en las dictaduras de Argentina y Uruguay en la década de los ochenta.

De manera análoga a los campos de exterminio nazi, en el caso del conflicto armado en Colombia, en 2009, por declaración de los exparamilitares Iván Laverde, ‘el Iguano’, y Rafael Mejía, ‘Hernán’, ante fiscales de Justicia y Paz, se conoció de la existencia de hornos crematorios utilizados por grupos paramilitares en el departamento de Norte de Santander. Se trata del Frente Fronteras de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, el cual desapareció a cerca de 560 personas por medio del uso de hornos crematorios, en Juan Frío, un corregimiento ubicado en las intermediaciones de Cúcuta, capital de este departamento transfronterizo de Colombia, aunque luego se dieron a conocer otros lugares de la región en donde también se utilizaron estos artefactos. De acuerdo con el portal Rutas del Conflicto (s. f.), los paramilitares hicieron presencia en esta región desde 1999, al mando de los hermanos Castaño, como estrategia para desterrar frentes del ELN y las FARC, así como para controlar cultivos de coca y rutas de narcotráfico.

Más adelante, el 14 de septiembre del 2000, un grupo de paramilitares del Frente Fronteras del Bloque Catatumbo, con lista en mano, identificó y asesinó a seis campesinos señalados de apoyar a la guerrilla. Esto hizo que se desplazara masivamente la población y el territorio quedara bajo el dominio de las AUC, específicamente al mando del comandante Jorge Iván Laverde, ‘El Iguano’, quien ordenó acondicionar unas ladrilleras como sitios crematorios para desaparecer “colaboradores” de la guerrilla, entre el 2001 y el 2003. De acuerdo con la Revista

Cambio (2009), según declaración de Laverde, en el 2001 las AUC acudieron a la incineración como método para desaparecer los cadáveres asesinados, conforme a instrucciones de los jefes Carlos Castaño y Salvatore Mancuso. Según Laverde, durante 2001, las víctimas llegaron a 100. Al año siguiente, aunque mantuvieron el mismo *modus operandi*, también incluyeron personas vivas, llegando a 35 incineraciones. Luego de este lugar, los hombres de las AUC implementaron sitios de estas mismas características en los corregimientos de Villa del Rosario y Banco Arena.

Este doloroso indicio de la desaparición forzada fue analizado por el periodista colombiano Javier Osuna y expuesto por medio del libro titulado *Me hablarás del fuego, los hornos de la infamia* (2015). El libro se aparta de las versiones de la mayoría de los medios de comunicación que cubrió esta noticia, los cuales describieron con detalle las lógicas de acción de los victimarios, así como la banalización del horror desde sus procaces testimonios. El texto de Osuna (2015) es un relato sobre la elaboración del duelo en algunas familias víctimas de estos hechos atroces, quienes, al no contar con evidencias físicas de sus seres queridos desaparecidos, requieren nombrar la pérdida. Particularmente, el texto aborda la función de las prendas de vestir de las personas que murieron en estos hornos y su reconfiguración simbólica, al ser convertidos en objetos preciados, dado que permiten recordar a los ausentes y fungir, a la vez, como pruebas judiciales. Más que un relato sobre los métodos de realización de las incineraciones, este trabajo busca dar voz a las víctimas y ofrecer el texto como un catalizador del duelo de quienes han vivido la ausencia de sus seres queridos.

Otro aspecto que resalta Osuna (2015) es que Juan Frío, sitio en el que se ubicó uno de estos hornos crematorios, es un corregimiento que queda a escasos 30 minutos del municipio de Cúcuta, una ciudad principal. El carácter supuestamente clandestino de este lugar, sostenido en el tiempo sin que ninguna autoridad dijera nada al respecto, devela que estos actos atroces solo fueron posibles gracias a los nexos entre el paramilitarismo y el Estado. El sostenimiento del horror fue posible debido a la posición omisiva y cómplice de varias autoridades de la región, quienes conocieron parte de estos hechos sin realizar acción alguna. Esta situación es la que explica, según Osuna (2015), que se hayan incinerado sistemáticamente más de 500 personas en estos hornos, a las afueras de Cúcuta, entre el 2001 y el 2003. Luego de tres años de investigación en la que evidenció que las familias no gozaban de la reparación ni de las garantías de no repetición establecidas en la ley, y luego de ser víctima de un atentado, el periodista bogotano culminó su trabajo empleando seudónimos, cambiando los nombres de algunos lugares e introduciendo lo que denomina memoria anónima.

En el contexto anteriormente descrito, surgieron dos notas del diario El Tiempo. La primera, publicada en el 2009, sin fotografía alguna, originada en una crónica de la Revista Cambio, presenta algunos detalles de la revelación del exparamilitar Iván Laverde ya mencionado, acerca de los hornos crematorios en

Juan Frío y otros lugares de Norte de Santander, implementados por el Frente Fronteras del Bloque Catatumbo de las AUC. La segunda nota, publicada en 2016, acompañada de una de las fotografías del libro de Osuna (2015) ya mencionado, expone algunos apartados del prólogo de la misma publicación realizada por el escritor chileno Raúl Zurita, víctima del golpe de Estado en su país.

Figura 26. Revista Cambio, crónica original, alusiva a los hornos crematorios ubicados en Juan Frío y otros corregimientos de Santander, empleados por las AUC, 2009



Figura 27. El Tiempo, nota en páginas internas, alusiva a los hornos crematorios ubicados en Juan Frío y otros corregimientos de Santander, empleados por las AUC para la incineración de personas, 2009

CAMBIO conoció los hornos crematorios que construyeron los paramilitares en Norte de Santander

Según confesiones de alias 'El Iguaño' y alias 'Hernán', este método de desaparición habría sido aplicado para cumplir órdenes de Carlos Castaño y Mancuso que no querían rastros de las víctimas.

Por MÓNICA DEL ROSARIO 20 de mayo 2009, 13:00 a.m.

En la zona de Juan Frío de Villa del Rosario en Norte de Santander, en esta comuna como "trampas viejas" después de un tiempo. Los que pasan por allí automáticamente se refieren a la historia y a la vida de Juan Frío. Y es que allí, entre los cerros de la zona, abundando hoy cubiertos por la maleza, los paramilitares construyeron en 2001 un horno crematorio que funcionó hasta 2003 y en el que los paramilitares los cadáveres de más de 200 víctimas.

No hay rastros de construcciones o edificios, y pocos se atreven a hablar de lo que allí pasó o a visitar el sitio que, según cuentan, Rafael Mejía, 'Hernán', entonces jefe paramilitar de Villa del Rosario, construyó o construyó de 2001. Una zona abandonada y los restos de un trapiche en el que hoy crecen pastales dan testimonio de que allí se llevaron a cabo esas acciones. Como hoy está presente el mundo porque en la zona están los paramilitares Apolito Negro.

Toda comuna en materia de guerra de 2001. Unos paramilitares llegaron en una camioneta blanca en la que llevaban a varias personas armadas. "Eran como los 10 de la mañana y había mucho calor, estaba un verano. No recuerdo cuándo vino, cómo vino, pero los paramilitares entraron en el trapiche viejo, haciendo que los otros se fueran a algún punto cuando vino vino un carro de paramilitares como camión", dice un hombre local.

Hoy, después, cerca de los 600 p.m., el tiempo puede compararse que los paramilitares fueron asesinados (dentro del trapiche) donde habían construido el horno, que los otros se fueron y allí permanecieron.

La primera nota (figura 26) titulada (revista) *Cambio conoció los hornos crematorios que construyeron los paramilitares en Norte de Santander*, presenta los detalles ya conocidos de estos actos de horror. Sin embargo, apoyados en la Revista Cambio (figura 27), el diario El Tiempo (2009), aborda asuntos relacionados con las dificultades para que las autoridades puedan actuar, así como la situación de las

familias de los desaparecidos en el departamento de Norte de Santander. En primer lugar, si bien los exparamilitares confesaron estos hechos con cierto nivel de detalle, es paradójico que no presentaran los nombres de las víctimas, con excepción de Rafael Mejía, Hernán, quien mencionó a dos personas de la región. Esto indica, según la nota, que el trabajo de reconocimiento de las personas que fueron asesinadas en estos hechos será arduo. En segundo lugar, la nota menciona que Luis González, director de la Unidad de Justicia y Paz, propone apoyarse en expertos internacionales para hallar los rastros de las víctimas, por medio del estudio técnico de vestigios, de tal modo que se efectúe más adelante la reparación de los familiares.

Por último, la nota alude a la situación de los familiares quienes llevan cerca de siete años buscando los restos de sus seres queridos y denunciando que los restos se encuentran en este lugar. A modo de ejemplo, la nota refiere a María del Carmen Torres, madre Sergio López, quien tenía 18 años cuando desapareció en la terminal de transportes de Cúcuta, en marzo del 2010: “Sé que no está en fosas y que tampoco lo tiraron al río, quedó en el horno y lo quiero recuperar —dice con dolor—. En la funeraria me dijeron que las cenizas de una persona caben en una caja de zapatos y si es eso lo que puedo recuperar pues al menos que me dejen hacerlo” (El Tiempo, 2009).

Figura 28. El Tiempo, nota en páginas internas, en la que reproduce parte del prólogo del libro *Me hablarás del fuego, los hornos de la infamia* de Javier Osuna, a cargo del escritor chileno Raúl Zurita, 2016

El prólogo de 'Me hablarás del fuego', la obra de Javier Osuna

El chileno Raúl Zurita cuenta cómo Osuna narra las masacres de paramilitares en Norte de Santander.



Por: RAÚL ZURITA 19 de enero 2016, 10:23 p.m.

Es el anciano Primo rogándole a Aquiles que le devuelva el cadáver de su hijo. El horror del mundo se ha encargado de reiterar esa escena incontables veces, con la salvidez de que en el poema Aquiles se apañará de ser padre que lleva aferrado a sus rodillas y le entregará al cuerpo de su hijo muerto. Las subsecuentes páginas de este libro nos hablan de cientos de seres: mujeres, hombres, niños, que fueron asesinados por el frente Fronteras de las Autodefensas Unidas de Colombia; cuyos cuerpos no fueron devueltos, que no encontraron la sanción básica, inscrita en el código de lo humano, de una sepultura donde sus deudos pudieran llorarlos. Más aún, que fueron desenterrados por sus mismos verdugos de las fosas comunes en las que los arrojaron e incinerados en hornos crematorios para que no quedara rastro de sus restos. Me

La segunda nota (figura 28) del diario El Tiempo, titulada *El prólogo de Me hablarás del fuego, la obra de Javier Osuna*, como su nombre lo indica, expone parte del contenido del prólogo a la obra realizado por Raúl Zurita, un escritor y artista chileno, perseguido por el régimen militar en la década de los setenta. El texto presenta tres grandes temáticas: en primer lugar, la importancia de las voces de las familias

sobrevivientes que hablan de manera clara a través del libro, y que no necesitan que otros hablen por ellos; en segundo lugar, resalta el interés del autor del libro por hacer hablar a los ausentes, a partir de vestigios como pedazos de prendas, incluso sus cenizas; y en tercer lugar, plantea que la memoria no es solo aquella que recuerda o reconstruye cómo se hicieron los crímenes, sino también la memoria de los crímenes que se pudieron evitar pero que no se impidieron, situación que responsabiliza al Estado, generalmente indolente y omisivo, así como a la sociedad en su conjunto.

En relación con la fotografía alusiva a la primera nota, si bien esta no presentó ninguna imagen, se apoyó en el contenido y la representación visual de la crónica de la Revista Cambio, publicada el 15 de octubre de 2008. En consecuencia, para efectos del análisis en cuestión, se tendrá en cuenta la fotografía que acompañó la crónica de este medio. Al respecto, la fotografía muestra en plano general, en ángulo picado, dos construcciones en ladrillo prensado, en medio de un terreno abierto, al parecer, una zona rural cálida. Frente a una de las construcciones se ubica una persona que observa, probablemente el reportero de la revista, quien detalla cada una de las partes de la estructura. De acuerdo con el mensaje lingüístico, se trata de uno de los hornos crematorios mencionados, probablemente el que se ubica en Juan Frío, a 30 minutos del municipio de Cúcuta. Aunque la maleza está invadiendo la parte inferior del horno, la imagen alcanza a evidenciar una cavidad, posiblemente un orificio, por el que se introducían los cuerpos para proceder a la incineración. Al parecer, ese es uno de los aspectos de la construcción que llama la atención del reportero.

La segunda fotografía, tomada también en plano general, pero en ángulo normal, reitera casi todos los aspectos de la composición de la primera imagen, aunque no tiene la presencia de persona alguna en la escena y abarca otros elementos del paisaje en la parte izquierda. Ambas fotografías representan lugares de la memoria de la crueldad, y se destacan por la simplicidad de su arquitectura y la ubicación casi inadvertida de estos dispositivos de muerte en el paisaje. En comparación con los campos de exterminio Nazi, se trata de espacios de mínima extensión y con una organización básica del espacio que dificultan imaginar el *modus operandi* narrado por los exparamilitares Iván Laverde y Rafael Mejía. Sin embargo, la relación entre los textos escritos y la narrativa visual hacen posible que lo inimaginable pueda ser reconocido por el lector, tal como lo plantea Didi Huberman (2016). Lo reconocido no siempre es lo comprendido o lo asimilable, pero propicia un modo de ver que sensibiliza y puede llegar a ampliar el conocimiento de lo ocurrido.

Ríos de muerte

Los ríos, entendidos como corrientes de agua natural que fluyen de manera continua por determinados cauces y que desembocan en un lago, otro río o el mar son fuentes de vida que generalmente se convierten en el sustento de muchas

comunidades ribereñas dado el alimento que provee, los recursos que suministra y las posibilidades que brinda para la organización de la vida colectiva. No obstante, en el contexto de los procesos de desaparición forzada en muchos lugares del mundo, los ríos se han convertido en afluentes donde se depositan cuerpos de personas asesinadas, así como espacios geográficos que permiten a los victimarios ocultar evidencias de los hechos atroces. Además de países como Sudáfrica y Chile, en donde existen evidencias de este tipo de hechos, los actores armados del conflicto en Colombia también han empleado este procedimiento desde hace décadas.

De acuerdo con el CNMH (2016), en Colombia se han recuperado más de 1080 cuerpos en cerca de 190 ríos, los cuales fueron desaparecidos por algún grupo armado, casi siempre como estrategia para esconder indicios de sus crímenes. No obstante, conforme a testimonios de víctimas y victimarios, parece que aún reposan miles de cuerpos en estas afluentes, situación que complejiza cualquier proceso de búsqueda de las autoridades, pues, en ocasiones, estos aparecen en lugares muy distantes del sitio en donde se produjeron los hechos. Aunque estos hechos han sido llevados a cabo por todos los actores del conflicto armado, quienes principalmente han empleado este mecanismo de desaparición forzada son los grupos paramilitares, los cuales, en muchos lugares, han emprendido la persecución y el exterminio de comunidades ribereñas. Existen tres razones por las que los actores del conflicto armado implementan este hecho atroz: para ocultar evidencias de asesinatos, para infundir terror en las poblaciones ribereñas y para impartir castigo en personas indeseables según sus códigos de conducta (CNMH, 2016).

Según el portal Rutas del Conflicto (s. f.), a partir de la investigación titulada *Ríos de vida y muerte*, se identificó responsabilidad de grupos paramilitares en la desaparición forzada en 40 de los 44 ríos analizados. Asimismo, se conocieron evidencias de que, en 18 ríos, estos grupos armados desaparecieron a sus víctimas de manera sistemática, en 16 emplearon torturas, en 19 señalaron a sus víctimas de auxiliadoras de sus enemigos y en 20 realizaron procedimientos atroces con los cuerpos de las víctimas para evitar que estos flotarán. En el inventario de este estudio, también se identificó que no siempre estos actos se cometieron con el fin de esconder las evidencias de los asesinatos. De acuerdo con Rutas del conflicto (s. f.) estos hechos atroces también se produjeron con el fin de efectuar daños morales a comunidades ribereñas, al impedirles que rescataran los cuerpos flotantes. También lo hicieron para castigar a supuestos ladrones, drogadictos, personas homosexuales y a quienes no pagaban sus extorsiones. Por último, muchos de estos actos también respondieron a la necesidad de reprimir las acciones de líderes sociales, combatientes insubordinados y personas desmovilizadas.

Además de las responsabilidades de paramilitares y grupos guerrilleros en estos hechos, la Fuerza Pública también ha empleado esta práctica de desaparición forzada. De acuerdo con el portal Verdad Abierta (s. f.), en el río Guaviare hubo

connivencia entre el Ejército Nacional, la Policía Nacional y el Bloque Centauros de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, para que estos últimos desaparecieran los cuerpos de sus víctimas. El objetivo era impedir que el número de muertos aumentara en la zona, según declaraciones de los exjefes paramilitares Salvatore Mancuso y Rodrigo Pérez Alzate, “Julián Bolívar”, en el marco de las audiencias de Justicia y Paz, en el 2013. Según los desmovilizados, el aumento de asesinatos afectaba las hojas de vida de los militares y policías que actuaban en estas zonas. Por esta razón, los jefes paramilitares dieron la orden de desaparecer los cuerpos de las víctimas en el río. La situación llegó a tal punto que, por solicitud de policías y militares, los miembros de las AUC emplearon como mecanismo la apertura de cuerpos para llenarlos de piedra y, de este modo, hacer que se hundieran en el fondo del río.

Las condiciones geográficas de cada territorio y las características de cada río hacen que los procesos de búsqueda e identificación de cuerpos sean una labor compleja y difícil de llevar a cabo. A modo de ejemplo, en los ríos Carare, en Santander, y Muco, en el Meta, sus corrientes son tan fuertes que cualquier cosa que caiga en sus aguas desaparece rápidamente. Otro ejemplo es el del lecho del río Cauca, en el cual fueron enterrados los restos de las víctimas durante la temporada seca, y luego de que este subía su nivel en temporada de lluvia, era imposible que los cuerpos salieran a flote. Por último, en el departamento del Chocó, debido a la permanencia de sus lluvias, y a que la tierra se mantiene húmeda la mayor parte del año, en lugar de enterrar los cuerpos asesinados, los actores armados prefirieron depositarlos en el río Atrato con el fin de que estos se perdieran en la selva (Rutas del conflicto, s. f.).

Con el tiempo, en algunos pueblos ribereños donde llegan cuerpos de personas asesinadas, específicamente a la orilla de sus ríos, muchos pobladores han emprendido su rescate para proceder a darles sepultura solemne. A modo de ejemplo, se encuentran el camposanto del municipio de Puerto Berrío (Antioquia), el cementerio comunitario de Marsella (Risaralda) y el cementerio del municipio de Barbosa (Antioquia). Los pobladores del primero, ubicado en el Magdalena Medio, han rescatado cientos de personas fallecidas del río para darles sepultura y pedirles por su bienestar, dado que es un pueblo creyente en las almas del purgatorio. El segundo, pese a ser un pueblo históricamente afectado por la violencia, evidencia que muchos de sus pobladores han rescatado cuerpos en la orilla del río Cauca para proceder a darles sepultura en el cementerio. Y, el tercero, refiere a la labor que han adelantado algunos pobladores, quienes se han dedicado a recoger por años algunos cuerpos de personas asesinadas, las cuales han sido depositadas en el río Medellín, 30 kilómetros atrás (CNMH, 2016).

El artista colombiano Juan Manuel Echavarría ha documentado parte de la memoria del primer caso a través de la película *Requiem NN* (2013). Además de lo señalado anteriormente, Echavarría menciona en la introducción de este proyecto

que, por más de 30 años, los habitantes de Puerto Berrío se han dedicado a recoger los cadáveres o parte de estos a orillas del río Magdalena. Normalmente, estos cuerpos sin identificación, llamados los NN (Ningún Nombre), tendrían que ser depositados en una fosa común, según las normas sanitarias y legales. No obstante, desde hace algún tiempo varias personas de la comunidad decidieron enterrarlos en tumbas con el fin de “cuidarlos”, llevarles agua, flores y regalos. De acuerdo con las creencias del pueblo, las ánimas les devolverán este acto de acogimiento por medio de protección y favores. Para Echavarría, “A través de este ritual colectivo, pienso que los pobladores de Puerto Berrío le dicen a los perpetradores de la violencia: “En nuestra comunidad no permitimos que sus víctimas desaparezcan; no sabemos quiénes son, pero a ellos los volvemos nuestros”.³⁷

Figura 29. Fotografía del proyecto Requiem NN (2013), autoría de Juan Manuel Echavarría. Tomado del sitio oficial de Juan Manuel Echavarría <http://www.requiemnnfilm.com/inicio.html>



Por último, este indicio de la desaparición forzada, al igual que los dos casos anteriores, también evidencia que las familias, en medio del sufrimiento y la prolongación del agravio a su dignidad, se organizan para seguir el rastro del ausente por las exuberantes geografías de estas afluentes naturales. A partir de información, indicios y hasta rumores, estas familias, aunque también lo hacen mujeres solas, se lanzan a peligrosas travesías para llegar a otros pueblos ribereños o para preguntar en los cementerios sobre el paradero de su ser querido. De acuerdo con lo documentado por el portal Rutas del conflicto (s. f.), algunas de estas misiones han tenido éxito sin investigación alguna por parte de las autoridades. Encontrar

³⁷ Las perspectivas sobre la obra de Echavarría fueron tomadas de <http://www.requiemnnfilm.com/sinopsis.html>

los restos, así sea un trozo de la ropa, una marca sobre la piel o un pequeño rasgo perceptible se constituye en una alternativa para dejar de detener el duelo y emprender su elaboración simbólica y colectiva.

En este contexto, luego de la revisión del corpus, se identificó una crónica del diario El Tiempo, la cual contiene tres fotografías. Como representación noticiosa que ilustra lo expuesto, estas serán analizadas a continuación.

Figuras 30, 31 y 32. El Tiempo, Crónica en páginas internas alusiva a la desaparición forzada en el río Patía, 2015



La crónica seleccionada (figuras 30, 31, 32), titulada *Los más de mil muertos que se llevó el río Patía*, de autoría del reportero de El Tiempo Mauricio de la Rosa, la cual se acompaña de tres fotografías a lo largo del relato, introduce como subtítulo “Guerrilleros y paramilitares convirtieron este afluente de Nariño en un cementerio” (El Tiempo, 2015). Con este abre bocas, de la Rosa plantea en primer lugar que el río Patía es una gran riqueza hídrica que la naturaleza le regaló al departamento de Nariño, pero que este bello paisaje esconde una historia de violencia en el que han sido asesinadas y arrojadas a sus aguas cerca de miles de personas en los últimos 25 años. Por otro lado, el autor propone un recorrido por los hechos de violencia que han afectado a estas poblaciones, destacando las incursiones guerrilleras del frente 29 de las FARC, que iniciaron en 1985, y la aparición del bloque Libertadores del Sur de las AUC, hacia 1999. De acuerdo con testimonios de personas de la región, cuyos nombres fueron cambiados, un mecanismo para desaparecer los cuerpos asesinados, empleados por ambos grupos armados, era arrojarlos desde un puente ubicado en Bocas de Satinga. Esto explica, según de la Rosa, por qué el Patía llegó a convertirse en una fosa común.

La crónica presenta varios relatos, entre ellos el de José Mercedes Esterilla, quien comprendió tempranamente que el río llegó a convertirse en un gran cementerio, luego de que un día cayó por accidente a este desde su lancha y observó cinco cadáveres de hombres y mujeres, en avanzado estado de descomposición, que se dirigían hacia el lecho del río. En palabras de Esterilla: “Yo no sabía qué hacer, pensaba que eso me podía tocar también a mí en cualquier momento” (El Tiempo, 2015). Asimismo, de la Rosa presenta el relato de José Jorge Perlaza, alcalde del corregimiento de Olaya Herrera entre el 2003 y el 2005, quien asegura que por esos años Bocas de Satinga se convirtió en el corredor natural de todos los cadáveres de hombres y mujeres que eran asesinados en Policarpa y Cumbitara, y que muchos de estos cuerpos flotantes se acompañaban de un anuncio que decía “prohibido tocar o agarrar”. Al final, el Defensor Comunitario, adscrito a la Defensoría del Pueblo, Nelson Pérez, revela que el conflicto se degradó en la región desde que ingresaron los paramilitares al territorio, y que mucha gente sabía que el río Patía era un gran cementerio.

Como se mencionó, la crónica cuenta con tres fotografías. La primera es una imagen del río Patía, realizada en plano general con luz natural, en la que se expone a un grupo de personas que se transporta en una lancha pequeña de motor, por sus aguas. En el grupo se identifican a un hombre de pie que conduce la lancha, desde atrás, y a tres personas sentadas en la parte de adelante, entre ellos un hombre, una mujer y un niño. En la parte izquierda de la imagen se observa a un hombre caminando por un muelle improvisado, probablemente se dirige al caserío que se divisa al fondo. Las viviendas de dicho caserío, ubicadas en la parte superior izquierda de la fotografía están construidas con sistema de palafitos, y su estructura y mariales parecen estar adaptados a las condiciones geográficas de

este paisaje. Aunque en la fotografía, el río no evidencia movimientos de corrientes, el ángulo solo capta una orilla del Patía, por lo que se presume que la imagen pudo haber sido captada desde otra embarcación.

La segunda fotografía realizada por medio de un plano detalle muestra un palo o estaca de madera que parece estar clavada en el suelo, pues se observa vegetación en la parte de abajo. Aunque se observa un trozo de madera simple, la imagen evidencia que se trata de un objeto pintado de blanco en el que se registra con letras de color negro el término NN 13. La fotografía fue realizada empleando luz natural con un leve ángulo contrapicado, lo cual permite observar que el improvisado objeto de memoria está empezando a desgastarse en sus bordes debido a la maleza y la humedad de la región. Y la tercera fotografía, realizada empleando también el plano general, presenta otro ángulo del río Patía, probablemente un muelle en el que atracan pequeñas lanchas de pescadores y transportadores. Se encuentran alrededor de 18 lanchas de motor, entre ellas, algunas con presencia de tripulantes, aunque predominan las embarcaciones solitarias. Por último, en la parte superior de la imagen se divisa el paisaje con viviendas de palafito, rodeadas de la espesura de la selva.

Las tres fotografías guardan una estrecha relación de relevo con el texto alfabético. De hecho, se podría afirmar que la narrativa visual completa lo expuesto en la crónica escrita, dado que presenta una primera fotografía que intenta evidenciar la inmensidad del río, con una pequeña embarcación sobre sus aguas, en medio de su calma. Este relato visual se conecta con la primera parte de la crónica, en la que el río se constituye en un paisaje paradójico, dado que contribuye a la subsistencia de los pobladores de estos corregimientos, a la vez que se ha convertido en uno de los principales lugares para ocultar víctimas de la desaparición forzada.

La segunda narrativa visual, una especie de lápida improvisada con el acrónimo NN 13, en medio de una zona selvática, es un símbolo de la tragedia del anonimato, el silenciamiento y la orfandad de esas personas que nunca fueron reclamadas por pariente alguno y que no tuvieron una sepultura sagrada. Dado que era prohibido por los grupos armados recoger estos cadáveres del río, según relatan los testigos, se presume que se trata de una tumba excepcional que probablemente se ubica en algún sitio escondido del territorio. Y la tercera fotografía, quizás la más inadvertida, representa la ausencia de personas en estas embarcaciones como consecuencia de los hechos relatados en las entrevistas a algunos pobladores, incluidas en la crónica. Aunque parece que las lanchas atracaron en aquel lugar y sus tripulantes seguro están en descanso, el vacío da cuenta de la intimidación, la invisibilidad de la comunidad y probablemente de su desactivación social y política.

Los indicios de la desaparición forzada, analizados anteriormente, por medio de las anteriores notas de prensa, crónicas y fotografías, muestra la existencia

de tres tipologías de deshumanización que corroboran el carácter necropolítico de estas prácticas. Por un lado, quizás la forma más primitiva de deshumanización se encuentra en el uso del río para arrojar cuerpos asesinados, como estrategia de ocultamiento de evidencias. En esta modalidad, se producen unas técnicas básicas de disposición de los cuerpos para su correspondiente desecho en un espacio geográfico que facilita su desaparición temporal.

Luego, se encuentra la fosa común, un lugar que exige a los victimarios colocar los cuerpos de cierta manera en la excavación para luego proceder a su ocultamiento. Es, quizás, lo más parecido a la sepultura sagrada de un cadáver, solo que en este caso el entierro de los cuerpos asesinados es un acto que intencionalmente deja anclados a los difuntos en una eterna lejanía anónima. Por último, está el horno crematorio, un proceso de industrialización de la muerte que integra la racionalidad instrumental y la racionalidad productiva y administrativa, con el fin de alcanzar una prolija ejecución mecanizada (Traverso, 2002).

En tal sentido, tanto las imágenes alusivas a las fosas comunes como las fotografías de los hornos crematorios y los ríos develan los indicios de lo unimaginable y lo indecible. De acuerdo con Didi-Huberman (2016), un deber supremo de la humanidad es imaginar la catástrofe y el horror, tal como ocurrió en el campo de Auschwitz, en el contexto del holocausto judío, pese a la incapacidad humana para saber mirar las imágenes de la crueldad. Análogamente, las siete fotografías seleccionadas paradójicamente captan la ausencia de los desaparecidos por medio de lugares de la memoria de las experiencias límite por medio de recursos visuales simples que ofrecen alternativas para que la audiencia imagine lo ocurrido. En esta operación sensible y cognitiva, los textos escritos desempeñan una función central.

En relación con las fotografías de las fosas comunes, llama la atención que ninguna de las dos presente cuerpos desmembrados o restos óseos a partir de procedimientos de inhumación. Tanto la presencia de las mujeres en la escombrera a la espera de noticias sobre el paradero de sus seres queridos como el vacío representando en la fotografía alusiva a la búsqueda de restos de combatientes caídos, evidencia que las escenas que componen estas narrativas visuales con simples y mínimas. Esta condición, en lugar de ser una situación deficitaria en la composición de las fotografías, aumenta la posibilidad de la imaginación, la reflexión y el cuestionamiento, a partir de representaciones que no solo emplean lenguajes icónicos, sino que condensan la cultura visual (Möller, 2009).

Por su parte, los hornos crematorios constituyen lugares de la memoria de extrema crueldad que sintetizan en su figura la existencia de la barbarie planificada y mecanizada. Dada la escasez de imágenes y notas periodísticas al respecto, estas fotografías, las únicas encontradas en los archivos, constituyen piezas mnemotécnicas de un acontecimiento que evidencia la degradación más profunda

del conflicto armado en Colombia. Se trata de fotografías que también narran la desaparición forzada, las cuales no explicitan el padecimiento, sino que lo sugieren a partir de la representación de dos construcciones de ladrillo en medio de un paisaje común.

Por último, las fotografías alusivas a los ríos empleados para arrojar cuerpos asesinados, aparentemente simples y en situaciones de la vida cotidiana de sus habitantes, en su integración con el texto alfabético, se constituyen en un referente crucial que posibilita la significación sobre estos hechos. Acá tampoco se observa el sufrimiento, pero sí se intuye en las escenas captadas de la vida cotidiana de una comunidad de dolor la emergencia de objetos vivos de memoria que actúan sobre el espectador. En suma, las imágenes como presencia se constituyen en espacio existencial y en fuerza performativa capaz de afectar (Butler, 2006; Didi-Huberman, 2016).

Construcción de paz: reconciliación, erosión de la solidaridad y performatividad (2008-2016)

Puntos de partida sobre los acuerdos de paz con las FARC

A partir de 1982, los gobiernos de Colombia han desarrollado distintos procesos de diálogo y negociación con las FARC y otros grupos armados al margen de la ley. Las condiciones en las que se han producido estas rondas de negociación han variado de acuerdo con la orientación ideológica del Gobierno respectivo y su política de paz, la influencia de la comunidad internacional, en particular de gobiernos como el de Estados Unidos, los intereses militares y políticos de estos grupos armados, así como el clima político, económico y social del país. De acuerdo con Villarraga (2015), las negociaciones adelantadas desde este momento no se pueden considerar como armisticios entre iguales, en el que cada parte tiene igualdad de condiciones. Por lo contrario, los grupos armados insurgentes históricamente han representado a un sector minoritario de la población que tomó las armas con un fin, situación que exige al gobierno respectivo, independiente de su orientación ideológica, fomentar el diálogo y discutir políticamente con estos para intentar llegar a acuerdos.

Durante las últimas tres décadas ninguna negociación ha traído consigo el fin del conflicto armado, pues cada grupo armado ha tenido un modo particular de asumir el origen del conflicto, el posible fin de las hostilidades y la posterior reinserción de su tropa a la vida civil. Generalmente, existe desconfianza de

lado y lado, debido a que se sospecha de lo que pueda pasar luego del desarme, la desmovilización y la reinserción, así como de las garantías ofrecidas por el Estado para que los excombatientes puedan continuar con sus proyectos de vida. Asimismo, los gobiernos desarrollan estos procesos en medio de presiones de muchos sectores, especialmente en lo que concierne al régimen de justicia excepcional que se aplicaría a estas personas, la importancia de revelar la verdad de los hechos y los cuestionamientos en torno a las respuestas que, tanto los insurgentes como el Estado, ofrecerán a las víctimas de la violencia armada, física y simbólica que se erigió como consecuencia del conflicto.

Luego de que, en 1964, en el Gobierno de Guillermo León Valencia, se llevó a cabo la operación militar denominada “Soberanía” contra la “República de Marquetalia”,³⁸ específicamente contra un grupo de autodefensa campesina liderado por Pedro Antonio Marín, ‘Manuel Marulanda’, ‘Tirofijo’, y luego de que este grupo insurgente tuviera que refugiarse en Riochiquito (Norte del Cauca), sitio en el que se declaró su programa agrario, se desarrolló la Primera Conferencia del Bloque Sur, en la que se organizó la estructura militar y política de esta guerrilla, así como sus objetivos de expansión territorial. Posteriormente, luego de extenderse hacia las tierras bajas de la Orinoquia y el sur del Meta y de Caquetá, en 1966 se realizó la Segunda Conferencia, en la cual el Bloque Sur adoptó el nombre de Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo, FARC-EP (Molano, 2011).

Después de este momento ocurrieron muchos hechos de violencia entre las FARC y las fuerzas armadas del Estado, y se conformaron nuevos grupos insurgentes, entre ellos, el Ejército Popular de Liberación, EPL (1967), el Ejército de Liberación Nacional, ELN (1973), el Movimiento 19 de Abril, M-19 (1974), el Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT (1982), y el Movimiento Armado Quintín Lame, MAQL (1985). La respuesta de los gobiernos del Frente Nacional a estas acciones insurgentes fue la intensificación de operaciones militares en muchos lugares del territorio nacional. Desde este momento, y solo hasta 1982, en el marco de la política de paz del presidente Belisario Betancourt, fue posible iniciar diálogos de paz con varios de estos grupos, entre ellos, las FARC (Villarraga, 2015).

Un primer paso que antecedió el proceso de diálogo en este gobierno fue la expedición de la Ley 35 de 1982, sobre amnistía, la cual permitió que un grupo importante de guerrilleros presos quedaran libres. Esta ley contemplaba únicamente delitos políticos y conexos, y dejaba por fuera delitos atroces. Quienes

38 El senador conservador Álvaro Gómez denunció en el Congreso de la República la conformación de “Repúblicas Independientes”, tomadas por bandoleros en Marquetalia (departamento del Tolima). Estas declaraciones instaron a que el Gobierno de Valencia emprendiera tareas de pacificación llamadas operaciones cívico-militares (Amador, 2017).

resultaron beneficiados, cerca de 1400 insurgentes, tuvieron acceso a programas de educación, vivienda y créditos para microempresas. Luego, por medio de un decreto de este mismo año, se conformó la Comisión de Paz, la cual convocó a los distintos grupos armados al diálogo. Esto hizo que en 1983 se iniciaran los diálogos con las FARC, los cuales se vieron afectados por las resistencias abiertas de militares hacia el proceso de paz, así como por dinámicas de violencia regional, especialmente en el Magdalena Medio. Luego, hacia 1984, se suscribió el acuerdo titulado Cese al Fuego, Tregua y Paz en la Uribe, entre la Comisión de Paz y las FARC. Este paso comprometió a las FARC a dejar de extorsionar, secuestrar e implementar acciones contra la población civil (González-Posso *et al.*, 2010).

Este momento fue importante para el grupo insurgente dado que les permitió conformar el partido político Unión Patriótica, UP, el cual asumió como banderas la defensa de la soberanía nacional, la eliminación del estado de sitio, el diseño de una nueva constitución política y la realización de reformas sociales e institucionales para ampliar espacios democráticos. Posteriormente, tras la prórroga de la tregua, hacia 1986, las FARC irrumpió en el espectro político a través de su participación en las elecciones a corporaciones públicas. Como resultado, la UP alcanzó las curules de 5 senadores, 9 representantes a la cámara, 20 diputados y 353 concejales (Cepeda, 2006).

A pesar de la voluntad de paz del ejecutivo, el desgate del Gobierno del presidente Betancourt, a raíz de la toma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985, por parte del M-19, junto a la oposición de los militares y sectores políticos y parapolíticos, hizo que las FARC se retirara de la mesa en 1987. Por otro lado, a partir de este momento se inició una persecución política y militar hacia la UP sin precedentes en la historia de los partidos políticos en el país, procedente de fuerzas del Estado, grupos paramilitares y narcotraficantes que terminó en el exterminio físico e ideológico del partido, con excepción de algunos representantes que consiguieron exiliarse. Años después, la Corte Interamericana de Derechos Humanos determinó que:

El Estado violó los derechos políticos, la libertad de pensamiento y de expresión, libertad de asociación y el principio de igualdad y no discriminación, en virtud de que el móvil de las graves violaciones de derechos humanos, del exterminio y de la persecución sostenida en contra de las víctimas fue su pertenencia a un partido político y la expresión de sus ideas a través de este. (CIDH, 2018)³⁹

En el Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) los avances en los diálogos de paz con las FARC fueron mínimos. Luego de la gravedad de los hechos relacionados con la toma y la retoma del Palacio de Justicia, este Gobierno llegó a acuerdos con el M-19, el EPL y el MAQL, hacia 1989. El acuerdo contempló el cese al fuego por parte de estos grupos insurgentes con el fin de garantizar condiciones para su

39 Tomado de <https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2018/162.asp>

posterior desmovilización y reinserción. Al tiempo, el Gobierno del presidente Barco expidió una nueva ley de amnistía que permitió la liberación de guerrilleros privados de la libertad, judicializados por delitos relacionados con rebelión, asonada y sedición. Mientras que esto ocurrió, las FARC se mantuvieron aisladas de estos diálogos debido a los efectos que tuvo en su organización el exterminio de la UP. Luego de la Séptima Conferencia, realizada en la quebrada Totuma (departamento del Meta), el grupo insurgente continuó su proceso de expansión por medio de la instalación de frentes en varias partes del territorio nacional (Villarraga, 2015).

Por otro lado, durante estos años fueron frecuentes las denuncias de extorsiones, secuestros y homicidios originados por este grupo armado. Se acusó a las FARC de agredir, incluso a personas de la sociedad civil seguidoras de un acuerdo de paz, entre ellas, integrantes de la Iglesia Católica, gremios y sectores sociales de orientación progresista. Asimismo, durante este periodo la situación de la UP fue insostenible dado que continuaba la persecución y la eliminación sistemática de muchos de sus integrantes en distintos lugares de Colombia. Esto hizo que, tanto las FARC como la UP, exigieran al Gobierno del presidente Barco el cumplimiento de los compromisos establecidos en el Acuerdo de la Uribe, así como realizar reformas que permitieran iniciar los diálogos de paz. Pese a que esto no se cumplió, durante este gobierno se dio inicio al llamado Plan Nacional de Rehabilitación en zonas históricamente abandonadas por el Estado y a la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente (Cepeda, 2006).

El Gobierno de César Gaviria (1990-1994) inició su acercamiento a los grupos insurgentes a partir de un ataque a Casa Verde, centro de operaciones de las FARC, conocido como Operación Colombia. Fue un ataque dirigido a los principales jefes de la organización, entre ellos, Alfonso Cano, Manuel Marulanda Vélez ‘Tirofijo’, Raúl Reyes y Timoleón Gómez ‘Timochenko’, quienes estaban eligiendo a sus delegados para representarlos ante la recién conformada Asamblea Nacional Constituyente. Este hecho produjo el rompimiento de cualquier intento de diálogo y se constituyó en un atenuante para el recrudecimiento del conflicto en muchos lugares del país (Villarraga, 2015). No obstante, hacia 1992, se logró concretar una mesa de negociación conjunta con las FARC, el ELN y algunos integrantes remanentes del EPL, por medio de lo que se denominó Coordinadora Nacional Guerrillera Simón Bolívar.

A pesar de este hecho que lesionó la confianza del grupo insurgente, en 1992, se iniciaron diálogos en Caracas, Venezuela, con veeduría internacional, presencia de delegados de la Asamblea Nacional Constituyente y acompañamiento de la sociedad civil, entre ellos, integrantes de la Iglesia Católica. Tras el golpe de Estado en Venezuela, la mesa de diálogo se trasladó a Tlaxcala, México, y logró llegar a una agenda de negociación basada en diez puntos. Dentro de estos, se destacaron: iniciar una fórmula bilateral de cese al fuego; relacionar el proceso

de paz con los derroteros de la Asamblea Nacional Constituyente; implementar acciones contundentes del Estado contra los grupos paramilitares; construir criterios para la democratización de la política económica y social; implementar una veeduría del proceso de paz; y diseñar la metodología y reglamentación de las negociaciones y los acuerdos (González-Posso *et al.*, 2010).

Una particularidad de este proceso de diálogo se refiere a que, mientras el Gobierno nacional asumía que el objetivo del proceso era la superación del conflicto armado, la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar consideraba que el propósito era una negociación sujeta a transformaciones sociales y políticas de fondo, en representación de las necesidades de amplios sectores de la sociedad civil. En medio de este debate y, tras no concretar el cese al fuego, al tiempo, se intensificaron las operaciones militares y los hechos de violencia política en varios lugares del país. En este contexto, diez meses después de iniciado el proceso, el exministro Argelino Durán, secuestrado por una disidencia del EPL, fue asesinado en plena situación de cautiverio mientras se desarrollaban las conversaciones en Tlaxcala. Esto hizo que el Gobierno nacional se levantara de la mesa y se rompiera el diálogo, así como los avances alcanzados (Verdad Abierta, s. f.).⁴⁰

Durante los cuatro años del Gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) se dieron pocos avances en los diálogos con las FARC. Una primera iniciativa de este Gobierno fue la conformación de la llamada Oficina del Alto Comisionado para la Paz, la cual se trazó como objetivo centrar la política de paz en el ejecutivo, así como articular las iniciativas que se formularan al respecto desde diversos sectores de la sociedad civil. Al respecto, las FARC manifestaron que el inicio de la administración del presidente Samper representaba la opción de superar el retorno a la guerra que especialmente se había intensificado desde el gobierno anterior (González-Posso *et al.*, 2010). No obstante, un aspecto que caracterizó la política de paz de este Gobierno fue la decisión de dialogar en medio de la violencia armada, situación que profundizó enfrentamientos entre las partes mientras se intentaba consolidar algunos acuerdos duraderos entre las partes.

Más adelante, se presentaron dos situaciones que afectaron estas buenas disposiciones entre las partes. Por un lado, si bien el Gobierno nacional declaró públicamente su voluntad de combatir a los grupos paramilitares, mostró su aquiescencia con la conformación de las llamadas cooperativas Convivir, lideradas por el entonces gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe. Y, por otro, el 31 de agosto de 1996 las FARC atacaron la base militar Las Delicias, en los límites entre Putumayo y Caquetá. En este ataque, llevado a cabo por cerca de 500 guerrilleros,

40 Si bien las negociaciones con las FARC y el ELN no funcionaron, el Gobierno del presidente Gaviria logró la reintegración del M-19, el EPL, el MAQL, el EPL y el PRT en 1992, gracias a la conformación de la Asamblea Nacional Constituyente. En 1993 logró la desmovilización de la llamada Corriente de Renovación Socialista.

resultaron 27 militares muertos, 16 heridos y 60 sobrevivientes secuestrados (El Tiempo, 1996). El Gobierno rechazó la acción y acudió al Comité Internacional de las Cruz Roja (CICR), para determinar la situación de los cautivos e iniciar la gestión para su liberación (Villarraga, 2015).

Luego de estos hechos, las FARC solicitaron al Gobierno que les ofreciera garantías para realizar una reunión con una delegación oficial y acordar las condiciones para la entrega de los plagiados. Los insurgentes recordaron que el asesinato de Manuel Cepeda, senador de la UP, y el de otros integrantes de este partido político, habían lesionado las posibilidades de paz, pero que era necesario hacer esfuerzos para reiniciar el proceso. Para tal efecto, solicitaron la desmilitarización del municipio de Uribe, iniciar la construcción de la agenda de diálogo y brindar las garantías sin la intervención de sectores opositores a la paz. Tras estos acercamientos entre las partes, el 3 de junio de 1997 se firmó el Acuerdo de Remolinos del Caguán, con presencia de voceros del Gobierno y de las FARC, y el acompañamiento de los delegados de la CICR, y se consolidaron los términos para la entrega de los 60 soldados (González- Posso *et al.*, 2010).

Por último, el 15 de junio de 1997, se produjo la liberación según lo pactado. La cúpula militar, encabezada por el General Harold Bedoya, manifestó públicamente su inconformidad por esta concesión realizada por el ejecutivo, al calificarla como un chantaje de las FARC. Al respecto, el presidente Samper ratificó que la política de paz es de manejo exclusivo de las autoridades civiles del alto gobierno. No obstante, luego de estos hechos, las relaciones entre las partes empeoraron, especialmente tras la renuncia del entonces Comisionado para la Paz, Carlos Holmes Trujillo, y el inicio del llamado Proceso 8000, el cual afectó la gestión de este gobierno dados los presuntos vínculos entre altos funcionarios y el propio presidente con el narcotráfico (Fundación Paz y Reconciliación, s. f.).

Al finalizar la administración Samper, la campaña a la presidencia estuvo marcada por el triunfo de Andrés Pastrana como el candidato que se comprometía con la implementación de un proceso de paz que llevaría a la sociedad al fin del conflicto armado, y que la base de este compromiso sería el uso de estrategias prácticas que se apartarían de los esquemas burocráticos que en el pasado han obstaculizado las iniciativas al respecto. De esta manera, ya posesionado, el presidente Pastrana (1998-2002) se propuso liderar personalmente el proceso de paz por medio de un programa que buscaba posicionar el tema en la agenda pública y asumir una dinámica a la que denominó hechos políticos por la paz. Con estos antecedentes, procedió a conformar la zona de distensión en 1999, lo que implicó desmilitarizar cinco municipios de presencia histórica de las FARC, entre ellos, La Uribe, Mesetas, La Macarena y Vista Hermosa, en el departamento del Meta, y San Vicente del Caguán, en el departamento del Caquetá (Rutas del Conflicto, s. f.).

El experimento rápidamente encontró respaldo en la comunidad internacional. Inicialmente, tras las gestiones del ejecutivo, se conformó el grupo de países

amigos y de organismos internacionales, en apoyo al proceso de paz. Asimismo, el presidente Pastrana, luego de hacer presencia en varios organismos internacionales, avaló el desarrollo de una gira, conformada por el ministro de relaciones exteriores y una delegación de las FARC, por seis países de Europa, para buscar apoyo. En 1998, el presidente también asistió a la Asamblea General de las Naciones Unidas para solicitar cooperación, específicamente con el fin de fortalecer el llamado Fondo de Paz y buscar alternativas conducentes a la erradicación de cultivos de uso ilegal. En su participación en la Cumbre de los No Alineados, Pastrana destacó que una política de paz debe ir acompañada de la solución pacífica de los conflictos y el desarme. Por último, en el 2000, al asistir al Parlamento Europeo expuso los antecedentes del conflicto armado interno y mostró los avances en la política de paz de su gobierno, por lo que instó a los asistentes a fortalecer la cooperación internacional (Rutas del conflicto, s. f.).

El desarrollo del diálogo y las negociaciones estuvieron marcados por avances y retrocesos. Las partes convinieron una agenda común que, en todo caso, incluía expectativas muy distintas. Por un lado, el Gobierno asumió a las FARC como actor político, a diferencia del paramilitarismo y el narcotráfico, pero insistió en los evidentes vínculos del grupo insurgente con este último aspecto, por lo que exigió la implementación de un plan de sustitución manual de cultivos de uso ilícito, el cual se llevó a cabo más adelante en Cartagena del Chairá (departamento del Caquetá). Por otro lado, las FARC plantearon como tema central el llamado canje humanitario, lo cual contemplaba el intercambio de guerrilleros privados de la libertad, en cárceles estatales, por personas secuestradas, o retenidas según el lenguaje del grupo insurgente. La agenda también discutió el cese al fuego bilateral, tema en el cual se obtuvieron acuerdos parciales con la participación de integrantes de la sociedad civil y de la comunidad internacional (Villarraga, 2015).

No obstante, el proceso estuvo afectado permanentemente por varios hechos de violencia armada en distintos lugares del país. Esto hizo que, además de las suspensiones, se deteriorara la confianza entre las partes y se alterara la agenda de diálogo. Los medios de comunicación y algunos sectores críticos del proceso denunciaron cómo, a lo largo de tres años, se cometieron delitos dentro de la zona de distensión, entre ellos, el secuestro, la extorsión y los asesinatos selectivos, además de expulsar a algunos mandatarios locales. Con estos antecedentes, hacia 1999, se firmó el Acuerdo de Caquetania, el cual tenía como propósito implementar una Comisión Internacional de Verificación, de manera que se superara la crisis. Las FARC respondieron negativamente, al señalar que no admitirían este tipo de cuestionamientos a sus actuaciones en la zona de distensión. Posteriormente, en el año 2000, las FARC anunciaron la conformación de su línea política a partir de un proyecto no armado al que llamaron Movimiento Bolivariano la Nueva Colombia (Rutas del Conflicto, s. f.).

Al final del año 2000 se conoció que el grupo insurgente desvió un avión de Avianca que fue obligado a aterrizar en San Vicente del Cagúan, con el objetivo de secuestrar al entonces diputado Jorge Eduardo Géchem, situación que obligó al Gobierno a suspender los diálogos. Meses después de este hecho, ya en el 2001, se celebró el Acuerdo de San Francisco de la Sombra, en el cual las partes se comprometieron a iniciar discusiones para implementar el cese al fuego (Pares, s.f.). Sin embargo, luego de que el Gobierno evidenciara que la zona de distensión había sido usada por el grupo insurgente para su repliegue, fortalecimiento y rearme, y luego de que se prendieran las alarmas por el incremento de personas secuestradas y cautivas en este espacio, Pastrana ordenó recuperar el control de estos territorios.

En este momento también se dio a conocer que el Plan Colombia, el cual había sido implementado por el Gobierno como un impulso a la economía, al desarrollo del campo y a la defensa de los derechos humanos, a partir de la cooperación de los Estados Unidos, se había convertido durante los últimos años de la administración Pastrana en un instrumento para fortalecer las fuerzas militares, específicamente en lo que concierne a la conformación de batallones antinarcóticos que permitieran repelar las acciones no solo del narcotráfico sino también de los grupos guerrilleros involucrados con esta actividad (Rojas, 2007). De acuerdo con el anterior recorrido, para muchos analistas, el proceso de paz durante estos años fue un fracaso, dado que cada una de las partes se preparó para darle continuidad al conflicto armado.

Los procesos de paz en los dos gobiernos del presidente Álvaro Uribe (2002-2010) estuvieron marcados por la política de seguridad democrática, la cual se desplegó como política de Defensa y Seguridad en su primer Gobierno, y como política de consolidación de la seguridad democrática en su segundo Gobierno. Ambos momentos coincidieron con un enfoque de lucha frontal contra las FARC, el incremento del gasto militar y la profesionalización de las fuerzas armadas con el fin de derrotar militarmente a los grupos insurgentes vigentes. Además de desplazar los delitos de rebelión y asonada hacia la noción de terrorismo,⁴¹ con la anuencia del Gobierno de Estados Unidos, su apuesta en materia de paz fue el proceso de desmovilización de grupos paramilitares, el cual se apoyó en la Ley 975 de 2005, también llamada ley de justicia y paz. No obstante, a pesar de este giro, hubo algunos acercamientos con las FARC y el ELN.

Una vez posicionado en su primer mandato, el presidente Uribe no se comprometió con una política de paz que permitiera el diálogo y la negociación a partir de agendas temáticas concertadas como posibilidad de encontrar salidas al conflicto armado, tal como se observó anteriormente. De hecho, su triunfo en

41 Con el tiempo, el Gobierno de Álvaro Uribe tendió a asociar actividades, tales como protestas sociales, oposición política, denuncias y análisis sobre hechos de arbitrariedad, y defensa de los derechos humanos, como actos propios del terrorismo (Villarraga, 2015).

las urnas se basó, entre otros asuntos, en la necesidad de derrotar militarmente a las FARC, luego del fracaso del Caguán. A lo largo de ocho años de gobierno, el presidente Uribe subordinó las políticas de paz, de derechos humanos y de aplicación del derecho internacional humanitario a lo que denominó defensa y seguridad democrática (Villarraga, 2015). Para tal efecto, el plan de desarrollo 2002-2006 se comprometió con estrategias encaminadas al control territorial, el fortalecimiento del aparato militar, el incremento del pie de fuerza y su profesionalización, la implementación de redes de informantes con pago de recompensas, la confrontación al narcotráfico y al crimen organizado, el fortalecimiento de la administración de justicia, la convivencia ciudadana y la cooperación internacional.

En el siguiente mandato, con la implementación del Plan Consolidación y su siguiente fase llamada Plan Patriota, las fuerzas militares recuperaron el control territorial en varios lugares del país, lo que condujo a un repliegue importante de las FARC. En esta etapa también se fortaleció la intervención militar de los Estados Unidos, situación que incluyó la presencia de personal militar del país del norte en operativos armados, y se invirtió en brigadas y escuadrones móviles orientados a una confrontación especializada en terreno, en el marco de la destrucción de cultivos para uso ilícito (Rojas, 2007). Sin embargo, estos avances se vieron claramente cuestionados en los ámbitos nacional e internacional por la existencia de evidencias que relacionaron a este Gobierno con violaciones a los derechos humanos, el crecimiento del desplazamiento forzado desde las zonas de combate, el sostenimiento de estructuras paramilitares pese a los procesos de desmovilización ocurridos en el primer periodo y la proliferación de ejecuciones extrajudiciales con responsabilidad directa del Ejército Nacional, también conocidas como “falsos positivos”. Estos últimos hechos fueron analizados en extenso en capítulos anteriores.

Pese a este panorama, durante su primer gobierno, el presidente Uribe hizo acercamientos a los grupos guerrilleros existentes. En 2003 hubo conversaciones con las FARC para avanzar en la negociación de un acuerdo humanitario que permitiera el intercambio entre secuestrados y guerrilleros privados de la libertad, gracias a la mediación de facilitadores de la Iglesia, la senadora Piedad Córdoba y el presidente de Venezuela Hugo Chávez. Esto hizo que, más adelante, en 2007, se liberaran varios presos de las FARC, entre ellos, Rodrigo Granda. En 2006 se dio a conocer que el Gobierno nacional había enviado una carta a las FARC en la que manifestó su voluntad de iniciar diálogos en una zona desmilitarizada que comprendía parte de los territorios de Florida y Pradera, en el Valle del Cauca, y la opción de discutir un cese bilateral de hostilidades y asuntos relacionados con la participación política y la extradición. Sobre esta carta nunca se conoció respuesta alguna de las FARC. Luego, a partir de dos acercamientos realizados en 2009 y 2010, por el entonces Alto Comisionado para la Paz, Frank Pearl, uno de ellos mediante carta de comunicación oficial, las FARC rechazaron el ofrecimiento

y expresaron públicamente que no existían condiciones para negociar con el gobierno que estaba terminando y que estarían dispuestos reiniciar diálogos con el nuevo presidente (Pacifista, s.f.).

Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera

El inicio del primer Gobierno del presidente Juan Manuel Santos (2010-2014) estuvo marcado por una posición paradójica de continuidad y ruptura con la política de seguridad y defensa de su antecesor. Por un lado, mantuvo la política de despliegue militar y enfrentamiento a grupos armados ilegales, entre ellos, a las FARC. Y, por otro lado, desde el inicio de su Gobierno, planteó gestos de paz muy importantes, entre ellos: reconoció la existencia del conflicto armado interno y la necesidad de iniciar un proceso de paz que le diera fin; se dispuso al diálogo con los grupos insurgentes orientado a finalizar hostilidades, así como a definir cuanto antes agendas, metodologías y apoyos por parte de facilitadores del ámbito nacional e internacional; planteó la necesidad de superar la actitud agresiva que tuvo el anterior gobierno contra la rama judicial; motivó la expedición del Marco Jurídico para la Paz, desde el Congreso de la República, lo cual introdujo mecanismos a favor del proceso de paz y los derechos de las víctimas; e impulsó la aprobación de Ley 1448 de 2011, orientada hacia la reparación de víctimas y la restitución de tierras (Duzán, 2018).

Específicamente, en lo que refiere a las víctimas del conflicto armado, el Gobierno Santos emprendió tres iniciativas fundamentales. En primer lugar, la mencionada Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011) se enfocó a establecer medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, a favor de las víctimas, dentro de un marco de justicia transicional, que les permitiera acceder a la verdad, la justicia y la reparación con garantías de no repetición. Se trata de una norma que contribuye a la materialización de sus derechos, por medio de medidas como la definición de montos de indemnizaciones por vía administrativa, la conformación de mesas de participación de las víctimas, el proceso de restitución de tierras y la creación del Sistema de Registro Único de Víctimas (Amador, 2018).

En segundo lugar, producto de esta ley, se creó en el 2012 la Unidad para la Atención y la Reparación Integral de las Víctimas, la cual se comprometió con la generación de acciones transformadoras que promuevan la participación efectiva de las víctimas en su proceso de reparación. Dentro de sus objetivos están: brindar una respuesta integral a las víctimas para que sean y se sientan reparadas; fortalecer la capacidad del Estado para dar respuesta a las emergencias humanitarias y evitar nuevas violaciones a los Derechos Humanos; poner en marcha conjuntamente con las entidades (nacionales y territoriales) una estrategia integral para la movilización del SNARIV; coordinar que la oferta institucional esté implementada en te-

territorio; visibilizar a las víctimas y garantizar su participación efectiva, entre otros (Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas, 2020).⁴² Por último, se impulsó el trabajo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), cuya misión es la producción y divulgación de narrativas sobre el conflicto armado en Colombia que contribuyan a identificar las razones para el surgimiento y evolución de los grupos armados ilegales (conforme a la Ley 975 de 2005), así como las distintas verdades y memorias de la violencia. Desde el enfoque diferencial, sus investigaciones hacen énfasis en las voces de las víctimas y buscan generar propuestas para el diseño de políticas públicas que fomenten el goce efectivo de los derechos a la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición⁴³ (Amador, 2018).

Estos avances en la política de paz contrastaron con el impulso a una política económica que priorizó la minería a gran escala y la agroindustria, así como el favorecimiento de proyectos monopólicos de exportación, en detrimento de la soberanía alimentaria y de otras economías impulsadas por campesinos, indígenas y comunidades afrocolombianas. Algunos detractores al Gobierno del presidente Santos plantearon que estas políticas iban en contravía de un propósito de paz sostenible y que estas orientaciones debilitaban el desarrollo en los territorios del ámbito rural. También resultaba incoherente para algunos el sostenimiento de políticas asistencialistas basadas en subsidios a la demanda, sujetas al clientelismo y la corrupción. Por último, además de la visibilidad de varios movimientos sociales en el espectro nacional debido a problemáticas agudas en las regiones, lo cual trajo consigo dos paros campesinos de grandes proporciones, surgió la llamada Mesa Amplia Nacional Estudiantil, Mane, debido al intento de introducir una reforma a la educación superior que lesionaba el funcionamiento de las universidades públicas. Estos procesos propiciaron movilizaciones ciudadanas de grandes proporciones.

Así en medio de este ambivalente panorama, y pese a las muertes del ‘Mono Jojoy’ en el 2010, en la región de la Macarena (departamento del Meta), tras acciones de la Fuerza de tarea Conjunta Omega que culminaron con la llamada operación Sodoma, y de Alfonso Cano en 2011, cerca al municipio de Suárez (departamento del Cauca), luego de un bombardeo a un campamento por parte de la Fuerza Aérea, en la llamada Operación Odiseo, el Gobierno del presidente Santos y las FARC iniciaron los diálogos de Paz que tendrán su desarrollo por cerca de cinco años en La Habana (Cuba). De este modo, el 24 de agosto de 2012, las partes firmaron el Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, con el apoyo de Cuba y Noruega como garantes. Días después, en reunión en Noruega, las partes definieron la metodología del diálogo que

42 Tomado de <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/la-unidad/resena-de-la-unidad/126>

43 Tomado de <http://centrodememoriahistorica.gov.co/>

se desarrollaría a partir del mes siguiente en La Habana y, de manera unilateral, las FARC declararon el cese al fuego antes de comenzar formalmente la negociación.

En el 2013 se produjeron tres hechos importantes dentro del proceso de diálogo. Por un lado, el Gobierno y las FARC anunciaron que el primer punto de la agenda sería el tema de tierras y desarrollo rural. En segundo lugar, en el mes de agosto, las FARC manifestaron públicamente que tenían parte de responsabilidad en el conflicto armado y la situación de sus víctimas. Y, en tercer lugar, se dio paso a la discusión del punto dos sobre participación política de la insurgencia. A medida que el proceso de paz con las FARC se iba abriendo camino con resultados satisfactorios, llegó la contienda electoral a la presidencia de 2014. En esta coyuntura, luego de que Santos se apartara de Uribe mientras que este último, además de impulsar la candidatura de Óscar Iván Zuluaga, lo acusaba de traicionar el legado de la seguridad democrática, se conformó una alianza llamada Unidad Nacional, conformada por los partidos de la U, Liberal, Cambio Radical y parte del Conservador (Duzán, 2018).

A pesar de la desconfianza relacionada con un eventual proceso de paz, producido en un sector amplio de la población promovido por los planteamientos del Uribismo, el cual había salido claramente fortalecido en las elecciones a Congreso, Santos triunfó en las urnas y se reeligió para el periodo 2014-2018. Según Villarraga (2015), este triunfo fue posible también por el apoyo de algunos sectores de la izquierda, sindicatos, movimientos sociales como los indígenas y las mujeres, organizaciones no gubernamentales de derechos humanos y de paz y una franja considerable de voto de opinión de inclinación progresista. En el discurso de instalación del Congreso, el 20 de julio de 2014, el presidente Santos declaró que el nuevo legislativo era el de la paz, encargado de legislar para el posconflicto:

La paz es el valor supremo de toda la sociedad y en su construcción cabemos todos... No pienso en absoluto que los que no acompañaron mi candidatura estén en contra de la paz. Por supuesto que la quieren. No hay colombiano en su sano juicio que no la desee... Superaremos odios y desconfianzas para unirnos por la paz... El tema de la paz debe unir antes que dividir. (Discurso de posesión presidente Santos, 2014, citado por Villarraga, 2015)

Ese año, el proceso de paz avanzó en el tema de narcotráfico y cultivos ilícitos, pero sufrió una gran crisis debido al secuestro del Brigadier General Rubén Alzate, un suboficial y una abogada, pertenecientes al Ejército Nacional, en el caserío Las Mercedes, a unos 15 kilómetros de Quibdó, en el departamento del Chocó, por un frente de las FARC. Este hecho suspendió el proceso de negociación y, por orden presidencial, los negociadores del Gobierno retornaron a Bogotá (El Espectador, 2014). Luego de permanecer 13 días en cautiverio, y luego de que se demostrara que el alto oficial y sus acompañantes recorrían la región sin uniforme y sin su anillo de seguridad, se reanudaron los diálogos al final del año. Posteriormente, al tiempo que crecía la desconfianza en los representantes

del Gobierno, las FARC declararon el cese del fuego unilateral e indefinido en el mes de diciembre. Este tema será analizado más adelante.

En el 2015 las partes anunciaron un acuerdo para iniciar un proceso de desmilitarizado conjunto y propusieron crear una Comisión de la Verdad, la cual se pondría en marcha una vez se firme la paz. Luego, el Gobierno presentó al Congreso de la República un proyecto de Acto Legislativo que permite en corto plazo la implementación del acuerdo de paz. Ante este paso, en septiembre, se reunieron en La Habana el presidente Santos y el jefe de las FARC, Rodrigo Londoño, Timochenko, quienes acordaron firmar el acuerdo de paz antes del 23 de marzo de 2016. Inmediatamente, las FARC se comprometieron públicamente a buscar de manera conjunta con las autoridades a más de 25.000 personas desaparecidas en el marco del conflicto armado. Al final del año, las partes firmaron el acuerdo sobre víctimas del conflicto a partir de la futura implementación del llamado Sistema de Verdad, Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición (Pares, s. f.).

En el 2016, hacia el mes de marzo, el Gobierno anunció que no se podría firmar el acuerdo tal como se había prometido, pero que continuarían trabajando para alcanzarlo pronto. En este escenario, Humberto de la Calle, jefe negociador del Gobierno, expresó públicamente que existían diferencias importantes con las FARC en temas de fondo (El Espectador, 2016). No obstante, luego de superar algunas de estas diferencias, en el mes de abril el Gobierno y las FARC presentaron un proyecto de legislación especial capaz de ofrecer seguridad jurídica a los acuerdos finales. En junio se anunció que las partes habían llegado a un acuerdo sobre el tema del fin del conflicto, el cual contemplaría las condiciones para realizar el cese al fuego bilateral y las garantías de seguridad de los guerrilleros en el proceso de desmovilización. Posteriormente, se estableció el cronograma de desarme y en agosto las delegaciones firmaron el acuerdo final.

En septiembre, las FARC realizaron la X Conferencia Nacional, la última en sus cerca de 50 años de existencia, en la cual las bases guerrilleras ratificaron el respaldo al proceso de paz. Con este paso, el 26 de septiembre de 2016, se realizó en Cartagena el acto de firma del acuerdo entre el presidente Santos y Rodrigo Londoño, Timochenko, con la presencia de varios mandatarios de países de la región, delegaciones de los países amigos, organizaciones de víctimas y representantes de la sociedad civil. Inmediatamente, el presidente Santos convocó a un plebiscito a los colombianos para refrendar el acuerdo. El 2 de octubre, la opción del No, liderada por el Uribismo y otros sectores de derecha, se impuso con un 50,21 %, frente a 49,78 % obtenida por la opción Sí (El Tiempo, 2016).

A partir de este momento, y hasta el 3 de octubre, se organizaron una serie de movilizaciones y concentraciones por la paz en distintas ciudades, principalmente impulsadas por jóvenes universitarios, mientras que se realizaron varias reuniones entre los voceros del No y el Gobierno para alcanzar acuerdos (El Espectador, 2016). Esta situación llevó a que, finalmente, el 12 de noviembre, en La

Habana, las delegaciones anunciaran la existencia de un nuevo Acuerdo de Paz, denominado el acuerdo definitivo, el cual incluyó las consideraciones de los voceros del No. De este modo, el 24 de noviembre de 2016 se firmó el nuevo acuerdo, en esta oportunidad, mediante una ceremonia más discreta en el Teatro Colón de Bogotá.

Luego del anterior recorrido, y luego de revisar el corpus del periodo de estudio, se identificaron cuatro tópicos de análisis. En primer lugar, textos alfabéticos y representaciones visuales en torno a la liberación de personas secuestradas por las FARC, a quienes en este trabajo se les llamará sobrevivientes. En segundo lugar, notas de prensa y fotografías de movilizaciones por la paz, las cuales evidencian el fortalecimiento de distintas organizaciones, entre ellas, movimientos y colectivos de víctimas, quienes jugarán un rol destacado en el proceso de paz. En tercer lugar, notas de prensa y narrativas visuales relacionadas con el perdón y la reconciliación política entre integrantes de las FARC y víctimas del conflicto armado. Por último, se analizan algunos acontecimientos que registran el inicio, desarrollo y finalización del Acuerdo de Paz, los cuales están atravesados no solo por el resultado adverso del plebiscito que pretendía refrendar los resultados del proceso, ya mencionado, sino por aspectos que muestran la complejidad de la cultura política en Colombia, entre ellos, lo que en este trabajo se denomina la erosión de la solidaridad y la emergencia de nuevas culturas de paz.

Sobrevivientes

El sobreviviente es aquella persona que sale con vida luego de transitar por una situación de extremo peligro, condición que aplica para individuos que se mantienen vivos luego de la ocurrencia de fenómenos naturales que amenazaron su existencia, de haber pasado por un accidente grave que le dejó secuelas o de ser objeto de expresiones de extrema violencia que le generan daños psicológicos, morales o sociales. Aunque en la literatura también se les llama supervivientes, el sobreviviente es un caso excepcional que, generalmente, debe someterse a procesos de recuperación terapéutica y social para elaborar los traumas adquiridos, al tiempo que puede contar a otros lo que le ocurrió en el acontecimiento adverso. Su testimonio, en muchas ocasiones, contribuye a subsanar los traumas que adquirió como consecuencia de su infortunio, a la vez que puede llegar a ofrecer la experiencia vivida a otros para que a estos no les ocurra lo mismo o para que establezcan medidas que les permita prevenir dicha situación.

En el marco de las guerras, las dictaduras, los genocidios y los conflictos armados internos suelen surgir sobrevivientes. Por lo general, en este tipo de experiencias límite, estas personas han sido sometidas a diversas formas de deshumanización y cosificación por medio de las tecnologías y procedimientos del daño, la crueldad y el horror. Los cuerpos sometidos a esta clase de situaciones, los cuales logran salir con vida, no solo son sobrevivientes sino también víctimas. Para Primo Levi (2015), toda víctima debe ser compadecida y todo sobreviviente debe ser acogido para que puedan continuar sus vidas, así como restaurar su humanidad. Por esta

razón, quienes salieron vivos de un campo de exterminio, como Levi (2015), y de otras formas de degradación de la condición humana, requieren que la sociedad y el Estado les ofrezca condiciones y garantías para que nunca más algo así les vuelva a ocurrir. Asimismo, sociedad y Estado deben hacer lo que esté a su alcance para eliminar las condiciones y situaciones que hicieron posible que estos hechos ocurrieran.

Para Levi (2015), la situación de los sobrevivientes que transitaron por experiencias límite invita a reflexionar sobre la inhumanidad, comprendida como un proceso constituido de actos humillantes a los que deben ser sometidas unas personas por parte de otras. Más allá de las razones que llevan al victimario a implementar las tecnologías y los dispositivos de la inhumanidad, lo más cuestionable de estas experiencias límite es la prolongación de las razones que sostienen y legitiman dichos actos, los cuales tienden a convertirse en algo natural para la sociedad. En los campos de exterminio, las humillaciones del día a día fueron implementadas para profundizar el descenso del prisionero al “fondo”. Este descenso empezó a ser mucho más rápido en el caso de los ahogados, quienes, por distintas razones, no se adaptaron a la crueldad del régimen del campo de exterminio, por lo que su tiempo en este lugar fue más breve que los demás. Se trata de cuerpos que se encontraban en algún punto entre la vida y la muerte, y entre lo humano y lo no humano (Levi, 2015).

Para Levi (2015), aparte de los ahogados, en los campos de exterminio surgieron los salvados. Se trataba de víctimas que, por distintas razones, se mantuvieron con vida, aunque no siempre fueron los más fuertes. Mantenerse vivo obedeció a factores como la fortuna y la providencia, lo que en algunos implicaba alcanzar posiciones de privilegio en la jerarquía del campo, silenciarse frente al horror o renunciar a los sistemas de valores que guiaban sus vidas antes de ser sometidos a estas tecnologías de deshumanización. Según Levi (2015), estas revelaciones no pretenden juzgar negativamente a los salvados, puesto que “[...] palabras como bueno o malo, justo o injusto, no tardaban en dejar de tener sentido a ese lado de la alambrada” (p. 51). En consecuencia, la obligación de los salvados es contar las historias de los hundidos, por y para ellos.

En el marco del conflicto armado interno en Colombia, empleando la anterior analogía, se puede decir que también existen ahogados y salvados. Los ahogados son aquellas personas que fallecieron con ocasión del conflicto, que según datos del CNMH, hasta 2013, fueron cerca de 220 000 personas eliminadas en circunstancias como las masacres, los asesinatos selectivos, la desaparición forzada, el uso de minas antipersonales, la tortura y el secuestro, entre otros hechos victimizantes. Por su parte, los salvados son los sobrevivientes, aquellas personas que por distintas razones lograron defender su existencia en medio de situaciones límite, y que en muchas ocasiones compartieron la adversidad, por ejemplo, en situaciones de despojo, persecución o cautiverio, con personas que fallecieron, los cuales, según

Levi (2015), se fueron al fondo. Una de las experiencias de los sobrevivientes del conflicto armado fueron los secuestrados que recobraron su libertad.

Como se observó en capítulos anteriores, el secuestro en Colombia se intensificó y recrudeció en los últimos 50 años, a raíz de su incorporación en las prácticas de violencia de los distintos grupos armados, situación que llegó a registrar más de 33 000 víctimas hasta el 2013, aunque la Unidad de búsqueda de personas dadas por desaparecidas aseguró que la cifra podría llegar a 200 000⁴⁴. En la revisión del corpus de notas de prensa, entrevistas y crónicas, así como sus respectivas fotografías, se identificó que en el periodo de tiempo analizado surgieron una serie de narrativas visuales que representan a los sobrevivientes de hechos victimizantes de distintas maneras. Sin embargo, llamaron la atención los relatos visuales de sobrevivientes del secuestro, quienes, a diferencia de la situación de otros secuestrados, expuesta en el capítulo anterior, son portadores de mensajes de intercambio humanitario, diálogo y negociación provenientes de las FARC, quienes fueron sus captores.

A diferencia de lo que ocurrió en el periodo anterior, en el que la liberación de los secuestrados debía lograrse a partir de rescates militares, algunos exitosos y otros fallidos, en el marco de los principios de la seguridad democrática del Gobierno del presidente Uribe, hacia 2008 se empezó a dar una tendencia distinta, en la que la guerrilla de las FARC, principalmente, realizó entregas unilaterales de personas plagiadas como posibilidad del llamado intercambio humanitario. A pesar de ir en contra de la posición guerrillerista que lo caracterizó desde 2002, el Gobierno de Uribe tuvo que aceptar estos mecanismos de entrega pacífica de personas secuestradas dada la presión ejercida por las familias víctimas, organizaciones de la sociedad civil y la comunidad internacional. De acuerdo con el contexto anterior, se presentan las siguientes notas de prensa con sus respectivas imágenes.

Figura 33. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación de Sigifredo López, 2009



44 Los detalles sobre el tema del secuestro fueron abordados en el capítulo *Paz y desmovilización paramilitar: de la captura a la cooptación del Estado (2002-2007)*.

La nota del diario El Espectador (figura 33), acompañada de una fotografía de gran formato, describe el reencuentro entre el exdiputado del Valle Sigifredo López y su familia, así como los 150 asistentes que fueron a recibirlo al hangar del Aeropuerto Alfonso Bonilla, después de haber sido liberado, tras siete años de secuestro por las FARC. La nota destaca algunas expresiones sobre sus declaraciones ante los medios de comunicación: “Sólo hay una posibilidad de traer de vuelta a quienes están en la selva: hay que exigir la liberación y devolución unilateral de todos los civiles y el intercambio de los combatientes” (El Espectador, 2009). Otro aspecto que resalta la nota es la solicitud expresa de López ante el presidente Álvaro Uribe de iniciar las gestiones necesarias por un acuerdo humanitario, de modo que cientos de secuestrados en poder de las FARC recuperen su libertad. Por último, la nota menciona que López le pidió al país que se supere la polarización entre uribistas y antiuribistas, y que en las próximas marchas por la paz exijan que se acabe el secuestro como arma política en este conflicto armado.

La fotografía que acompaña la nota, realizada en plano americano, presenta a dos adolescentes de espaldas que visten camisetas blancas, mientras que corren a abrazarse con un hombre mayor, quien también corre hacia el encuentro con una evidente expresión de alegría y llanto. Al lado derecho, se observa a una mujer vestida de blanco, quien luce un turbante que sobresale en la situación, al tiempo que sonríe al ver el efusivo encuentro. También se observa a dos hombres vestidos de traje militar que escoltan al protagonista de la escena. La fotografía fue realizada en un espacio abierto, en ángulo normal, y empleó luz natural. Este tipo de iluminación resalta la expresión de la mujer ubicada en la parte derecha, más que al hombre protagonista de la historia, quien viste suéter negro y gorra del mismo color, lo cual opaca su rostro.

De acuerdo con la nota de El Espectador, la narrativa visual es la expresión del reencuentro entre el exdiputado del Valle Sigifredo López y sus dos hijos, luego de siete años de cautiverio a causa de las FARC. Aunque la nota no presenta detalles sobre las gestiones realizadas por algunos mediadores para lograr la liberación, la presencia de la Senadora Piedad Córdoba en la imagen representa el papel que desempeña la sociedad civil y el Movimiento por la Paz en la búsqueda de una salida negociada al conflicto. El efusivo encuentro entre el padre y los hijos, luego de un secuestro prolongado, es uno de los aspectos más sentidos y publicitados en estos procesos de liberación, pues, particularmente, en este caso, López fue plagiado cuando sus descendientes tenían 7 y 8 años. Por último, el acontecimiento marca un antecedente fundamental en el inicio del futuro proceso de paz entre el Gobierno y las FARC, pues López fue el único sobreviviente del secuestro de los doce diputados del Valle del Cauca el 11 de abril de 2002, y su mensaje hizo énfasis en el canje humanitario.

Figura 34. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación de Alan Jara, 2009



Otra noticia que refiere a la sobrevivencia y el intercambio humanoitario, luego de un proceso de liberación, se refleja en la anterior nota de prensa, la cual está acompañada de una imagen fotográfica. La nota informa sobre el reencuentro entre el secuestrado y exgobernador del Meta, Alan Jara, y su familia, después de siete años en cautiverio a manos de las FARC. Jara llegó al aeropuerto de Villavicencio para ser recibido por su familia y un centenar de personas. En la nota se destacan algunas de las declaraciones de Jara frente a su tiempo en cautiverio: “Dijo que era suficiente tiempo (sic) que había descansado en la selva y que ahora venía a trabajar por la liberación de los demás secuestrados” (El Espectador, 2009). El texto menciona que Jara habló sobre sus compañeros de cautiverio y de algunas de las experiencias que tuvo que vivir. Por último, la nota también refiere a algunos detalles sobre el encuentro entre Jara y el presidente Álvaro Uribe:

El jefe de Estado hizo un llamado a los colombianos para que no dejen de apoyar a los soldados y policías del país, tras señalar que ellos son los que ayudan a combatir el terrorismo...La toma de individuos desarmados e indefensos como rehenes no solamente paraliza a la víctima, sino que también afecta la integridad psicológica y económica de toda la familia. Además, crea un dilema moral imposible de manejar para los individuos, las compañías y los gobiernos involucrados cuando se les exige el pago de un rescate. Por un lado, parece que pagar el rescate es la única forma de salvar la vida de la víctima. Por el otro lado, este pago contribuye directamente a fomentar la guerra. (El Espectador, 2009)

La imagen que aparece junto a la noticia muestra, en plano medio, a tres personas. En el centro aparece un hombre de gorra, de unos cincuenta años, sonriendo y saludando con el brazo izquierdo. A la derecha se observa a una mujer vestida con camiseta blanca, de espaldas a la cámara, que se cubre su rostro en señal de llanto. A la izquierda, se observa a un hombre más joven, quien, de igual manera, seca las lágrimas de su rostro mientras asiste al encuentro. La fotografía parece haber sido realizada empleando luz natural con un leve ángulo contrapicado, situación que resalta el rostro sonriente del personaje ubicado en el centro.

De acuerdo con la información del texto alfabético, la imagen narra el momento en el que se encuentran Alan Jara, exgobernador del Meta secuestrado por las FARC, desde el año 2002, y su familia, integrada por su esposa, Claudia Rugeles, y su hijo, Alan Felipe. A diferencia de la fotografía anterior, en la que Sigifredo López se observa conmovido previo al encuentro con sus hijos, en esta oportunidad, Alan Jara prefiere sonreír y saludar a la audiencia, en señal de triunfo, mientras su familia cercana, consternada, lo acompaña en el acto mediático. Aunque la imagen no enfoca de manera detallada a Alan Jara, la narrativa visual evidencia el paso de los años en cautiverio, la cual se relaciona con su delgadez y los rastros de un envejecimiento prematuro. No obstante, por lo que se menciona en la nota, la misión del exgobernador del Meta a partir de este momento será trabajar por la liberación de los demás secuestrados en poder de las FARC y presionar para lograr el intercambio humanitario, tal como lo señala el antetítulo.

A modo de conclusión, tal como se puede apreciar en las dos narrativas visuales, se trata de sobrevivientes que, luego de ser liberados, participan en actos públicos de recibimiento que provocan emociones en los espectadores, quienes observan a través de los medios de comunicación las secuelas del secuestro en los cuerpos de estas personas. Por otro lado, a pesar de que estos actos se convierten en propaganda de Gobierno y en oportunidad de rating mediático, son una alternativa para que, desde las palabras, el testimonio y las propuestas de paz, estas personas restauren su humanidad, luego de padecer la crueldad y la deshumanización por parte de sus captores. También se trata de la restauración de su condición de sujetos políticos, pues, al haber sido mandatarios locales o parte del legislativo de un departamento, tal como ocurrió con Alan Jara y Sigifredo López, buscan ser escuchados no solo desde el trauma sino desde su dimensión ética y política.

Ambas imágenes presentan escenas conmovedoras que apelan al dolor de la familia, al encuentro impactante tanto del padre y el hijo como del esposo y la esposa para obturar el reproche al victimario y el alivio colectivo por el fin del cautiverio. En cuanto al reproche, generalmente las notas de prensa emplean expresiones que buscan recordar los detalles del secuestro, el tiempo en el que la persona estuvo privada de la libertad y los vejámenes a los que fue sometida por sus captores. Por el otro lado, las imágenes se constituyen en narrativas de la piedad, situación que, a partir de la moral del buen samaritano (Arendt, 1963), instala un régimen de la mirada desde la distancia que propicia el alivio en el espectador.

No obstante, ambas imágenes se convierten en iconos de un tipo de sobrevivencia a la que se le puede denominar reflexiva, la cual, desde la posición del salvado, de acuerdo con Levi (2015), busca dar testimonio no de su presunto heroísmo sino de la memoria de sus compañeros ahogados. Se trata de imágenes que se cristalizan y se sedimentan (Berger, 2005; Didi-Huberman, 2016) no por la estética de la imagen sino por la configuración de un espacio intersticial que

genera aperturas hacia otros debates, más allá de la conmoción a distancia que puede sentir el espectador. Dicha apertura está en la importancia que los mensajes de estos dos políticos como una oportunidad de concretar el intercambio humanitario y la opción de construir un acuerdo de paz, el cual se irá abriendo camino más adelante.

Movilizaciones por la paz: hacia la re-existencia social y política

Desde los inicios del conflicto armado interno en Colombia, se fueron conformando organizaciones de la sociedad civil que impulsaron acuerdos de paz o el cese de hostilidades transitorio debido al recrudecimiento del conflicto y las afectaciones evidentes que los hechos atroces dejaban en diversas poblaciones, especialmente en las de carácter rural. Desde la década de los setenta, muchas organizaciones adelantaron plantones, huelgas y marchas por la paz como estrategia para defender el derecho a la vida (Barbero *et al.*, 2006). A partir de este momento, varias comunidades indígenas, históricamente afectadas por el conflicto armado y abandonadas por el Estado, marcharon y realizaron mingas de resistencia con el objetivo de denunciar y protestar por acciones de violencia armada procedentes de actores legales e ilegales, así como proponer espacios de diálogo para encontrar salidas pacíficas al conflicto.

Más adelante, hacia la década de los ochenta, surgieron iniciativas similares por parte de las comunidades afrocolombianas, las cuales conformaron organizaciones como Acia (Asociación Campesina Integral del Atrato), situada en el Medio Atrato (departamento del Chocó). A partir de esta experiencia, más adelante se conformó el Movimiento Cimarrón y el Proceso de Comunidades Negras. Además de configurarse como espacios de denuncia y resistencia, estas formas de organización política, y su visibilidad en el espacio público, hicieron posible la recuperación de tierras para varias comunidades de algunos departamentos del Pacífico. Estas experiencias animaron a otros movimientos, especialmente a organizaciones y cooperativas de campesinos, a implementar acciones que integraron el derecho a la paz y el derecho a recuperar la tierra, especialmente dados los hechos de despojo y desterritorialización asociados con la intensificación del conflicto armado en los territorios (Pacifista, s. f.).

Luego de la firma de algunos acuerdos de paz con grupos armados, a finales de la década de los ochenta, tal como se mencionó al inicio de este capítulo, y luego de que se promulgara la Constitución Política de 1991, se abrieron camino varias iniciativas por la paz. Una de ellas fue el Mandato de los Niños y las Niñas por la Paz, el cual surgió como consecuencia la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) y la labor de organismos internacionales como Unicef, y de organismos nacionales como la Red Nacional de Iniciativas por la Paz y contra la Guerra

(Redepaz, s.f.).⁴⁵ Producto de este ejercicio, cerca de tres millones de niñas y niños exigieron por medio de firmas la desvinculación de menores de edad del conflicto armado (Pacifista, s.f.).

Luego de esta iniciativa, en 1997, Redepaz y otras organizaciones de la sociedad civil impulsaron el Mandato Ciudadano por la Paz, la Vida y la Libertad. La estrategia consistía en que un número significativo de ciudadanos apoyara el llamado mandato por la paz en las elecciones de gobernadores, alcaldes, diputados, concejales y ediles el 26 de octubre. Luego de alcanzar una movilización nacional por la paz sin precedentes, y luego de conseguir diez millones de votos que fueron entregados a la Registraduría, la coordinación del movimiento entregó al Gobierno nacional un documento en el que se presentaban los argumentos políticos y electorales para exigir una solución pacífica y negociada al conflicto armado interno. Este acontecimiento hizo posible que en 1998 fuera reglamentado el artículo 22 de la Constitución Política, el cual estableció que la paz es un derecho y un deber de obligatorio cumplimiento (Redepaz, s. f.).

Luego de años difíciles para los movimientos sociales por la paz, tras la negación del conflicto armado que hiciera el Gobierno del presidente Uribe, el cual presentaba como correlato en los ámbitos internacional y nacional la política de seguridad democrática, tal como se explicó en capítulos anteriores, hacia 2007 fueron los familiares de las víctimas quienes presionaron lo que se denominó canje humanitario, situación que planteaba el intercambio de uniformados secuestrados por las FARC por guerrilleros de este grupo insurgente privados de la libertad en cárceles del Estado. Aunque hubo varias iniciativas de organizaciones de familiares víctimas, tal como se expuso en el capítulo anterior, en 2007 se destacó, por su despliegue mediático, el recorrido que hiciera el profesor Gustavo Moncayo desde el departamento de Nariño hacia Bogotá con el fin de solicitar al presidente Uribe que dispusiera las condiciones para realizar un intercambio humanitario que permitiera liberar a su hijo, el suboficial del Ejército Nacional Pablo Moncayo (El Espectador, 2009).

Al tiempo, durante el mismo año, surgió la iniciativa conocida como colombianos y colombianas por la paz, un grupo de personajes de la vida política que promovió el intercambio humanitario y la salida negociada al conflicto armado. Una de las líderes de dicho movimiento, la congresista Piedad Córdoba, empezó a gestionar la liberación de personas secuestradas por las FARC, apoyada en la mediación de la Comité Internacional de la Cruz Roja y algunos gobiernos de países latinoamericanos. Gracias a estos esfuerzos, fue posible la liberación en el 2009 de los agentes de la Policía José Lozano Guarnizo, Juan Fernando Galicia y Alexis Torres, y de los políticos Sigifredo López y Alan Jara. Más adelante, en

45 Esta organización empezó en 1993 y en la actualidad cuenta con cerca de 400 delegados que gestionan procesos de paz en comunidades de Bogotá, Medellín, Valle y Santander. A modo de ejemplo, Redepaz ha desempeñado labores destacadas en los procesos de paz con las milicias de Medellín y la guerrilla de la Corriente de Renovación Socialista (Pacifista, s. f.).

el 2010, este mismo tipo de gestión hizo posible la liberación del suboficial del Ejército ya mencionado, Pablo Moncayo (El Espectador, 2009).

El 4 de febrero de 2008 se realizó la marcha denominada Un Millón de Voces Contra las FARC, esta jornada hizo que miles de personas en distintas ciudades del país protestaran contra las acciones de este grupo armado. Este acto estuvo antecedido, en enero de este mismo año, de la liberación de las políticas Consuelo González y Clara Rojas, esta última secuestrada por las FARC en el 2002, junto a la entonces candidata a la presidencia Ingrid Betancourt. Uno de los eventos que impulsó la marcha del 4 de febrero fue la conformación de un foro por medio de internet, el cual comunicó a personas de Colombia y de otros países para abordar temas como el intercambio humanitario y el diálogo por la paz (Ideas para la Paz, s. f.).

Más adelante, en el 2011, luego de varias movilizaciones en favor de las víctimas del conflicto armado, como ya se expuso al inicio de este capítulo, el Gobierno del presidente Santos impulsó la Ley 1448, también conocida como Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Lo establecido por la ley abrió el camino para la conformación de diversos movimientos, organizaciones y colectivos de víctimas, especialmente por las dificultades burocráticas que trajo consigo la llamada reparación integral. Además de crear las instancias ya señaladas para favorecer a las víctimas derivadas de esta ley, las cuales también fueron expuestas al inicio del presente capítulo, el Estado creó otras 53 entidades que integran el Sistema Nacional de Atención y Reparación de Víctimas.

En este escenario, hacia el 2012, se declaró el 9 de abril como el Día nacional de la memoria y la solidaridad con las víctimas, el cual contiene una relación simbólica con los hechos del Bogotazo y el asesinato del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán. Este ambiente, junto a la declaración formal del inicio de los diálogos de paz entre el Gobierno y las FARC en La Habana (Cuba) impulsó la organización de movilizaciones sociales a favor de los diálogos, la reparación a las víctimas y la restitución de tierras. De acuerdo con la Fundación Ideas para la Paz (FIP) (citada por Pacifista, s. f.), mientras en 2013 se produjeron 294 movilizaciones por la paz y las víctimas, en 2016 este tipo de eventos llegó a 561, lo que significa un interés creciente de la sociedad civil por el derecho a la paz y una expresión colectiva de solidaridad por quienes han vivido los efectos del conflicto armado.

Además de las comunidades de paz y la Ruta Pacífica de las Mujeres, las cuales serán analizadas más adelante, se produjeron procesos organizativos de gran valor para el proceso de paz llevado a cabo entre el Gobierno y las FARC, tales como, el Espacio Regional de Construcción de Paz, en el que participaron 35 organizaciones de víctimas y ciudadanas, el cual tuvo lugar en la región de Montes de María, en el departamento de Bolívar (Villarraga, 2015). Por último, luego de la firma del acuerdo de paz ya mencionado el 26 de septiembre de 2016, y luego de que el Gobierno del presidente Santos sometiera la ratificación de este proceso a la opinión de la ciudadanía, por medio de un plebiscito referendatorio, en

el cual el 50,2 % de los colombianos dijo No a esta posibilidad, inmediatamente surgió un movimiento ciudadano, animado por jóvenes, que defendió el futuro de la paz. Como se observará más adelante, este movimiento, sin precedentes en la historia reciente, por medio de iniciativas como la Vigilia por la Paz, la Marcha del Silencio y la obra titulada *Sumando Ausencias*, de la artista colombiana Doris Salcedo, serán fundamentales para presionar la construcción de un nuevo acuerdo, el cual fue suscrito finalmente el 24 de noviembre de 2016.⁴⁶ En el marco de los hechos descritos, surgieron notas de prensa y fotografías en el periodo de estudio que representan acontecimientos relacionados con la gestión de movimientos por la paz. Se destacan movimientos como Colombianos y Colombianas por la Paz, la iniciativa de marchar por la liberación de su hijo por parte del profesor Gustavo Moncayo e iniciativas de víctimas, tales como la comunidad de paz de San Carlos (Antioquia) y la Ruta Pacífica de las Mujeres. Veamos:

Figura 35. El Espectador, nota en sección Redacción Política alusiva a la dinámica del movimiento Colombianos por la Paz, 2009



Figura 36. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la liberación del suboficial Pablo Moncayo, 2010



⁴⁶ De acuerdo con Pacifista (s.f), además de los jóvenes universitarios que promovieron la Marcha del Silencio, se destacaron el movimiento Paz A La Calle, Javerianos por la Paz, Tercera Voz (estudiantes de secundaria y media que promovieron el diálogo y rechazaron la polarización) y Ojo a la Paz, un colectivo que propuso el seguimiento a la implementación del acuerdo con las FARC.

La nota de la sección política de El Espectador, la cual se acompaña de una fotografía, menciona que, luego de la liberación del exdiputado del Valle del Cauca, Sigifredo López, y del exgobernador del Meta, Alan Jara, es necesario avanzar en la implementación del posible intercambio humanitario. Sin embargo, para que esto se logre, señala la nota, se requiere superar un obstáculo: el diálogo de sordos entre el Gobierno y la guerrilla de las FARC. También se menciona que la labor de la senadora Piedad Córdoba y del grupo de civiles llamado Colombianos por la Paz ha sido muy importante no solo por los procesos de liberación exitosos, ya mencionados, sino por la movilización social por la paz que están agenciando. La nota también refiere a los interrogantes que este movimiento de la sociedad le hace al Gobierno: “Al quedar en libertad los últimos dos políticos que formaban parte del grupo de civiles definidos como canjeables por las FARC, solo quedan en cautiverio oficiales y suboficiales de las Fuerzas Armadas, es decir, combatientes en defensa del Estado” (El Espectador, 2009). En consecuencia, cierra el redactor, se espera que el Gobierno inicie un diálogo para lograr la liberación o el intercambio de los restantes 22 uniformados que permanecen en cautiverio.

La fotografía presenta en plano medio corto a un grupo de personas que mira hacia su derecha, en un aparente encuentro sorpresivo con la cámara o con alguien que ingresó al recinto. En el extremo derecho, se observa a un hombre mirando hacia abajo, y en el centro a dos hombres y dos mujeres pertenecientes al movimiento Colombianos por la Paz, según lo mencionado en el texto alfabético. Mientras que los dos hombres observan serios lo que irrumpe en el acto, una mujer mira algo que lleva en sus manos y la otra sonríe de manera espontánea. Al fondo, en la parte superior derecha, se alcanza a divisar el rostro sonriente del llamado caminante por la paz, Gustavo Moncayo.

Aunque se trata de una fotografía de ilustración, en la que se presenta a algunos personajes de la vida política que conforman el movimiento Colombianos por la Paz, es importante destacar cómo la prensa nacional hace evidente la existencia de este movimiento y su función en la configuración de una apuesta política por la paz, desde la sociedad civil, que se apoya en el intercambio humanitario para el caso de los secuestrados y en una salida negociada al conflicto armado interno. En la fotografía se destacan las figuras de Iván Cepeda, hijo del inmolado dirigente político de la UP, Manuel Cepeda, el Magistrado Alfredo Beltrán, presidente de la Corte Constitucional, Gloria Cuartas, exalcaldesa de San José de Apartadó y el caminante por la paz, Gustavo Moncayo.

Por otro lado, la nota de El Espectador, del 30 de marzo de 2010, acompañada de una fotografía, describe el momento en el que se reúnen Pablo Emilio Moncayo, sargento del Ejército Nacional secuestrado por las FARC el 21 de diciembre de 1997, en Patascoy (límites entre los departamentos de Nariño y Putumayo), y su padre, Gustavo Moncayo, conocido como el Caminante por la Paz, en el aeropuerto de Florencia (departamento del Caquetá). La nota menciona

que, “luego de 12 años, 3 meses y 10 días de infierno en la selva a manos de las Farc, el uniformado salió del helicóptero Cougar brasileño a los brazos de su padre” (El Espectador, 2010). La nota también refiere a algunos detalles de la liberación, entre ellos, que fue un operativo difícil para la tripulación brasilera que dirigía el operativo por aire debido a las malas condiciones del tiempo, y que en la delegación que coordinó la entrega unilateral se encontraron dos guerrilleros de las FARC, la senadora Piedad Córdoba, Monseñor Leonardo Gómez, un médico y personal del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR).

Por último, el redactor recordó la intensa labor realizada por Gustavo Moncayo, quien decidió recorrer parte del país caminando, desde 2007 hasta 2009, con el fin de presionar una salida humanitaria a la liberación de su hijo y de cientos de secuestrados por las FARC y otros grupos armados. Asimismo, recordó cómo este acto empezó a tomar relevancia en los ámbitos internacional y nacional, lo cual hizo posible que Moncayo hiciera una gira por Europa para denunciar la grave situación de los secuestrados, y que luego se entrevistara con el presidente de Venezuela, Hugo Chávez, quien, al parecer, intercedió para lograr la liberación. Por último, la nota menciona que el compromiso de Gustavo Moncayo no solo hizo posible la liberación de su hijo Pablo, sino también la activación de un movimiento social por la paz que exige una salida pacífica al flagelo del conflicto armado interno.

La fotografía que acompaña la nota, realizada en plano americano y con luz natural, en un espacio abierto, al parecer un aeropuerto, dada la presencia de una aeronave de la Cruz Roja Internacional en la parte superior, presenta a un grupo de personas que camina en una abierta expresión de júbilo. Se observa en el centro a un hombre con traje camuflado, tomado de la mano de un hombre mayor, al parecer, su padre, mientras eleva el brazo izquierdo, cuya mano lleva un puñado de flores blancas, para saludar a los asistentes. El hombre mayor, quien se caracteriza por portar una cadena entre el cuello y sus muñecas, eleva el brazo derecho, el cual también contiene flores blancas en su mano, para coincidir en el saludo de victoria. En la parte izquierda sobresale una vez más la senadora Piedad Córdoba, quien, en esta oportunidad, luce acompañada de un hombre mayor en la parte de atrás, al parecer, un religioso, dada la indumentaria que lleva. Por último, en la parte derecha de la fotografía, se observa a dos mujeres, dos niños y un hombre, quienes también se muestran complacidos por lo sucedido.

Aunque se trata de una escena muy similar a las analizadas anteriormente, en este caso, se trata de una imagen que destaca al padre más que a su hijo recién liberado. El *punctum* de la fotografía está en Gustavo Moncayo, el hombre que lleva las cadenas consigo y que ha pasado una serie de dificultades, entre ellas, caminar más de 900 kilómetros desde el departamento de Nariño hasta Bogotá, ubicarse en un cambuche en la Plaza de Bolívar de la capital, discutir con el presidente Uribe sobre el intercambio humanitario y acudir a la comunidad internacional para

pedir apoyo. En los reportajes realizados por otros medios, se destaca cuando el sargento Pablo en este mismo acto, delante de los asistentes, le quita las cadenas a su padre como un símbolo en el que ambos se liberan. La fotografía también muestra a una familia, entre ellos, a la madre del recién liberado, a su esposa e hijos, en una expresión de alivio que les permite no solo celebrar sino también restaurar sus vidas en calidad de sobrevivientes.

Figura 37. El Espectador, nota en páginas internas alusiva al reconocimiento a la comunidad de San Carlos (Antioquia) por medio del Premio Nacional de Paz, 2011



Figura 38. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva al reconocimiento a la Ruta Pacífica de las Mujeres por medio del Premio Nacional de Paz, 2014



Las dos notas siguientes, acompañadas de sus respectivas fotografías, muestran otra faceta del movimiento social por la paz: los movimientos de víctimas. La primera nota refiere a la entrega del Premio Nacional de Paz, versión 2011, al municipio de San Carlos (Antioquia) por su compromiso con la restauración social y moral de la comunidad, luego de muchos años afectados por el conflicto y abandonados por el Estado. La nota, realizada por Martha Nubia Bello, integrante del Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, alude a la memoria del conflicto armado en esta región y a los efectos que tuvo todo este episodio de guerra en las víctimas: “A comienzos del siglo XXI se convirtió en una región fantasma. Cerca de tres décadas de asedio, terror y muerte produjeron un éxodo de casi el 90 % de su población (se desplazaron 20 mil habitantes)” (El Espectador, 2011). Al final, la nota también refiere al significado que tuvo para los delegados que asistieron a la entrega del premio y del libro de esta entidad titulado *San Carlos: Memorias del éxodo en la guerra*. Al respecto, Bello señala: “Con el libro en las manos, los campesinos sintieron que sus relatos del horror cobraban importancia. El ejercicio de memoria que hicieron durante dos años dio frutos” (El Espectador, 2011).

La fotografía que acompaña la nota es de la señora Lilia Rosa Mesa, habitante del mencionado municipio de San Carlos, quien sostiene una fotografía de su hija, desaparecida por los paramilitares a la edad de 15 años. Según el informe del CNMH en mención, esta imagen refleja el dolor de miles de personas de esta región de Colombia que, desde el éxodo, se vieron impedidos para gestionar la búsqueda de sus seres queridos, víctimas de desaparición forzada, por sus propios medios, pues los grupos armados habían despojado a muchas familias y el Estado no actuaba. Varios de estos aspectos fueron analizados en capítulos anteriores.

Por esta razón, fotografías como la de Lilia Rosa y otras víctimas-sobrevivientes, consignadas en el informe, son una especie de homenaje a esas personas que, incluso en condición de adultos mayores, no pierden la esperanza de conocer el paradero de sus familiares. La imagen de Lilia Rosa, realizada en plano medio y ángulo normal, quien posa para la cámara sobre la escenografía de una pared de color blanco, mientras sostiene el retrato de su hija pequeña, revela el duelo aplazado de esta mujer, así como la esperanza de acceder a la verdad de los hechos que involucran a grupos paramilitares. Aunque es una fotografía de ilustración que refleja el daño moral y social padecido por una víctima del conflicto armado, se trata de un icono utilizado por el movimiento civil de este municipio, el cual lo ha impulsado a seguir adelante con las luchas por el acceso a la verdad, la reparación y la no repetición.

La siguiente nota del diario El Tiempo, titulada *La Ruta Pacífica de las Mujeres*, la cual también lleva consigo una fotografía, refiere a las razones por las que se le concedió el Premio Nacional de Paz, 2014, a la iniciativa de la sociedad civil llamada Ruta Pacífica de las Mujeres. Dentro de los argumentos expuestos por el redactor para otorgar el premio, se destacan: sus aportes a la construcción de

un país sin violencia, en particular, a la ejercida por los grupos ilegales contra el género femenino; la construcción de una memoria colectiva del conflicto armado, en la que participaron cientos de mujeres de distintos lugares del país; y las alertas que han planteado en la esfera pública en torno a los factores de riesgo y vulnerabilidad que afectan la vida y el ejercicio de derechos de las mujeres. El texto destaca de manera especial las palabras de Marina Gallego, coordinadora nacional de la Ruta Pacífica de las Mujeres, al recibir el premio: “(La comisión de la verdad de las mujeres) escuchó, se dolió, transcribió, analizó y escribió esta memoria desde abajo con mil mujeres que dieron sus testimonios; no son historias solo de los hechos, sino de cómo las mujeres han vivido y resistido” (El Espectador, 2014).

La narrativa visual que acompaña el texto contiene varios aspectos llamativos. Se trata de una fotografía realizada en plano medio, en la que se presenta a dos mujeres que usan camiseta negra, cada una con un emblema alusivo a la No violencia. En la parte izquierda se encuentra una mujer afrodescendiente con el pelo recogido, quien lleva en sus manos la silueta de una escopeta, pero con los rasgos de una guitarra, hecha en cartón y de color negro. La mujer, que se ve algo cansada, lleva colgada una maleta verde y su camiseta contiene una frase en letras blancas que dice: “La Paz con las mujeres Sí va”. Al lado derecho de la fotografía se encuentra una mujer joven, quien sostiene una especie de señal de tránsito, hecha en cartón, la cual representa un “prohibido usar pistola”, lleva una especie de cartel cuya frase quedó cortada en el encuadre de la fotografía, la cual alcanza a decir: “Vayas donde vayas”.

La imagen muestra a dos mujeres que, al parecer, asisten a una movilización del colectivo Ruta Pacífica de las Mujeres. Ambas, siendo de generaciones distintas y, probablemente, con historias de violencia también muy distintas, muestran su compromiso con la defensa de los derechos de las mujeres víctimas del conflicto armado, así como con la denuncia de las violencias de las que continúan siendo víctimas en la vida cotidiana. En la fotografía llama la atención la presencia de una mujer mayor en la actividad de movilización, su sintonía con el uso de objetos que resignifican la violencia, en este caso, por medio de la exhibición de lo que el artista César López llama “la escopetarra”⁴⁷ y su disposición a participar en un proceso que le permite resarcir el dolor y restaurar su dignidad, como sobreviviente del conflicto armado.

47 La escopetarra es una guitarra fabricada a partir de un arma de fuego adaptada, empleada como símbolo de paz. El nombre obedece a un acrónimo construido por el músico colombiano César López, su inventor. De acuerdo con Naciones Unidas, este objeto, el cual contó con la participación del luthier Alberto Paredes, en su diseño, se dio a conocer gracias a la campaña Generación de la No – Violencia, la cual inició el 26 de junio de 2006 con un concierto y la entrega formal de la escopetarra a la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Tomado con ajustes del sitio <https://www.unodc.org/colombia/es/escopetarra.html>

También resulta destacable la frase impresa en su camiseta, la cual reafirma que el problema de la paz no es un asunto exclusivo de hombres, tal como se ha visto en los distintos procesos de paz en el pasado. Esta reafirmación hace evidente que los delitos de lesa humanidad, en el marco del conflicto armado interno, también han sido ejecutados a partir de la etnia y el género. La frase de Gallego, citada por *El Tiempo*, así lo corrobora:

La paz se construye desde la adversidad, como se evidencia en el país, donde pululan múltiples organizaciones que reconstruyen en medio de la guerra; ese tejido ha sabido valorar que somos más humanos si nos reconocemos y vinculamos desde las vulnerabilidades, las mismas que nos llevan a defender la vida y confrontar la muerte, y desde ese reconocimiento tenemos una capacidad propositiva y transformadora". Que se conecta directamente con el propósito de la imagen, que es mostrar la capacidad de resiliencia de las mujeres en el conflicto armado. (*El Tiempo*, 2014)

A modo de conclusión, se puede afirmar, apoyados en las notas de prensa y las fotografías analizadas, que desde el 2008 se produjo un giro importante en las acciones de los movimientos sociales por la paz. Como se mencionó al inicio de este apartado, si bien existe una experiencia significativa de procesos de movilización por la paz, impulsados por la sociedad civil desde finales del segundo gobierno del presidente Uribe, a partir de 2008 se ampliaron las iniciativas orientadas hacia la denuncia, la resistencia y la generación de proyectos alternativos para alcanzar la paz. La mayoría de estas iniciativas se originaron en los movimientos de víctimas del conflicto armado.

Otro aspecto que profundizó la movilización por la paz, fue el clima político y social que propició, por un lado, la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, y por otro, el desarrollo de los diálogos de paz entre el Gobierno y las FARC. Como se pudo apreciar, entre 2011 y 2016, de acuerdo con datos del portal *Pacifista* (s. f.), hubo un incremento del 90 por ciento en el número de movimientos de víctimas que se involucró en acciones orientadas hacia el reclamo de tierras, la reparación integral, la reconciliación con ofensores y la construcción de propuestas para el diseño del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición, contemplado en el acuerdo de La Habana. De hecho, se puede decir que durante estos años emergieron nuevos liderazgos sociales y políticos en los territorios por cuenta de este fenómeno.

De acuerdo con lo expuesto, se puede señalar que esta emergencia de experiencias, desde abajo y con la tierra (Escobar, 2015), se convierte en evidencia viva de re-existencia social y política. Para Jaramillo *et al.*, (2019), la categoría re-existencias comprende el conjunto de gramáticas de vida, expresadas en formas cotidianas de ser y estar en el mundo, orientadas a denunciar, desafiar o subvertir el orden hegemónico violento, a partir de marcos biográficos, formas organizativas y vivencias locales. Como ya se explicó en capítulos anteriores, este

orden hegemónico violento opera a través de la administración que diversos actores armados ejercen sobre las geografías violentadas en los territorios afectados por la guerra. Estas gramáticas de vida, desde la acción de las víctimas organizadas y no organizadas, emplean diversos repertorios políticos, culturales y estéticos, en espacialidades particulares que no se enmarcan solamente en entornos físicos, sino también en escenarios que se resignifican por medio de otras narrativas, otras prácticas, otras formas intersubjetividad y otras memorias.

Las experiencias de reexistencia se evidencian en dos ámbitos. Por un lado, en acciones de movilización social, en las que convergen apuestas sociales y políticas que buscan rechazar y transformar prácticas de violencia legitimadas en los territorios, las cuales comprenden agresiones físicas y simbólicas de los actores armados, estrategias de agentes opresores del Estado, intimidación de agentes de sectores privados interesados en despojar o explotar materias primas para el mercado transnacional y la naturalización de prácticas racistas, clasistas, machistas, patriarcales y adultocéntricas. Por otro lado, se encuentran las prácticas que en la vida cotidiana emplean estrategias de rechazo, burla creativa o cuidado colectivo frente a dispositivos de dominación violentos (Jaramillo *et al.*, 2019). En relación con este segundo ámbito, se destacan la realización de acciones performativas, las cuales se construyen a partir de lenguajes figurativos y representaciones que se convierten en experiencias de memoria social y colectiva, tales como los cantos, las apuestas teatrales, los tejidos, las jornadas de muralismo y el uso co-creativo de medios populares y alternativos (Amador y Muñoz, 2018).

En relación con las narrativas visuales analizadas, se puede decir que algunas de estas evidencian aspectos relacionados con la re-existencia social y política, ya mencionadas. Por un lado, la expresión performativa representada en la cadena que lleva amarrada a su cuerpo el profesor Moncayo, la cual evidencia que la libertad obstaculizada por el secuestro es algo que opera tanto en la persona cautiva como en la familia, se convierte en una estrategia de re-existencia capaz de subvertir de manera simbólica el orden hegemónico violento, tanto de las FARC como del Estado.

Si bien la imagen seleccionada no da cuenta de la diversidad de acciones llevadas a cabo por Gustavo Moncayo, a lo largo de varios años, la representación visual ubica su *punctum* en el profesor encadenado, más que en su hijo recién liberado. Es una fotografía que, sin tener pretensiones estéticas, se constituye en ícono de la persistencia político-estética de un padre de familia víctima, quien emplea distintos repertorios narrativos y corporales para gestionar la libertad de su hijo. En consecuencia, se trata de un discurso visual que no solo objetiva lo ocurrido en ese momento, sino que se constituye en un relato que trae consigo ese pasado de búsqueda desesperada, sufrimiento e impotencia que no solo vivió el profesor Moncayo sino también muchas familias de policías y militares secuestrados. En otras palabras, es una fotografía que, a pesar de evidenciar alivio colectivo, habilita

la memoria de un pasado reciente (Kleinman y Kleinman, 1996) integrado de dolor, persistencia y re-existencia.

Por otro lado, la imagen alusiva al Premio Nacional de Paz, edición 2011, el cual fue concedido a la comunidad de San Carlos (Antioquia), refiere a una situación de extremo dolor, en la que una mujer expone el retrato de su hija, quien lleva más de 15 años buscando a su hija desaparecida. Si bien la fotografía podría haber sido parte de los relatos visuales del conflicto armado, analizados en capítulos anteriores, la imagen de la mujer con el retrato de su hija en la mano se constituye en una representación emblemática que ha inspirado la lucha de esta comunidad por la verdad y la no repetición. Como ícono, la narrativa visual se inserta en una ecología de significados que impulsa acciones para la denuncia, la resistencia y la generación de proyectos alternativos en el territorio, tal como lo menciona la autora de la nota de prensa. Si bien la fotografía se realizó hace años, su permanencia en *El Tiempo*, es decir, su sobrevivencia (Didi-Huberman, 2016) y su sedimentación en el presente del movimiento de víctimas de San Carlos, configura un régimen de la mirada que acerca a la audiencia al dolor del otro (Sontag, 2004).

Por último, la fotografía alusiva al movimiento Ruta Pacífica de las Mujeres, quienes también fueron merecedoras del Premio Nacional de Paz tres años después, la cual representa a dos mujeres, una mayor y la otra joven, en una jornada de movilización por la paz, presenta dos aspectos claves de la re-existencia. Por un lado, evidencia cómo el cuerpo se convierte en un territorio desde el cual es posible transgredir el orden hegemónico violento por medio de su plasticidad estética y performativa. Al respecto, la expresión de ambas mujeres, pero especialmente la corporalidad de la mujer mayor, quien viste una camiseta con anuncios alusivos a la no violencia y lleva un artefacto que modifica la forma de un arma por la de una guitarra (escopetarra según César López), se constituye en una gramática de vida que invita a habitar de otra manera las geografías violentadas y cooptadas por los agendes opresores. Por otro lado, se trata de una imagen que invita a superar la fatiga de la compasión, en muchas ocasiones alimentada por la saturación de las representaciones de la catástrofe (Zelizer, 2001), dado que presenta a esta mujer como un agente político que es capaz de expresar sus dolores, pero también sus expectativas de futuro en la esfera pública.

Perdón y reconciliación política

En el marco de los procesos de justicia transicional empleados a lo largo del tiempo en varios procesos de paz de distintos países, además de las medidas que buscan generar condiciones jurídicas y políticas para que los ofensores digan la verdad sobre los hechos atroces de manera pública y reparen material y simbólicamente a las víctimas, también resulta necesario propiciar escenarios de perdón y reconciliación. Estos escenarios, entendidos como medidas restaurativas en el marco de

la transicionalidad, no solo han de contribuir a la restauración de la dignidad de las víctimas, sino también deben evidenciar transformaciones morales en los victimarios. Al respecto, algunos autores sugieren la necesidad de diferenciar el perdón moral, comprendido como un acto privado entre la víctima y el victimario, de la reconciliación política, la cual contiene un carácter público y transformador (De Gamboa, 2004).

En relación con el perdón moral, se puede afirmar que se trata de un acto moral que se produce entre la víctima y el ofensor. En una acción de buena voluntad, la víctima libera y redime a quien le causó daño, a partir de muestras de reparación y arrepentimiento del ofensor. De acuerdo con De Gamboa (2004), en el perdón se identifican tres sentimientos morales que involucran a las dos partes: el resentimiento, el arrepentimiento y el perdón. El resentimiento se proyecta de la víctima hacia el ofensor, quien, por medio de sus acciones, afectó directa o indirectamente al primero, produciéndole daños psicológicos, físicos o morales. Especialmente, este último tipo de daño lesiona la dignidad de la víctima y se puede configurar en un trauma en el que recordar lo ocurrido, incluso luego de algún tipo de apoyo psicosocial, puede traer al presente vivencias de humillación, menosprecio e injusticia. En consecuencia, la víctima puede tener resentimientos implícitos o explícitos hacia el ofensor, dado que aún no ha podido realizar el duelo de lo acontecido, ni elaborar asuntos propios del trauma, como la ausencia de sus seres queridos o los daños individuales y colectivos padecidos.

Por su parte, el arrepentimiento es un sentimiento en el que el ofensor reconoce su responsabilidad en el agravio moral infligido a la víctima (Honneth, 2011). Este proceso exige al ofensor juzgar sus acciones pasadas, repudiarlas y expresar que nunca más las volverá a hacer. Se trata de un proceso de regeneración moral (Golding, 1984) o de transformación moral (Lederach, 2016) del victimario, en el que abiertamente abandona determinados principios objetables, lo cual lo obliga a llevar a cabo medidas de reparación simbólica o materiales, resarcir el daño empleando acciones de restauración y expresar públicamente su opción de cambio. Por último, este tipo de sentimiento puede hacer posible que la víctima supere el resentimiento, y llevarla a ofrecer el perdón, comprendido como un acto de benevolencia que libera al ofensor de su pasado. De esta manera, el perdón permite al ofensor salir de una zona de vacío que lo ha confinado en sus ofensas como alternativa para su posterior liberación ética (Arendt, 1989). Aunque existan expresiones públicas de solicitud y otorgamiento del perdón, se trata de un acto privado entre la víctima y el ofensor.

En relación con la reconciliación, en términos generales, se puede afirmar que es un proceso en el que las partes involucradas en un conflicto acuerdan modificar su relación, de modo que inicien un tipo de comunicación basada en el reconocimiento mutuo, situación que configura la declaración de un pacto tácito y voluntario de acercamiento. Parte de las condiciones que hacen necesario a

determinadas personas o grupos llevar a cabo un proceso de reconciliación son: la existencia de relaciones individualizadas, la agresión intragrupal y la hostilidad entre oponentes; la evidencia de pérdida de condiciones que benefician a las partes por cuenta del sostenimiento de un conflicto; y la erosión de relaciones interpersonales o intergrupales por cuenta del predominio de intereses asociados con la existencia del conflicto.

Por otro lado, en sociedades que han transitado por experiencias de violencia extrema, la reconciliación puede llegar a ser una alternativa viable para la transformación pacífica del conflicto. En algunos casos, en el marco de la justicia transicional, la reconciliación puede ser un mecanismo para reconstruir el tejido social y fortalecer las instituciones que pudieron verse afectadas como consecuencia de la cooptación de estas por parte de agentes opresores. Asimismo, implica la generación de condiciones para efectuar diálogos abiertos que permitan entender de manera colectiva por qué ocurrieron los hechos de violencia extrema, quiénes son los responsables y qué acciones emprenderá la sociedad para que estos nunca más vuelvan a ocurrir. Por último, la experiencia internacional muestra que la reconciliación se puede adelantar a través de la implementación de mecanismos jurídicos de reconciliación, lo cual exige un enfoque de justicia restaurativa más que de justicia punitiva, y por medio de comisiones de verdad y reconciliación, capaces de aportar en el esclarecimiento de los hechos del pasado atroz e impulsar acciones de reconciliación (De Greiff, 2008).

En esta dirección, la reconciliación política es un proceso que no solo involucra a las dos partes que se han implicado directamente en un conflicto armado o en situaciones de vulneración de derechos humanos, sino que responsabiliza a la sociedad en su conjunto. Los procesos de reconciliación, en el contexto de la implementación de un modelo de justicia transicional con enfoque restaurativo, exige que los ofensores expresen su arrepentimiento y voluntad de cambio en actos públicos. También requiere que las víctimas expresen su voluntad de perdón de manera abierta, y que expresen si les satisface o no las medidas de compensación, rehabilitación y reparación ofrecidas tanto por el Estado como por el ofensor. No obstante, a pesar de la importancia que los ofensores y las partes logren reconciliarse, la reconciliación política exige a la sociedad su participación en estas formas de reflexión del pasado y la construcción de nuevos porvenires. Por esta razón, la reconciliación política implica propiciar condiciones para hacer un tránsito hacia una democracia igualitaria e incluyente, pues no se pueden dejar intactas las condiciones de opresión que hicieron posible la existencia de la violencia extrema. En otras palabras, la reconciliación política no solo refiere a una transición jurídico-política para dar cierre a un conflicto, sino también una transición democrática que transforme moral y políticamente a sus miembros (De Gamboa, 2004).

En este contexto de discusión, surgieron notas de prensa y narrativas visuales que, entre el 2014 y el 2016, a la par con el desarrollo de los diálogos de paz, expusieron ante la opinión pública contenidos alusivos a actos de perdón y reconciliación, protagonizados por víctimas del conflicto armado y jefes de las FARC. Para efectos del presente análisis, se seleccionó una nota de prensa de 2014 originada en La Habana (Cuba), recién se dio inicio formal a los diálogos entre el Gobierno y las FARC, y dos notas que se produjeron a partir de experiencias de perdón ocurridas en territorios de Colombia, en los que están presentes comunidades víctimas de hechos atroces perpetrados por este grupo armado. Los tres eventos involucran procesos de perdón y reconciliación. Veamos:

Figuras 39, 40 y 41. El Tiempo, notas en páginas internas
alusivas a la solicitud de perdón por parte de las FARC
a víctimas de la masacre de Bojayá, 2014

Perdón de Farc a víctimas de Bojayá, primer acto serio de contrición

En el encuentro, 'Pablo Catatumbo' dijo que están dispuestos a repararlas.



El representante de las víctimas de Bojayá, Leyner Palacios, recordó los "hechos luctuosos" del 2 de mayo de 2002, en los que "la población se llenó de pánico", ante la incursión de la guerrilla. Foto: Archivo particular



La guerrilla se comprometió a resarcir el daño causado por la masacre no sólo reconociendo su responsabilidad, sino con acciones "reparadoras y transformadoras". Foto: AFP

La primera nota, acompañada de tres fotografías, titulada *Perdón de Farc a víctimas de Bojayá, primer acto serio de contrición* surgió en el marco de la primera etapa de los diálogos de paz en La Habana (Cuba), llevados a cabo entre el Gobierno y las FARC. El texto menciona que la delegación de las FARC, en cabeza de Pablo

Catatumbo, y en encuentro cara a cara con víctimas de Bojayá, en cabeza del líder Leyner Palacios, manifestó que este grupo insurgente está comprometido con una construcción de paz que permita acceder a la verdad y la justicia, y que por esta razón piden perdón a los sobrevivientes de este municipio del Chocó. En sus palabras, citado por el *El Tiempo* (2014):

Ahora, cuando estamos dialogando para construir la paz con verdad y justicia, debemos expresar (...) que sentimos un profundo pesar, que nos duele hondamente el fatal desenlace que para la población de Bojayá significó ese terrible suceso. [...] Hubo un resultado nunca buscado ni querido. Declararlo hoy no repara lo irreparable, no devuelve a ninguna de las personas que perecieron ni borra el sufrimiento generado a tantas familias, sufrimiento del cual somos conscientes y por el que ojalá seamos perdonados. (*El Tiempo*, 2014)

Además de ser la primera vez que este grupo armado pide perdón por una acción de violencia armada, como la que ocurrió en Bojayá en 2002, tal como se analizó en capítulos anteriores, el redactor menciona que el presidente Santos presentó un saludo a las delegaciones, desde Bogotá, y que resaltó este primer gesto de las FARC, entendido como un indicio positivo del proceso, el cual augura que los diálogos de paz van en una dirección correcta si se inicia con el perdón entre todos.

La noticia cuenta con tres imágenes fotográficas. La primera presenta a integrantes de la mesa de diálogo en La Habana, en la que se destacan cinco hombres sentados, al parecer, quienes directamente discutieron o mediaron en el desarrollo del tema en mención: Raúl Vergara (delegado de Chile), Dag Nylander (delegado de Noruega), Pablo Catatumbo (delegado de las FARC), Leyner Palacios Asprilla (representante de víctimas de Bojayá) y Rodolfo Benítez (delegado de Cuba). Detrás de ellos se encuentran de pie, entre hombres y mujeres, diez personas, entre ellas, Victoria Sandino, delegada de las FARC, y otros asistentes, al parecer, pertenecientes al colectivo de víctimas de Bojayá. En la parte superior de la imagen, detrás de quienes posan para los medios, se encuentra un pendón que dice “Diálogos de paz” Habana – Cuba. Por lo que se observa, la imagen da cuenta del momento en el que los protagonistas presentan los resultados del diálogo sobre el caso Bojayá ante los medios de comunicación.

La segunda fotografía también hace parte del archivo fotográfico de este mismo diario. Se trata de una imagen de la entrada de la iglesia de Bojayá, registrada en 2002, una vez se efectuó la masacre contra la población refugiada en el templo, perpetrada por las FARC. La imagen presenta en plano medio a dos militares con su respectivo fusil al hombro, quienes observan el templo destruido, aún con escombros, mientras la escultura de Cristo fracturada, que pareciera observarlos, se ubica en una especie de pedestal improvisado. La última fotografía, también perteneciente al archivo de *El Tiempo*, realizada a plena luz del día en ángulo picado, muestra en un plano general la panorámica de la iglesia destruida. Tal como se analizó en capítulos anteriores, este tipo de imágenes evidencia parte de las dimensiones de los daños realizados no solo contra el templo sino contra el municipio y la población civil. En este caso, se ratifica cómo fue destruido el templo

y cómo, a pesar del bombardeo y la conflagración, la iglesia mantuvo firme parte de sus estructuras metálicas.

Al respecto, se puede decir que la primera fotografía es una imagen testimonio que representa un hecho sin precedentes en la historia del conflicto armado, pues fue la primera vez que las FARC admitieron públicamente su responsabilidad en el conflicto y pidieron perdón a una comunidad que fue afectada directamente por sus acciones armadas. No obstante, llama la atención en la imagen el predominio de hombres en la primera línea del grupo y la ubicación de las demás personas involucradas en el acto de perdón en una posición subsidiaria, entre ellas, varias mujeres de la delegación de Bojayá y de las FARC. La imagen parece sugerir que las decisiones de fondo del Acuerdo de Paz, así como la comunicación de sus resultados parciales, son asuntos exclusivos de hombres.

Por otro lado, llama la atención que el redactor de El Tiempo haya decidido incluir fotografías de archivo de la destrucción a la iglesia de Bojayá, haciendo énfasis en la escultura del Cristo fracturado. Parece que la intención fue recordarle a la audiencia, a partir de un registro visual, parte del daño realizado a esta comunidad. Mientras que la imagen del Cristo, ubicado en una parte alta del templo en ruinas, hace énfasis en el daño moral y la profanación de un lugar sagrado, la siguiente imagen busca reafirmar la crueldad del hecho atroz, al mostrar una panorámica de la iglesia semidestruida, pues las bases, aún en pie, permiten imaginar las características originales del lugar. Por último, es probable que la ubicación de las tres imágenes, a lo largo del texto, sugieran al lector evaluar lo acontecido e invitarlo a analizar la complejidad del perdón que pide el grupo insurgente a la comunidad de Bojayá. Esto se reafirma en el pie de foto de la tercera imagen: “la guerrilla se comprometió a resarcir el daño causado por la masacre no sólo reconociendo su responsabilidad, sino con acciones reparadoras y transformadoras” (El Tiempo, 2014).

Figura 42. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la solicitud de perdón de las FARC a la comunidad de La Chinita (Antioquia), 2016



Figura 43. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la solicitud de perdón de las FARC a familiares de los expdiputados del Valle del Cauca, 2016



Las siguientes notas, con sus respectivas fotografías, describen dos experiencias de perdón realizadas por el grupo insurgente ante otras comunidades también afectadas por sus acciones armadas.⁴⁸ La primera nota del diario El Tiempo, acompañada de una fotografía testimonio, titulada *Víctimas de La Chinita* ven sinceridad en el perdón de las FARC, describe algunos detalles del acto de perdón que se realizó entre jefes guerrilleros y alrededor de 100 víctimas, a causa de lo ocurrido en el barrio La Chinita, en Apartadó (departamento de Antioquia), el 23 de enero de 1994, suceso en el que resultaron asesinados 34 hombres y una mujer. La nota destaca de manera textual las palabras del jefe guerrillero Iván Márquez en el acto de perdón:

Comprometidos con el más profundo sentimiento de humanidad y respeto, hemos venido a La Chinita 22 años después de aquel triste 23 de enero, con el corazón compungido, a pedirles perdón con humildad por todo el dolor que hayamos podido ocasionar durante el transcurso de la guerra (El Tiempo, 2016). El texto alude a las reacciones de los asistentes al evento, entre ellos, la señora Silvia Berrocal, quien perdió a su hijo de 17 años aquel 23 de enero de 1994. La mujer sobreviviente, asistente al acto de perdón ofrecido por las Farc, con el acompañamiento de la Alta Consejería para la Paz, expresó públicamente que las víctimas sí perdonan, que han tomado esa decisión porque encuentran arrepentimiento en este grupo, y que para la comunidad es muy importante que las Farc dejen las armas, pues serán 6.000 hombres menos en la guerra y 6.000 armas que se van a callar. Luego ratificó: “no queremos más muertos, ni huérfanos ni viudas”. (El Tiempo, 2016)

48 En el marco del Acuerdo sobre las víctimas del conflicto, el Gobierno y las FARC se comprometieron a adelantar actos colectivos de reconocimiento de responsabilidad por la perpetración de hechos atroces “con el fin de contribuir a la satisfacción de los derechos de las víctimas, marcar el momento simbólico de un nuevo comienzo y crear un ambiente favorable para la construcción de la paz” (El Tiempo, 2016).

Al final de la nota, el redactor resalta que el grupo insurgente, en proceso de negociación con el Gobierno, ha realizado otros actos de perdón ante varias comunidades de víctimas en distintos lugares del país. La siguiente nota, la cual también se acompaña de una imagen fotográfica, titulada *Las Farc pidieron perdón por la masacre de los diputados del Valle*, relata el acto de disculpas públicas protagonizado por Jorge Torres, Pablo Catatumbo, quien en nombre de las FARC pidió perdón a los familiares de los 12 diputados del Valle, secuestrados el 11 de abril de 2002, y a la familia de Carlos Cendales, asesinado ese mismo día en las instalaciones de la Asamblea Departamental, quien intentó reaccionar ante la situación. La nota menciona que la actividad, la cual tuvo lugar en la Iglesia de San Francisco de la ciudad de Cali, contó con la presencia de los familiares de los 12 diputados, el Alto Comisionado de Paz, Sergio Jaramillo, y otros delegados de las FARC. En la intervención de Ángela Giraldo, hermana de Francisco Giraldo, una de las víctimas, expresó que los familiares se sienten tranquilos luego de este acto público de perdón, pero que aún está pendiente el Estado. En sus palabras: “Pedimos que el Estado reconozca su responsabilidad en los hechos, por no haber garantizado la seguridad de los diputados. Permitió el secuestro, no fue capaz de llegar a un acuerdo humanitario y no fue capaz de proteger la vida de nuestros familiares” (El Tiempo, 2016).

Como se puede apreciar en la primera fotografía, aparece el jefe de las FARC Iván Márquez, de camisa azul claro y pantalón blanco, en plano americano, caminando por un recinto semiabierto, probablemente un escenario de encuentro público en Apartadó, en el que estuvo presente un número importante de víctimas-sobrevivientes de esta masacre. A la izquierda se observa a algunas personas sentadas con camisas blancas, entre ellos, delegados del Gobierno y las FARC. Y en la parte derecha se evidencia la presencia de las víctimas, quienes visten camisetas blancas estampadas de manera personalizada con el nombre una persona, probablemente el de la persona fallecida en la masacre.

Aunque también refiere a un acto de perdón, en la siguiente fotografía se presentan otros elementos. En primer lugar, la fotografía muestra en plano medio a Jorge Torres, Pablo Catatumbo, quien lleva una camisa blanca y con una leve inclinación de su cuerpo, dando la mano a una mujer, representante de los familiares de los diputados asesinados, en señal de condolencias. Por otro lado, en la parte izquierda, se observa al Alto Comisionado de Paz, Sergio Jaramillo, y en la parte derecha, a la mujer que saluda, ya mencionada, además de dos personas más que también llevan camisa blanca, entre ellas, Sigifredo López, sobreviviente. La fotografía se realizó en un recinto cerrado, en la Iglesia de San Francisco, según información del texto alfabético. En la parte superior de la fotografía se observan detalles del templo, así como la presencia de otros asistentes al acto.

Las expresiones de los delegados de las FARC en estos actos de perdón evidencian incomodidad y cierto desasosiego. Se trata de un momento fundamental

en la construcción de la paz, en el marco de lo establecido en los acuerdos de La Habana, pues más allá de presentar disculpas públicas por lo ocurrido, estos actos obligan a los ofensores a asistir al territorio de cada comunidad a dar la cara y mostrar arrepentimiento por el daño infligido. La expresión corporal de Iván Márquez en la primera fotografía es llamativa porque, mientras camina con una hoja de papel en su mano derecha, probablemente con el discurso que leería, mira avergonzado a las víctimas ubicadas en la parte derecha. Por su parte, Pablo Catatumbo, si bien en la imagen no se ve enfrentado a una tribuna abultada como en el primer caso, se acerca con algo de timidez y retraimiento a dar la mano a Ángela Giraldo, familiar de uno de los diputados asesinados.

Los actos de perdón en las dos imágenes también proponen significados distintos en cuanto a los lugares donde se llevaron a cabo. En el primer caso, el acto de perdón se realizó en un escenario abierto, al parecer, el polideportivo del municipio, situación que le imprime un carácter laico y comunitario al evento. En el segundo caso, la actividad se desarrolló en una iglesia católica, lo cual convierte el acto de perdón en un momento sagrado y misericordioso. Por último, mientras que las víctimas-sobrevivientes de La Chinita decidieron recordar a la opinión pública, y especialmente a los jefes de las FARC en acto de contrición, los nombres de las personas asesinadas en aquel hecho atroz, los familiares de los diputados decidieron realizar un acto más privado y sin la necesidad de recordar la identidad de los exfuncionarios plagiados y asesinados. Aunque en ninguna de las dos fotografías se evidencia a los familiares hablar públicamente, la copresencia de las dos partes muestra que ambos actos representan un avance en la reconciliación.

Para concluir, luego del recorrido propuesto, se puede decir que las expresiones de perdón y reconciliación se constituyeron en precedentes fundamentales para lograr avances en cada uno de los temas de los diálogos de paz, especialmente en lo que concierne al punto de víctimas. En los tres casos se evidencian declaraciones públicas en las que los jefes de las FARC se dirigen a las comunidades afectadas para expresar su arrepentimiento y voluntad de cambio. Las fuentes no permiten asegurar si se trata de procesos de regeneración o transformación moral de los ofensores (Lederach, 2016) en sentido estricto. Sin embargo, algunos indicios de las imágenes y de los textos analizados permiten afirmar que en estos encuentros se hizo evidente la vergüenza, la incomodidad y el desasosiego en las palabras, los gestos y las prácticas corporales de los jefes de las FARC, quienes se pusieron en escena para ser juzgados moralmente.

Por otro lado, se observan puntos de vista de algunas víctimas, quienes otorgan el perdón no solo como un acto protocolario o como mecanismo para acceder de manera instrumental a algún beneficio de reparación material por parte del Estado, sino como un compromiso político de estas comunidades de dolor por la transformación moral y social de los miembros de la sociedad política en su conjunto. Por último, se identifican posiciones de unos terceros, en este caso, medios

de comunicación, quienes ofrecen puntos de vista diversos, entre ellos, la necesidad de perdonar, pero no olvidar, dada la necesidad de rememorar los hechos atroces relacionados con estos casos, por ejemplo, por medio de la publicación de imágenes de destrucción de la iglesia de Bojayá, o el recuento del número de personas asesinadas en la masacre de La Chinita, a la par con el cubrimiento noticioso del acto de perdón.

Al respecto, surge la inquietud si estos hechos son actos de perdón moral entre las partes o si constituyen acontecimientos de reconciliación política, según lo expuesto al inicio de este apartado. En esta dirección, se puede afirmar que, en el recorrido realizado en el periodo de tiempo que comprende este estudio, es la primera vez que un grupo insurgente realiza distintos actos de perdón en los que expresa de manera explícita su arrepentimiento y se muestran afectados (compungidos, según Iván Márquez) por el dolor producido. Este posicionamiento de los ofensores es un paso fundamental para alcanzar el perdón moral, de acuerdo con De Gamboa (2004). Se trata de actos morales en los que los ofensores, en este caso, Iván Márquez, Pablo Catatumbo, Pastor Alape, y otros integrantes de las FARC, fueron capaces de juzgar en público lo que hicieron en el pasado, reconocer su responsabilidad en los agravios morales infligidos a las víctimas, repudiar dichas acciones y declarar que nunca más lo volverán a hacer.

El perdón moral también se evidencia en la posible superación de los resentimientos por parte de las víctimas a partir de estos actos públicos. Las fuentes no permiten asegurar si las víctimas lograron superar sus resentimientos a partir de las palabras o expresiones gestuales y corporales de los ofensores, sin embargo, las narrativas visuales examinadas evidencian parcialmente a estas comunidades de dolor a la expectativa de lo que expresen y propongan los ofensores, así como las acciones ofrecidas por estos para alcanzar el resarcimiento. En los tres casos, los testimonios de las víctimas son fundamentales, dado que sus palabras, gestos y prácticas corporales evidencian que estos actos contribuyen a construir el duelo aplazado, elaborar simbólicamente la ausencia o la pérdida de su ser querido y expresar públicamente sus sentimientos y emociones. Asimismo, resulta llamativo el posicionamiento de estas personas al expresar públicamente que están dispuestas a perdonar y a poner de su parte para alcanzar la paz, tal como lo señalan en sus testimonios víctimas que asistieron a La Habana en 2014 y la señora Silvia Berrocal, quien hizo parte del evento de La Chinita, y quien expresó públicamente que las víctimas sí perdonan, y que la comunidad no quiere más muertos, ni huérfanos, ni viudas.

Por otro lado, también resulta difícil señalar si estos actos se constituyen en pasos hacia la reconciliación política, en el sentido de lo expuesto al inicio del apartado. Sin embargo, es posible decir que tanto las comunidades y organizaciones de víctimas como los mediadores y ofensores, en estos casos, dan muestras de su interés por reconquistar la integridad moral y política de los miembros de

la sociedad, así como desarrollar mecanismos que les permitan enfrentar el pasado, a partir de un esquema en donde las responsabilidades pasadas, presentes y futuras tengan igual consideración. Y, al parecer, las personas que participaron en este proceso de paz, especialmente las víctimas y los ofensores, empezaron a comprender que la transformación de los aspectos negativos de su carácter moral y político exigen esfuerzos colectivos y cooperativos para su transformación.

Por último, tanto perdón moral como reconciliación política se constituyen en medidas de restauración claves que permiten tratar con el pasado y transformar los recuerdos traumáticos, por medio de formas de agencia responsables para la transformación moral y política de la sociedad. En tal sentido, las narrativas visuales examinadas no solo operan como imágenes testimonio de actos de perdón y reconciliación, sino que se constituyen en piezas mnemotécnicas (Guasch, 2005) claves que dejan constancia histórica para que futuras generaciones conozcan cómo se dieron estos complejos procesos y hasta dónde estas personas llegaron con el fin de alcanzar procesos de restauración de la dignidad de comunidades que fueron objeto de la crueldad y la deshumanización, así como la transformación moral de los ofensores y otros agentes de la sociedad.

De acuerdo con Sontag (2004), la memoria de las experiencias límite no solo implica acceder a contenidos sobre el pasado atroz que, desde la distancia y la comodidad de la vida privada, le permitan a un espectador sensibilizarse sobre lo ocurrido. También implica acercarse a narrativas que configuren lo que Todorov (1995) llama memoria ejemplar, esto es, un proceso por el cual la sociedad asume lecciones del pasado para que puedan convertirse en principios de acción para el presente. En este sentido, las narrativas visuales analizadas contribuyen a construir una ética de la obligación moral hacia el desconocido, dado que no son imágenes que reafirmen el punto de vista del victimario ni que anclen a la víctima en una posición deficitaria (Campbell, 2012), sino que otorgan solemnidad a estos esfuerzos surgidos como alternativas para que las audiencias construyan nuevos compromisos con quienes han vivido el dolor, la crueldad y el horror.

Acuerdo final: entre la erosión de la solidaridad y la emergencia de culturas de paz

Como ya se mencionó al inicio del capítulo, el proceso de paz con las FARC llevado a cabo entre el 2012 y el 2016 fue difícil, complejo y singular. A diferencia de otros procesos realizados con grupos insurgentes, estos diálogos plantearon desde el inicio el interés de las dos partes, no solo por lograr un cese temporal de hostilidades sino por adelantar una agenda de discusión profunda que permitiera formular alternativas frente a problemáticas estructurales, tales como la reforma agraria, la participación política, el esclarecimiento de hechos sobre el pasado violento, la reparación a las víctimas, la formulación de garantías de no repetición, así como establecer condiciones de seguridad para la desmovilización, el

desarme y la reinserción de los excombatientes a la sociedad. De acuerdo con Lederach (2016) y Muñoz (2000), el conocimiento de procesos de paz realizados en otros lugares del mundo permitió al Gobierno de Colombia y las FARC avanzar en temas sensibles y llegar a acuerdos desde un enfoque de paz imperfecta.

Las anteriores consideraciones sugieren la necesidad de analizar cómo se produjo un proceso de paz en un escenario tan adverso como Colombia, no solo por ser un país en el que se ha sostenido, expandido y degradado en el tiempo el conflicto armado, ni por lo confuso que a veces resulta entender la dinámica de la guerra y de los actores armados en los territorios, sino por el sostenimiento de estructuras desiguales y excluyentes que han incorporado en dispositivos de violencia directa e indirecta (Galtung, 1996) para alcanzar proliferas formas de dominación. Esta situación llevó a pensar por años a varios sectores políticos y líderes de opinión que lo mejor que podía hacer el Gobierno con las FARC era realizar una paz negativa, comprendida como un proceso de acercamiento entre opositores que brinde las condiciones para alcanzar el fin de las hostilidades y la desaparición de la violencia directa (Boulding, 1978).

Este modelo, aplicado en otros procesos de paz, tanto en el ámbito internacional como nacional, indica que, si bien un acercamiento entre las partes de un conflicto armado puede llevar a silenciar los fusiles de manera efectiva, luego de aplicar un modelo de justicia excepcional y práctico, por ejemplo, basado en indultos o rebaja de penas, son muchos los riesgos que se corren con este enfoque minimalista, en torno a un posible rearme o el inicio de nuevos ciclos de violencia. De acuerdo con Nussio (2015), existe una relación profunda entre el régimen político de un país y la prevalencia o no de violencias y conflictos armados. Esto significa que, mientras no se realicen reformas de fondo en el modelo de participación política y en la eliminación de estructuras desiguales y excluyentes que se han sostenido en el tiempo, será muy difícil lograr la terminación definitiva de un conflicto armado. En consecuencia, un camino posible, de acuerdo con las perspectivas teóricas examinadas, sería implementar un modelo basado en la paz positiva (Galtung, 1996).

La paz positiva se entiende como un proceso de negociación entre opositores que los lleva a terminar la guerra y todas las formas de violencia directa, a partir de transformaciones sociales, políticas y económicas basadas en la justicia social (Galtung, 1996). Si bien este es un modelo ideal, el cual suele ser reivindicado por una de las partes, especialmente cuando esta proviene de experiencias insurgentes, se trata de un enfoque maximalista que puede afectar el éxito de un proceso de paz, dado que el fin de la violencia directa y la construcción de culturas de paz quedarían supeditados a la solución de problemáticas estructurales que, aunque exista la voluntad política del establecimiento para alcanzarlo, se requeriría de mucho tiempo y de condiciones, en ocasiones, relacionadas con dinámicas de carácter global, para su concreción. Para algunos se trata de un enfoque que se puede identificar con la frase “todo o nada” (Muñoz, 2000), lo cual puede llegar a frustrar procesos que no logren tal grado de perfección.

Como respuesta a la insatisfacción de estos dos modelos, ha surgido la llamada paz imperfecta (Muñoz, 2000). Se trata de un proceso de paz que propone una aproximación gradualista, orientada hacia la erradicación de la violencia estructural. La paz imperfecta asume que es posible la coexistencia de experiencias de paz y experiencias de violencia, tanto directa como estructural, que en todo caso evidencien una reducción del conflicto de manera progresiva y gradual. Más allá de entenderla como una perspectiva contraria a la paz positiva, la paz imperfecta es un paso intermedio para llegar a esta. Otro aspecto importante de esta perspectiva es permitir que algunos temas de trascendencia en la agenda de negociación entre las partes, las cuales requieren ser realizadas en el largo plazo, no obstaculicen la negociación. En otras palabras, si bien este enfoque valora la necesidad de acompañar el acuerdo de paz a partir de la implementación de una serie de reformas basadas en la justicia social, estas no son determinantes para lograr el éxito de una negociación. Por último, desde el punto de vista ontológico, esta perspectiva comprende que el conflicto es un asunto propio de los seres humanos y de la sociedad, y que el carácter contradictorio y agonista del ser humano coexiste con valores aprehendidos socialmente como la solidaridad, la empatía y la confianza en el congénere (Muñoz, 2000).

Otro aspecto que es imprescindible en los procesos de paz es el modelo de justicia que será aplicado a aquellas personas que delinquieron, cometieron violaciones a los derechos humanos o fueron responsables de hechos atroces. El tipo de justicia que será implementado, el cual no necesariamente es igual a la justicia ordinaria, debe garantizar además la restitución de la dignidad de las víctimas. Lo anterior indica que el modelo de justicia a seguir debe articular los mecanismos por los que los excombatientes serán juzgados, así como las medidas que serán implementadas para recomponer la situación previa de las víctimas antes de la violencia armada padecida (Uprimny y Safon, 2009). Esto último sugiere que las víctimas requieren una atención específica que permita reparar y resarcir los daños infligidos no solo por actores armados ilegales sino, en varios casos, por la acción o la omisión del Estado, tal como se explicó en capítulos anteriores.

De acuerdo con el derecho internacional, este modelo se conoce como justicia transicional. Según Salazar (2015), se trata de un esquema de rendición de cuentas, integrado a la constitución y la ley de un país, cuyo fin es dar respuesta a un periodo de hechos atroces masivos, derivados de varios escenarios posibles, por ejemplo, un conflicto armado, un genocidio o una dictadura. En el marco de estos hechos, la justicia internacional asume que en estas circunstancias los ofensores efectúan violaciones masivas de derechos humanos, situación que en el ámbito jurídico permite aplicar prescripciones tanto del Sistema de Derecho Internacional de los Derechos Humanos como del Derecho Internacional Humanitario. En tal sentido, según la ICTJ (citada por Salazar, 2015), es muy importante adoptar el enfoque integral de justicia transicional, el cual debe obedecer a objetivos mediatos y finales.

De acuerdo con de Greiff (2008), los objetivos mediatos están relacionados con la reparación, la justicia, la verdad y las garantías de no repetición, las cuales deben no solo estar en sintonía con la constitución y la ley, sino crear la infraestructura institucional para tal fin, entendida como el conjunto de instrumentos que contribuyan a alcanzar la dignidad, el reconocimiento y la confianza cívica (De Greiff, 2008). Por otro lado, estas condiciones deben dar apertura para fortalecer la democracia y el Estado de derecho como objetivos finales.

Siguiendo esta línea de reflexión, el modelo de justicia transicional adoptado por el Estado colombiano, en el marco del proceso de paz entre el Gobierno y las FARC, específicamente en lo que concierne al punto cinco del acuerdo sobre víctimas, estableció la necesidad de diseñar e implementar un conjunto de mecanismos judiciales y extrajudiciales que integran el llamado Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición. Los objetivos de este sistema son: garantizar la satisfacción de los derechos de las víctimas; generar condiciones para llevar a cabo la rendición de cuentas por lo ocurrido en el conflicto armado; proveer seguridad jurídica a aquellas personas que participen en estos procedimientos; y aportar a la construcción de convivencia, reconciliación y no repetición, entendidas como condiciones insoslayables para transitar del conflicto armado hacia la paz. Al respecto, el acuerdo estableció que el Sistema Integral no será creado con el objetivo de conceder amnistías para crímenes internacionales ni violaciones graves a los derechos humanos. El sistema contiene cinco componentes,⁴⁹ así:

- a. Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición: es una comisión plural, imparcial e independiente, de carácter transitorio y extrajudicial, capaz de construir una narrativa explicativa sobre el conflicto armado entre diversos actores de la sociedad, como contribución a la satisfacción de los derechos de las víctimas y de la sociedad en su conjunto.
- b. Unidad para la búsqueda de personas desaparecidas: es una instancia de carácter humanitario y extrajudicial que establecerá lo ocurrido con estas personas ausentes, como consecuencia del conflicto armado.
- c. Medidas de reparación integral para la construcción de la paz: este debe contribuir al fortalecimiento del programa de reparación integral de víctimas que viene implementando el Estado, así como adoptar nuevos procedimientos para resarcir los daños causados por el conflicto armado.
- d. Jurisdicción Especial para la Paz (JEP): comprende un conjunto de órganos de administración de justicia que ejecutará funciones judiciales, en representación del Estado, como investigar, juzgar y sancionar los delitos cometidos con ocasión del conflicto armado.

49 Tomado del Acuerdo de Paz con ajustes. https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf

- e. Garantías de no repetición: constituye la implementación coordinada de los diferentes mecanismos del sistema integral y de los puntos del acuerdo en su conjunto.

Por último, la consolidación de un proceso de paz, tal como el que se ha descrito durante este recorrido, requiere no solo aplicar una suerte de ingeniería de la paz, en torno a la operacionalización de los acuerdos entre las partes, sino agudizar la imaginación creadora (Lederech, 2016) tanto en quienes negocian como en los integrantes de la sociedad civil. De acuerdo con esta consideración, es necesario superar la dicotomía entre habilidad y arte en la construcción de la paz, dado que esta exige no solo normas, técnicas y procedimientos para su concreción, sino también lenguajes artísticos, sensibilidad y experiencias estéticas (Rancière, 2008) que favorezcan el ejercicio de la imaginación. De acuerdo con Lederach (2016), una nueva manera de hacer las paces en los territorios afectados históricamente por violencia extrema es abordar una epistemología que integre lo racional y lo emocional, la inteligencia y la voluntad, y el juicio y el sentimiento.

En esta perspectiva de análisis, parece que la superación de la violencia estructural y directa se alcanza a partir de la construcción y movilización de la imaginación moral. De acuerdo con Lederach (2016), este tipo de imaginación exige el desarrollo de tres tipos de capacidades: capacidad de imaginar la construcción colectiva de la paz en una red de relaciones que incluye a los enemigos; capacidad de estimular una curiosidad paradójica que se sitúe en la complejidad sin necesidad de apelar a una lógica dualista; y capacidad de construir alternativas en medio de la incertidumbre y la aceptación del riesgo. De esta manera, un proceso de paz debe partir de la realidad del paisaje de la violencia como escenario para imaginar el tránsito de comunidades de dolor a comunidades de paz. Para tal efecto, es necesario explorar el proceso creativo en sí mismo, es decir, dar prevalencia a la sensibilidad y la experiencia estética como alternativas para transformar los territorios de violencia y los medios de dominación que, desde dispositivos de desigualdad y exclusión, han naturalizado la deshumanización y la crueldad.

A partir de este contexto de reflexión, se analizaron siete fuentes de información, entre ellas, notas de prensa y crónicas, acompañadas de sus respectivas fotografías. Las tres primeras abordan aspectos relativos al inicio, las problemáticas y el cierre de los acuerdos de paz entre el Gobierno y las FARC, destacando las motivaciones que impulsaron su sostenimiento por las partes durante casi cinco años. Luego, se presenta una nota con su respectiva imagen fotográfica, alusiva al plebiscito que buscaba refrendar el acuerdo, en el cual, como ya fue explicado, el 50,21 % de los seguidores de la opción No se impuso ante el 49,78 % restante de la opción Sí. Por último, se analizan una crónica y dos notas que develan la respuesta de la sociedad civil ante estos resultados, así como la firma definitiva del acuerdo luego de su posible disolución.

Figura 44. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a presencia de víctimas en los diálogos de paz en La Habana (Cuba), 2014

Negociación es la 'única salida', dicen víctimas desde Cuba

Último grupo que viajó a La Habana plantó con negociadores de Gobierno y Farc un árbol por la paz.



Pais: Con AGENCIAS 16 de diciembre 2014, 04:16 p.m.

Las víctimas del conflicto armado colombiano terminaron este martes de entregar sus testimonios en Cuba, afirmando que la negociación 'es la única salida'.

Figura 45. El Espectador, página principal alusiva a la suspensión de diálogos de paz, 2014



Figura 46. El Tiempo, nota en páginas internas alusiva a la firma del Acuerdo de Paz en Cartagena (Bolívar), el 26 de septiembre de 2016

Santos y 'Timochenko' firmaron histórico acuerdo paz

Entre lágrimas, el presidente Santos hizo un llamado al país a abrir la 'mente' para un nuevo país.



El presidente Juan Manuel Santos (3), junto con Rodrigo Londoño, jefe máximo de las Farc, firman la paz en Colombia. Foto: Héctor Fabio Salazar / P. T. T. T. T.

La primera nota del diario El Tiempo, acompañada de una fotografía, titulada *Negociación es la única salida, dicen víctimas desde Cuba*, presenta los testimonios de la delegación de 12 víctimas que asistieron a la primera etapa de los diálogos de paz, entre el Gobierno y las FARC, a finales de 2014. El texto destaca el testimonio de Magda Correa, hermana del profesor Alfredo Correa, asesinado por paramilitares el 17 de septiembre de 2004 en Barranquilla: “Cuando yo llegué a Cuba (el lunes) venía bastante escéptica, hoy en la reunión tengo grandes esperanzas, tengo la convicción de que las partes están totalmente decididas a sacar adelante este proceso” (El Tiempo, 2014). Posteriormente, la nota de prensa describe que el cierre de la jornada se realizó a través de la siembra de un árbol de la paz, un pino que simboliza el “árbol de la vida”, la esperanza de las víctimas. El árbol fue plantado en “El Laguito”, el conjunto de residencias de protocolo cubano donde se realiza la sesión de testimonios de las víctimas. Por último, el texto refiere a la posibilidad de que las FARC den tregua unilateral de alto al fuego, dado que se avecinaban las fiestas de fin de año.

La fotografía, realizada en plano general y en ángulo levemente picado, muestra alrededor de 20 personas que están de pie en un jardín, a plena luz de día. Entre ellas, se encuentran algunos delegados de las FARC, específicamente Iván Márquez y Pastor Alape, representantes del Gobierno, miembros de la sociedad civil y garantes de los países amigos. Frente a la comitiva se ubica un pequeño pino sembrado y una caja cubierta por una tela de color blanco. Tanto al lado izquierdo como al lado derecho del pino sobresalen porciones pequeñas de tierra atravesadas por una pala respectivamente. La mujer que se encuentra a la derecha de la fotografía, Piedad Córdoba, habla por un micrófono, mientras los asistentes escuchan concentrados.

La fotografía es un testimonio fiel de lo descrito en el texto alfabético. Se trata de un acto simbólico en el que los involucrados adquieren la responsabilidad de avanzar en los diálogos de paz, los cuales se constituyen en una metáfora de lo vivo, el crecimiento y el cuidado, tal como ocurre con la figura del pino. La presencia de la tierra, la tela blanca y las palas sugieren que el pino ha de ser cuidado, abonado y regulado, tal como deben ser los acuerdos. Por otro lado, si bien la fotografía no distingue los roles de cada asistente al acto, el texto destaca la presencia de las víctimas y su posición frente a la necesidad de alcanzar una salida negociada al conflicto armado. El texto destaca las palabras de la exsenadora Piedad Córdoba al respecto:

[...] rubrica el interés del Gobierno colombiano y las Farc en la búsqueda de la paz y la justicia social...Queremos que esta fecha de hoy quede indeleble en el corazón de todos los colombianos y que todos los 16 de diciembre estemos en todo el país de nuevo sembrando árboles de la paz, árboles de la vida. (El Tiempo, 2014)

La segunda nota, ubicada en la primera página del diario El Espectador, el 18 de noviembre de 2014, titulada *Diálogos en suspenso*, la cual está acompañada de una fotografía, refiere a la crisis de los diálogos de paz entre el Gobierno y las FARC, vivida a finales de 2014, por cuenta del secuestro del General Rubén Alzate por un frente de las FARC, en el caserío Las Mercedes del departamento del Chocó, a 15 kilómetros del municipio de Quibdó. Además de exponer los detalles del plagio del general y dos de sus acompañantes, tal como se mencionó de manera sintética al inicio de este capítulo, la nota destaca la crisis de los diálogos y del proceso de paz, tras estos hechos, y que el presidente Santos solicitó a los delegados del Gobierno retornar inmediatamente a Bogotá para analizar la situación y emprender acciones.

La imagen presenta en plano general, y en un recinto cerrado, al parecer, la Casa de Nariño, en el centro, al presidente Santos y al negociador por el gobierno Humberto de la Calle. En la parte izquierda se identifica a tres personas, entre ellos, el perfil del Alto Comisionado para la Paz, Sergio Jaramillo, y en la parte derecha, a otros tres integrantes de la delegación, entre los que se destaca el perfil del General (r) Jorge Mora. Además de cierta informalidad en las prendas de vestir en los asistentes, entre ellos, el presidente Santos, probablemente debido a que la reunión se realizó un domingo, llama la atención el rol activo del primer mandatario mientras los demás siguen atentos su intervención. La reunión no parece tensa, dado que se realizó en una especie de sala de estar, en lugar de una sala de juntas, y debido a las posturas corporales relajadas y tranquilas evidenciadas en la mayoría de los asistentes.

No obstante, al convertirse en una noticia de primera página de este diario, y al incluir la palabra “suspenso” en el título, la imagen se constituye en el ícono relevante de una primera crisis del proceso de paz, que para el medio de comunicación es análoga a una prueba de fuego. Al respecto, el redactor menciona en el subtítulo: “Una prueba de fuego afronta el proceso de paz por cuenta del secuestro del General Rubén D. Alzate a manos de las FARC, que provocó la suspensión de las negociaciones en La Habana por orden presidencial. El país clama por una pronta liberación y la respuesta de esa guerrilla” (El Espectador, 2014). Como se observa, la función de relevo del texto alfabético en relación con la narrativa visual configura el acontecimiento en una situación crítica que deslegitima el proceso de paz y lo supedita a la liberación del alto oficial. También resulta llamativo que el diario se arroge la afirmación de que “el país” clame por la liberación del militar, pero no clame por la reanudación del proceso de paz. Sin embargo, como se mencionó al inicio del capítulo, el General y sus acompañantes fueron liberados a los 13 días y el proceso pudo continuar.

La tercera nota, también del diario El Espectador, acompañada de una fotografía, titulada *Santos y Timochenko firmaron histórico acuerdo de paz*, refiere a la firma del Acuerdo de Paz entre el gobierno y las FARC, en Cartagena (departamento de

Bolívar). La nota cuenta los detalles del evento registrado el 26 de septiembre de 2016. De acuerdo con los datos de la nota, al evento asistieron 15 jefes de Estado, el Secretario General de la Organización de Naciones Unidas (ONU), organizaciones de víctimas, delegados del equipo negociador del gobierno, exintegrantes de las FARC, el presidente Santos y Rodrigo Londoño, ‘Timochenko’. El texto alfabético resalta tres aspectos. En primer lugar, las palabras de Rodrigo Londoño, ‘Timochenko’, quien pidió perdón al país y a las víctimas del conflicto armado, especialmente a aquellas que resultaron afectadas por sus acciones. En segundo lugar, las palabras del presidente Santos, quien señaló:

la firma de la paz de este lunes 26 de septiembre es una declaración del pueblo colombiano ante el mundo de que nos cansamos de la guerra, de que no aceptamos la violencia como medio para defender las ideas; de que decimos –fuerte y claro–: ¡No más guerra!... Cambiar las balas por los votos; las armas por las ideas, es la decisión más valiente y más inteligente que puede tomar cualquier grupo subversivo, y en buena hora ustedes entendieron el llamado de la historia. (El Tiempo, 2016)

Y, en tercer lugar, la presencia de asociaciones de víctimas que realizaron muestras artísticas, entre ellas las cantadoras de Pogue, del departamento del Chocó. En la fotografía aparecen en plano americano y ángulo normal, en una tarima, el presidente Juan Manuel Santos, junto a Rodrigo Londoño (exjefe de las FARC), dándose la mano y con un leve contacto entre brazos y hombros, a modo de abrazo diplomático. Detrás de ellos, se encuentran doce hombres de pie, aplaudiendo y mirando hacia el frente, todos vestidos de blanco. En la parte inferior se observa un grupo abultado de personas que conforman el público del evento, quienes toman fotografías a los personajes ubicados en la parte superior. Frente a los dos personajes que se están dando la mano, se encuentra una mesa cubierta por un mantel blanco que tiene en una esquina la bandera de Colombia.

Tal como se menciona en el texto alfabético, la fotografía es el registro visual más importante del Acuerdo de Paz, firmado entre el Gobierno y las FARC, luego de cinco años de diálogos en La Habana. Se trata de la ceremonia que sellaba un proceso difícil, y a veces tedioso, que no solo pasó por las dificultades propias para alcanzar acuerdos sobre temas sensibles entre las partes, sino porque se requirió de herramientas jurídico-políticas que permitieran cuidar lo pactado hacia el futuro. Si bien hubo varios momentos de la ceremonia que produjeron emociones diversas en los asistentes, los cuales seguro fueron captados por la cámara, el redactor escogió esta imagen dado que se constituye en el cierre de un proceso que busca cambiar las condiciones de vida de la sociedad colombiana, luego de 50 años de conflicto armado interno. El saludo entre las partes, ambas vestidas de blanco, configura el *punctum* de la narrativa visual, pues se trata del gesto de reconciliación que muchos estaban esperando.

Por otro lado, también es importante tener en cuenta la ubicación de los representantes de la comunidad internacional, rodeando a los dos personajes

En la nota, ubicada en la primera página del diario El Tiempo, titulada *Tras triunfo del No, Santos llama a diálogo político por la paz*, la cual está acompañada de una ilustración gráfica y dos fotografías, se describe el desarrollo de la jornada en la que se realizó el plebiscito por la paz, se mencionan los resultados generales de la contienda electoral, destacando el triunfo del No (50,21 %) frente al Sí (49,78 %), y se exponen las posiciones del presidente Santos, el expresidente Uribe y Rodrigo Londoño, ‘Timochenko’. Al respecto, llama la atención que el diario haya ubicado en la portada el mapa de Colombia, resaltando los departamentos en donde ganó el No de color rosa y los departamentos en donde se impuso el Sí de color verde. También resulta llamativo el subtítulo planteado por el redactor: “El mandatario convoca a todos los partidos. Uribe, dispuesto a aportar en pro de un pacto nacional. Timochenko dice que las Farc mantienen su voluntad de paz...” (El Tiempo, 2016).

Además del mapa y sus colores, la portada presenta dos fotografías. La primera, en la parte izquierda de la página, muestra en plano medio corto, ángulo levemente picado y con luz artificial, a dos mujeres, cada una con uno de sus brazos arriba y el puño, acompañadas de expresiones de victoria y desafío, a raíz de los resultados en los que se impuso el No, según se infiere del texto. En la imagen sobresale la mujer de la parte derecha, quien lleva sombrero de arriero, poncho envuelto en el cuello y una camiseta con un anuncio que dice Yo Voto No. La iluminación utilizada, que va de derecha a izquierda, resalta el rostro de la entusiasta manifestante y capta el momento en el que exclama alguna expresión, probablemente relacionada con el triunfo obtenido por los impulsores del No. Por su parte, la segunda fotografía presenta a tres hombres, también en plano medio corto, en un recinto cerrado, conmovidos y sorprendidos por los resultados del plebiscito, mientras que a sus espaldas sobresale la palabra Sí. El hombre de la parte derecha, con sus lentes arriba, y tomándose parte de su barbilla con la mano derecha, evidencia su decepción por los datos obtenidos. El segundo hombre, ubicado en la parte izquierda, un poco más joven que el primero, replica la expresión. El tercer hombre, ubicado en la parte superior, observa expectante lo acontecido.

Las dos fotografías en mención representan uno de los episodios más paradójicos del proceso de paz firmado entre el Gobierno y las FARC. Luego de los esfuerzos que implicó la firma de dicho acuerdo, y luego de la celebración en Cartagena por alcanzar la terminación del conflicto armado, el Gobierno tuvo la intención de ratificar lo pactado por medio de este plebiscito, asumiendo que contaría con un amplio respaldo, y encontró un resultado adverso. Si bien a lo largo de varias semanas analistas y académicos discutieron las posibles razones que llevaron al país a estos resultados, algunos medios develaron cómo los promotores del No, con el partido Centro Democrático a la cabeza, empleó estrategias de desprestigio, publicidad engañosa y noticias falsas a través de redes sociales digitales y otros medios.

Además de contar con el apoyo financiero de gremios económicos y grandes empresarios,⁵⁰ quienes lideraron la campaña del No afirmaron que Colombia se volvería como Venezuela, que debido a los compromisos con los exguerrilleros se reducirían las pensiones a los adultos mayores y se eliminarían los subsidios a las personas de menos recursos, y que este paso promovería una suerte de “homosexualización” de la sociedad dadas las alusiones a la perspectiva de género que contemplaba el Acuerdo de Paz. En entrevista realizada por el diario La República, y replicada por otros medios, Juan Carlos Vélez, jefe de la campaña del No por el Centro Democrático, mencionó lo siguiente:

En emisoras de estratos medios y altos nos basamos en la no impunidad, la elegibilidad y la reforma tributaria, mientras en las emisoras de estratos bajos nos enfocamos en subsidios. En cuanto al segmento en cada región, utilizamos sus respectivos acentos. En la costa individualizamos el mensaje de que nos íbamos a convertir en Venezuela. (Revista Semana, 2016)

A partir de este contexto, es posible entender mejor las fotografías. La primera imagen representa el perfil de algunas personas que promovieron el No, generalmente identificadas con la imagen del arriero del Valle de Aburrá, vestido de sombrero aguadeño, poncho y bordón, tal como fue difundida por el expresidente Uribe en muchas ocasiones, especialmente en los consejos comunitarios que realizó durante sus dos mandatos. Como se aprecia en la imagen, una de las mujeres, además de manifestar su complacencia por el triunfo del No, adopta el estereotipo del máximo líder del Centro Democrático. Este último aspecto sobresale no solo por el uso de la indumentaria ya mencionada, sino por la expresión triunfalista, desafiante y camorrera que expresa su corporalidad y gestualidad. Al respecto, también vale la pena preguntarse por qué el diario El Tiempo escogió a dos mujeres para representar a esta facción política, si muy probablemente en sus registros contaba con fotografías de hombres con este mismo estereotipo.

La segunda fotografía representa la consternación y la sorpresa de lo ocurrido. Los dos hombres que se resaltan en la escena muestran, sin reparo, el sentimiento de decepción e impotencia de los resultados. La escena también evidencia que los promotores del Sí, probablemente no hicieron lo suficiente para alcanzar los resultados trazados, pues, quizás, confiaron en que la información era suficientemente clara para los ciudadanos. Por último, en este caso, también resulta llamativa la presencia de tres hombres en la escena de la fotografía, y la ausencia de mujeres en la situación de duelo experimentada por cuenta de los resultados del plebiscito por la paz. Como se mencionó al inicio del capítulo, este hecho hizo que se reactivaran distintos movimientos, organizaciones y colectivos por la paz, en este caso, a partir del protagonismo de los jóvenes, quienes impulsaron la rea-

50 La campaña del No contó con recursos cercanos a los \$1.300 millones procedentes de 30 personas naturales y 30 empresas. Dentro de sus financiadores se destacan: la Organización Ardila Lülle, el Grupo Bolívar, el Grupo Uribe, Codiscos y Corbeta (Revista Semana, 2016, 6 de octubre de 2016).

lización de acciones simbólicas en las calles y los espacios mediáticos, tales como las ya comentadas, Vigilia por la Paz y la Marcha del Silencio. Asimismo, se adelantaron acciones de tipo estético-artístico, entre las cuales se destacó *Sumando Ausencias*, una instalación de gran formato que contó con la participación de 1500 personas, entre ellas, artistas, estudiantes, transeúntes y víctimas del conflicto armado. Al respecto, se analizó una nota de prensa y una crónica con sus respectivas fotografías.

Figura 48. El Espectador, nota en páginas internas alusiva a la convocatoria de jóvenes a la Marcha del Silencio, 2016

Este miércoles, universitarios llaman a marchar en silencio por la paz

Política 4 Oct 2016 - 10:20 PM
Por: Marcela Osorio Granados

Un grupo de jóvenes de más de diez universidades de Bogotá convocaron a una marcha para hacer un llamado a la reconciliación y expresar el deseo unificado de ponerle fin al conflicto con las Farc.



Figura 49. El Espectador, crónica en páginas internas alusiva a la obra *Sumando Ausencias*, 2016

“Sumando ausencias”: el vestigio de la barbarie

Cultura 12 Oct 2016 - 12:28 PM
Por: Camila Buites

Edilma López, una de las mujeres que cosió en la instalación preparada por Doris Salcedo, encontró el nombre de su hijo desaparecido entre las telas que cubrieron el suelo de Plaza de Bolívar.



El texto del diario El Espectador, titulado *Este miércoles, universitarios llaman a marchar en silencio por la paz*, el cual se acompaña de una fotografía, relata el desarrollo de una serie de concentraciones y movilizaciones realizadas por jóvenes universitarios en varias ciudades del país, así como sus propuestas para responder a la crisis del proceso de paz, como consecuencia del triunfo del No en el plebiscito del 2 de octubre del 2016. El texto señala que los jóvenes proponen hacer un alto en el camino y, de este modo, llamar la atención sobre la necesidad de una reconciliación nacional que permita la construcción de la paz en el país. Se resalta la propuesta de realizar una marcha del silencio que congregue a todos aquellos sectores interesados en la consolidar la paz. De acuerdo con el redactor, el término marcha del silencio, originalmente fue planteado por Jorge Eliécer Gaitán para convocar a personas, a favor de la paz, en la década de los cuarenta, aunque luego fue reutilizada por jóvenes universitarios que protestaron por el asesinato de Luis Carlos Galán en 1989. Al final, el texto destaca el testimonio de Pedro Ravelo, estudiante de psicología de la Universidad Nacional:

Queremos la unión por la paz, esto no apunta a los que votaron por el Sí o votaron por el No, lo que buscamos es hacerle entender a la opinión pública que todos queremos la paz, la unidad en un país que, como quedó demostrado en las elecciones del domingo, está más dividido que nunca. (El Espectador, 2016)

La fotografía realizada en plano general y ángulo picado muestra a un grupo de jóvenes, algunos de pie y otros sentados en el suelo, reunidos en la noche, alrededor de unas velas encendidas, organizadas de manera rectangular. Por lo que se observa, hay más de cien personas que intentan participar, pues varias están levantando la mano, seguro, para intervenir en lo que parece un recinto universitario. La imagen representa una de las respuestas más contundentes de la sociedad civil frente a los resultados del plebiscito. Los jóvenes, desde movimientos y colectivos universitarios, animaron a que la sociedad civil se sumara a esta iniciativa, situación que redundó en campamentos, marchas, concentraciones y actos artísticos en distintos lugares de Colombia. La imagen muestra la escena de una asamblea, algo muy común en las universidades públicas, la cual, a partir de puntos de vista diversos, hace posible la construcción de polifonías de voces que problematizan la realidad social, política y cultural. En esta ocasión, estas concentraciones, y lo que días después se convirtió en la Marcha del Silencio, fue uno de los atenuantes que posiblemente contribuyó la construcción del acuerdo final y definitivo.

El siguiente material analizado es una crónica, escrita por Camila Builes, del diario El Espectador, titulada *Sumando Ausencias, el vestigio de la barbarie*, la cual también lleva una fotografía. El texto refiere a otra respuesta de la sociedad civil frente a los resultados del plebiscito por la paz del 2 de octubre de 2016, en este caso, a partir de una práctica artística colectiva, realizada en la Plaza de Bolívar de Bogotá, titulada *Sumando Ausencias*, dirigida por Doris Salcedo, artista plástica

dedicada desde hace más de dos décadas al arte político del conflicto armado y la paz en Colombia. La crónica menciona que la obra consistió en una instalación construida con siete kilómetros de tela blanca, la cual debía ser cosida con aguja e hilo, en cada una de sus piezas, por los participantes. En cada pieza de tela, los participantes estamparon con cenizas 1.900 nombres de víctimas de masacres, asesinatos selectivos y desaparición forzada, entre otros hechos victimizantes.

Aunque el texto hace alusión a la artista Doris Salcedo, la crónica presenta como protagonista a Edilma López, madre de un joven desaparecido. Según la narración, Edilma viajó por casualidad a Bogotá y se encontró con un movimiento de personas que, interesadas en participar, se acercaban a la Plaza de Bolívar en el centro de la capital. Esta situación, junto a lo vivido a raíz de la desaparición de su hijo, la llevó a involucrarse en la jornada. La redactora menciona que, en medio de la actividad colectiva, Edilma encontró el nombre de su hijo desaparecido entre las telas que cubrieron el suelo de la Plaza de Bolívar. Esto le hizo pronunciar algunas palabras que se incluyeron en la crónica:

Yo no soy de acá. Bogotá es una ciudad grande, grande y fría, fría. Me hacen falta mis vacas: una se llamaba Lola, como la canción. Yo soy del campo, pero a mi Carlos se lo llevaron, lo arrastraron por el monte y yo todavía lo busco. (El Espectador, 2016)

La fotografía que ilustra la crónica evidentemente es una imagen que se convierte en testimonio de una parte de lo narrado por Builes. La imagen realizada en plano general y ángulo picado muestra el resultado de la práctica artística colectiva al finalizar la jornada. Si bien, dado el encuadre y la distancia, no se alcanzan a divisar detalles de la composición, la narrativa visual permite identificar en el centro piezas de tela blanca cosidas, alrededor del monumento de Bolívar, sobre las cuales se posan en letras realizadas con ceniza los nombres de las víctimas del conflicto armado, según lo expuesto en el texto alfabético. En el perímetro del tapiz blanco se alcanzan a ver personas que continúan cosiendo, a pesar de que se está terminando la tarde, por lo que se observa del cielo. Detrás de las vallas, las cuales rodean completamente la plaza, se identifican observadores y curiosos, quienes acompañan el momento en el que el colectivo, bajo la dirección de la artista principal, va dando cierre a la obra.

Como se puede observar, esta fue una respuesta de la sociedad civil, en este caso, a través de una obra artística construida colectivamente, a la crisis que produjo el resultado del ya mencionado plebiscito. La imagen, aunque algo desenfocada y sin mostrar muchos detalles, es una narrativa visual que representa la persistencia de sectores de la sociedad, y un grupo importante de artistas y víctimas, para darle salida al proceso de paz en suspenso. Las telas blancas, junto a las actividades de cosido y estampación de nombres de víctimas, se convierte en una constancia de la memoria colectiva del conflicto armado sin precedentes, que incomodó a los transeúntes y, probablemente, a las audiencias que votaron

No en el plebiscito. En tal sentido, la publicación de El Espectador se aproxima a divulgar una poética que, a partir de un lenguaje distinto a las imágenes descarnadas de cadáveres y destrucción, propias del conflicto armado, invierte la narrativa por medio de lenguajes figurativos que contribuyen a sensibilizarse y cuestionarse.

Por último, luego de las movilizaciones descritas y luego de acuerdos entre el Gobierno, las FARC y los impulsores del No en el plebiscito, entre ellos, el expresidente Uribe y parte de su partido, el Centro Democrático, se escribió un nuevo acuerdo con ajustes. Este documento se firmó en una nueva ceremonia, en lo que se llamó la firma del Acuerdo Definitivo y Final, el 24 de noviembre de 2016. A partir de este acontecimiento, se analizó la siguiente nota y su correspondiente fotografía.

Figura 50. El Espectador, página principal alusiva a la firma del “Acuerdo de Paz Definitivo y Final”, 2016



La nota en mención, publicada en la portada del 26 de noviembre de 2016, titulada Sí o Sí, la cual contiene una fotografía de gran formato, menciona que las delegaciones del Gobierno y de la exguerrilla de las FARC se reunieron en el Teatro Colón de Bogotá para firmar el nuevo Acuerdo de Paz, luego de ajustes realizados con los aportes de los promotores del No en el plebiscito y otros sectores sociales. El texto menciona que, durante su discurso en el Teatro Colón, el presidente Santos afirmó que el Día D, en el que se iniciará el proceso de desarme de las FARC, será el mismo día en que el acuerdo sea refrendado por el Congreso de la República. La nota añade que el mandatario manifestó que la próxima semana se determinará la fecha para iniciar dicho proceso. El texto finaliza señalando que este será el punto de partida para la implementación del Acuerdo y la desmovilización de la guerrilla.

La fotografía de la portada del diario El Espectador, realizada en plano general y ángulo contrapicado, muestra una vez más al presidente Santos y al jefe

de la exguerrilla de las FARC Rodrigo Londoño, Timochenko, dándose la mano frente a una mesa, ubicados en la tarima del Teatro Colón de Bogotá, mientras sonríen forzosamente ante el público. Al lado derecho, se identifican cerca de diez personas que conforman la delegación del Gobierno, mientras que al lado izquierdo se observa la delegación de la exguerrilla de las FARC, constituida también por unas 10 personas. Ambas delegaciones y probablemente los asistentes al evento ubicados en la platea del teatro están de pie mientras aplauden la firma del acuerdo final. Dado que la fotografía se hizo en un espacio cerrado, y dado que los protagonistas se encuentran en una tarima, se utilizó la luz artificial del recinto, la cual ilumina de frente los rostros de quienes suscribieron el nuevo Acuerdo de Paz.

La imagen expone rostros más serios y menos entusiastas que los representados en las fotografías de la firma del Acuerdo en Cartagena, el 26 de septiembre de 2016. También se nota la ausencia de los delegados de los países amigos y de la comunidad internacional, quienes probablemente se decepcionaron tras los resultados del plebiscito o dejaron de asistir ante el desgaste del proceso. A diferencia de la luz natural, el sol, la indumentaria blanca de los protagonistas y la presencia de organizaciones de víctimas, esta fotografía, la cual se realizó en un recinto cerrado, con la presencia saturada de la bandera de Colombia y en el que sobresalen los trajes oscuros y los rostros adustos de los hombres en escena, representa el desgaste y la preocupación de los delegados sobre el futuro del proceso, especialmente en lo que concierne a la participación política de los exguerrilleros, las condiciones de seguridad para su desmovilización y reinserción, así como las condiciones para la implementación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición.

A modo de cierre, tal como se puede apreciar en el análisis de este apartado, el proceso de paz entre el Gobierno y las FARC, llevado a cabo entre el 2012 y el 2016, empezó a cobrar legitimidad para un sector importante de la sociedad, una vez se ubicó en el centro de los diálogos a las víctimas del conflicto armado. Justamente, la primera nota de prensa y su respectiva fotografía, en este apartado, sintetizan el inicio de un camino con muchos tropiezos en lo que refiere a los puntos de vista del Gobierno y el grupo insurgente, pero que significó una esperanza de verdad, justicia y no repetición para muchas víctimas y familiares de personas fallecidas y desaparecidas. Este inicio se constituyó también como la posibilidad de articular, por un lado, un modelo restaurativo de justicia que se orientó hacia la rendición de cuentas sobre los hechos atroces ocurridos, tanto por parte de las FARC como por parte del Estado, y por otro, un sistema que busca garantizar la reparación integral a los sobrevivientes, como alternativa para restituir su dignidad.

Sin embargo, como en todo proceso de paz, hubo dificultades evidentes en su operacionalización y muchas diferencias entre las partes, en lo que concierne a

problemáticas estructurales, especialmente en asuntos álgidos como la cuestión agraria y el tráfico de drogas ilícitas. Como se pudo apreciar en la segunda nota y su respectiva fotografía, el secuestro por parte de las FARC de un alto oficial del Ejército Nacional y sus dos acompañantes, en una zona rural del departamento del Chocó, en noviembre del 2014, generó una crisis marcada en el proceso, situación que produjo su suspensión. Este episodio muestra la fragilidad de un proceso de paz, así como la necesidad de contar con herramientas creativas que permitan superar las dificultades en la resolución de un conflicto (Fisas, 1996). Aunque las fuentes analizadas no permiten evidenciar qué iniciativas desarrollaron las partes ante esta situación, qué instrucciones dio el presidente a sus negociadores, ni cuáles fueron los debates internos de las FARC entre sus dirigentes y sus bases, ante este repentino acto violatorio de los derechos humanos, luego de declarar el cese bilateral, la superación de esta crisis y la reanudación de los diálogos indica que las partes no desistieron y que entendieron que la construcción de paz exige la capacidad de imaginar un porvenir distinto, el cual incluía al enemigo (Lederach, 2016).

Por otro lado, en relación con la tercera nota y su respectiva fotografía escogidas para ilustrar el cierre de los diálogos y la firma del acuerdo el 26 de septiembre en Cartagena, se puede afirmar que se trata de una evidencia histórica que no solo da cuenta del éxito alcanzado en la negociación, sino que se convirtió en un acto de curación simbólica (Rubiano, 2014), en el que muchas víctimas sintieron una respuesta de solidaridad y compasión hacia su situación por parte del Estado, la sociedad y sus propios ofensores. Las palabras de perdón del jefe de la exguerrilla, Rodrigo Londoño, 'Timochenko', y las expresiones de logro colectivo por parte del presidente, se constituyeron en un acto que no solo sellaba el acuerdo sino que abría un largo camino para iniciar la reinserción de los excombatientes a la vida en sociedad, emprender acciones para esclarecer la verdad de los hechos atroces, administrar justicia, desde el enfoque de la justicia transicional, así como intensificar la búsqueda de los desaparecidos, entre otros aspectos prioritarios que se iniciaban en la llamada fase de posacuerdo.

En relación con las narrativas visuales que ilustraron estas tres notas de prensa, se pueden mencionar dos aspectos llamativos. En primer lugar, la fotografía alusiva a la primera nota representa no solo el inicio formal de los diálogos, sino la copresencia de tres partes implicadas en el conflicto armado: gobierno, guerrilla y víctimas. El uso de elementos vivos, como el pino y la tierra, configuraron un pacto tácito por la paz que resignifica la relación entre los tres actores, y que invita a construir desde lo dialógico una ética del rostro del Otro, alrededor de la víctima, quien, en este caso, al hacer parte de la composición de la imagen, evidencia su voluntad de aportar al proceso para sacarlo adelante. Al respecto, vale señalar que el Otro, representado en la fotografía, quien ni siquiera se distingue de los guerrilleros, los delegados del Gobierno o los acompañantes, es un ser que no se

integra a la esfera de este, sino que lo desborda. No se trata de equiparar al yo y al tú, ni de entender al tú como el *alter ego* del yo, sino de comprender la relación de alteridad que se teje entre estos, a partir de aspectos como la proximidad, la responsabilidad y la sustitución (Lévinas, 2000).⁵¹

Y, en segundo lugar, la imagen de la firma del acuerdo, tal como se mencionó en el análisis, es una fotografía testimonio que representa el momento sublime del cierre del proceso de paz. No obstante, llama la atención que, tanto el redactor de El Espectador como los editores de la mayoría de los medios que cubrieron el evento, se hayan concentrado en registrar el momento insigne de la firma del acuerdo, pero que no hayan representado la copresencia entre las partes del conflicto, asunto que debió incluir a las víctimas. Como señaló el propio diario, en el acto estuvieron presentes distintas organizaciones de víctimas, en una suerte de curación simbólica por medio de palabras, cantos (alabaos según las expresiones culturales del departamento del Chocó) y otras muestras artísticas (Rubiano, 2014) que, por razones desconocidas, no fueron parte de la imagen huella ni de la imagen testimonio del acto. Para Bal (2014), este tipo de situaciones refleja un movimiento de presencia/ausencia en las imágenes que constituyen progresivamente una especie de contrato visual, el cual reduce los rostros de las víctimas y maximiza los de los ofensores y detentores del poder.

Continuando con el recorrido analizado, la nota y la fotografía que refiere al triunfo del No en el plebiscito que pretendía refrendar el Acuerdo, la nota y la fotografía que informa sobre el anuncio de la Marcha del Silencio por parte de jóvenes universitarios, la crónica y la representación visual sobre la instalación artística *Sumando Ausencias*, y la nota y fotografía de la firma del acuerdo definitivo entre las partes en el Teatro Colón de Bogotá, reflejan la existencia de una secuencia de acontecimientos que representa no solo la fragilidad de la paz sino una particular cultura política en un sector amplio de la población que asumió el acuerdo de paz como una amenaza. En otras palabras, si bien el acuerdo contaba con una serie de herramientas jurídicas que lo blindaban para efectos de su implementación, su vulnerabilidad radicó en que aún no había sido apropiado por un sector amplio de la población, situación que no solo cuestiona la labor educativa del Estado sobre el valor del proceso de paz y sus resultados a mediano y largo plazo en la sociedad civil, sino que genera interrogantes en torno a la cultura política de los colombianos.

51 Para Lévinas (2000), la proximidad comprende una diferencia sustantiva entre el saber y la representación, situación que le da un carácter objetivo a aquello que incumbe y afecta al sujeto, antes que su propia elección o idealidad. La responsabilidad es la relación que se produce entre las partes a partir del rostro del Otro, la cual contiene un origen y una orientación ética, y se configura a partir del espacio intersubjetivo trazado por el yo responsable. Por último, la sustitución refiere a una relación intersubjetiva que se invierte, es decir, que parte del Otro como configuración de la mismidad (yo) porque le incumbe antes que cualquier acto propio. En suma, solo en la relación con el Otro es posible el sentido más profundo del yo.

Como se pudo observar en el análisis, el triunfo del No tomó por sorpresa al Gobierno y a un sector amplio de la sociedad civil que, desde el inicio o en el camino, se convenció de la necesidad de lograr la firma del Acuerdo de Paz. Tal como se apreció en la nota de prensa, algunos promotores del No, entre ellos, el partido Centro Democrático, acudió a noticias falsas y propaganda engañosa de manera diferenciada en los distintos estratos sociales, con el fin de obtener el triunfo en las urnas, lo cual les funcionó. No obstante, aunque parece claro que si no se hubiera empleado esta estrategia los resultados hubieran sido distintos, esta situación muestra que, mientras las víctimas estuvieron dispuestas a perdonar a los ofensores y construir con ellos alternativas de paz, una parte de la sociedad ha configurado una cultura política basada en el individualismo y la desconfianza.

Aunque este es un tema que exigiría la realización de otro tipo de investigación, es importante señalar que los resultados obtenidos en el plebiscito muestran tres aspectos claves de la cultura política.⁵² Por un lado, en cuanto a la representación y a la participación política, se evidencia que coexisten conocimientos, valores e imaginarios sobre las cuestiones públicas, en una parte de la población, que tienden a ser contradictorios o a plegarse a las orientaciones de líderes carismáticos que, en este caso, se opusieron al proceso de paz. Por otro lado, es probable que los hábitos de comunicación política, comprendidos como el conjunto de prácticas personales o colectivas que hacen posible a los ciudadanos reconocer y problematizar cuestiones de la vida pública, pudieron ser débiles o estar influidos por las estrategias difamatorias del proceso. Y, por último, aspectos relacionados con la falta de legitimidad, credibilidad y confianza en las instituciones del Estado, sumado a la campaña de desprestigio hacia la gestión del Gobierno del presidente Santos en distintos temas, pudieron influir en una baja votación por el Sí.

No obstante, en el marco de esta compleja y contradictoria cultura política, surgieron respuestas muy importantes de la sociedad civil, entre ellas, concentraciones, movilizaciones y muestras artísticas de carácter público. Como se explicó en el análisis de las siguientes fuentes examinadas, estas reacciones, especialmente originadas en un grupo amplio de jóvenes universitarios, quienes, en medio de sus diferencias, construyeron espacios de resonancia social y política que permitieran incidir en la opinión pública a partir de otras narrativas y otras prácticas, hizo posible llevar a cabo iniciativas de impacto, tales como la Vigilia por la Paz y la Marcha del Silencio ya mencionadas. Como complemento a estas iniciativas, surgieron propuestas artísticas como la ya analizada *Sumando Ausencias*, la cual

52 Para López de la Roche (2000), la cultura política se constituye de conocimientos, valores, creencias, sentimientos, predisposiciones y actitudes de los individuos ante la política y los asuntos de la vida pública, así como las disposiciones y orientaciones de las personas y los grupos hacia los objetos políticos. Por su parte, Cárdenas (2012) señala que existen cinco aspectos claves de la cultura política: Representación y participación política, Hábitos de comunicación política, Legitimidad Institucional, Percepción sobre asuntos públicos e Imaginarios y valores.

se caracterizó por su despliegue mediático y la participación de un grupo amplio de personas de la sociedad civil en su elaboración. Estas muestras evidencian que una parte de la población no solo posee otro tipo de cultura política, en comparación a quienes impulsaron el No en el plebiscito, sino que probablemente se trata de agentes sociales capaces de crear culturas de paz desde la imaginación moral.

De acuerdo con Fisas (1996), la cultura de paz es un proceso de transformación social y cultural, en el que es posible resolver los conflictos de manera creativa y no violenta, situación que implica la construcción de proyectos de paz con los oponentes, ofensores o enemigos. En esta línea de reflexión, Lederach (2016) plantea que la construcción de paz además de transformar los conflictos de manera creativa, implica la transformación moral de los oponentes u ofensores a partir de lo que denomina imaginación moral. Así, para ambos autores, la cultura de paz depende directamente del éxito alcanzado en el campo de la educación para la paz, proceso en el que convergen objetivos como: educar para la crítica, la responsabilidad y el manejo de conflictos; educar para potenciar el diálogo y las prácticas de cuidado; y educar para cuestionar injusticias que han naturalizado en el tiempo prácticas de desigualdad y exclusión (Fisas, 1996).

Al respecto, las fuentes no permiten evidenciar si quienes participaron en estos actos de defensa de la paz han sido educados en estos aspectos o si han adquirido capacidades relacionadas con lo que Lederach (2016) llama imaginación moral. Sin embargo, el análisis permite afirmar que muchas personas dieron muestras de su compromiso con la transformación de las culturas de violencias naturalizadas y legitimadas no solo por actores armados sino en muchas ocasiones por ciudadanos del común y agentes del Estado. Por último, si bien las fuentes tampoco permiten asegurar que gracias a estas acciones fue posible la firma definitiva del acuerdo el 24 de noviembre, es importante reconocer, como ya se mencionó, el valor de este conjunto de actos performativos que movilizaron no solo personas sino también puntos de vista conducentes a la emergencia de polifonías de voces en favor de la construcción de culturas de paz posibles.

En relación con las narrativas visuales de esta última secuencia de eventos mencionada, se destacan dos elementos. Por un lado, la imagen de las mujeres que celebran el triunfo del No, a partir de la composición ya comentada, representa la cultura política del egoísmo y de la repulsión hacia la paz. El rostro feliz de la protagonista ante la negación del Acuerdo de Paz y el modo como presume el triunfo en medio de una ovación colectiva de una facción política que niega la existencia del conflicto armado, evidencia la erosión de la solidaridad y de la compasión hacia las víctimas. Por otro lado, el contraste entre las dos fotografías, en la que la representación del No se apoya en un discurso de triunfo electoral y la representación del Sí se define visualmente como un fracaso, evidencia que el diario asumió una posición de aparente neutralidad que, en el fondo, desrealiza el acontecimiento y lo simplifica a una cuestión de ganadores y derrotados, al

mejor estilo del lenguaje bélico. En suma, se trata de una imagen que no ofrece recursos narrativos para que la mirada vaya más allá de la rivalidad entre oponentes y, por lo contrario, instala una política de la mirada que atrapa al lector en una representación que minimiza la erosión de lo público y de la solidaridad.

Por último, las narrativas visuales relacionadas con las respuestas de los jóvenes universitarios que proponen la Marcha del Silencio y la obra *Sumando Ausencias* develan no solo la persistencia de un sector de la sociedad frente a la construcción de paz, sino el valor de los lenguajes performativos en la puesta en marcha de la ya mencionada imaginación moral (Lederach, 2016). En la primera imagen sobresale la capacidad de narrar el acontecimiento desde el valor figurativo de la representación, en este caso, asociada a la presencia de un grupo de jóvenes en una situación de caos participativo y creativo, así como al valor de objetos que simbolizan armonía, solidaridad y participación, por ejemplo, las velas encendidas en medio de un espacio semiabierto en la noche. En la otra narrativa visual, si bien contiene debilidades técnicas que afectan su análisis, es importante destacar que se trata de otra gramática de la paz que se constituyó en una respuesta performativa de gran impacto a la política de la mirada que minimiza la erosión de lo público y de la solidaridad, mencionada anteriormente. Se trata de una imagen con consecuencias en las audiencias y de una imagen presencia que adquiere su propia condición existencial (Didi- Huberman, 2016; Sontag, 2004).

Arte y memoria: duelo, lugares de agonía y reparación estético-comunitaria

Arte, política y memoria

Desde la década de los cincuenta, en Colombia surgió una generación de artistas que se interesó por representar la violencia política a partir de la pintura, el grabado y la escultura principalmente. Para algunos artistas, esta forma de arte tuvo como principal motivación denunciar actos enmarcados en lo que se conoció como violencia bipartidista, situación que motivaba la representación de los daños efectuados por facciones liberales y conservadoras sobre cuerpos, grupos, instituciones y pueblos, aunque también hubo quienes se preocuparon por expresar por medio de sus obras actos represivos procedentes del Estado. Para Medina (citado por Malagón, 2010), ante la ausencia de representaciones visuales sobre estos hechos en la prensa nacional, con excepciones de la reportería gráfica practicada por Sady González y Manuel H, artistas como Enrique Grau, Alipio Jaramillo, Débora Arango, Alejandro Obregón y Pedro Nel Gómez, entre otros, por medio de sus obras, no solo denunciaron en el espacio público estos hechos atroces, sino que inauguraron una primera etapa de arte político en Colombia.

De acuerdo con la curaduría realizada por Medina en el Museo de Arte Moderno (Mambo) en 1999, titulada *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, es posible considerar la producción del arte político en Colombia a partir de tres periodos: la violencia bipartidista (a partir de 1948), la violencia revolucionaria

(desde el año 1959) y la violencia narcotizada (desde la mitad de la década de los noventa). A partir de esta periodización, Malagón (2010) señala que, en la primera y segunda etapas, las obras se caracterizaron por emplear un lenguaje simbólico y primordialmente expresivo, mientras que en la tercera etapa sobresalen propuestas especialmente indicativas y evocativas. Particularmente, este último periodo coincide con el incremento de hechos atroces como consecuencia de la degradación del conflicto armado. En consecuencia, siguiendo a Malagón (2010), es posible afirmar que este giro asume como objeto de representación principal el despojo, el secuestro y los asesinatos masivos.

En relación con la primera etapa, a modo de ejemplo, se puede mencionar la obra de Débora Arango, quien, además de ser la primera pintora colombiana en realizar desnudos femeninos, como discípula de Pedro Nel Gómez se convirtió en pionera del expresionismo. Arango transgredió con su trabajo el poder bipartidista, al representar personas marginales en sus pinturas, específicamente, obreros, prostitutas, mujeres relegadas, así como personas afectadas por el horror de la guerra. Además de ser conocida por desafiar al Gobierno del presidente Laureano Gómez, a quien representó con su obra titulada *La salida de Laureano*, luego de ser exiliada a España, fue censurada por el franquismo, el cual prohibió la exhibición de sus pinturas. Como ejemplo de la segunda etapa, se destaca Alejandro Obregón, quien representó en varias de sus obras aspectos de la violencia política de su tiempo, entre ellas, *Estudiante muerto* (1957), la cual cuestiona hechos ocurridos en el Gobierno del General Rojas Pinilla. Más adelante, por medio de trabajos como *Homenaje al Cura Camilo* (1968) y *Violencia* (1962), este último representado por medio de una mujer en embarazo que se funde en el paisaje, la cual sugiere que este asesinato es parte de la geografía del país, la obra de Obregón se constituyó en ícono de la comunicación figurativa del dolor, el luto y la rabia (Medina, 2016).

Durante el tercer periodo surgieron nuevos artistas interesados en representar la violencia en un momento histórico, especialmente influido por la profundización de la violencia entre el Estado y los grupos insurgentes, entre ellos, Luis Ángel Rengifo, Carlos Correa, Alfonso Quijano y Alberto Baraya. Un ejemplo de esta generación es la obra de Beatriz González, una prolífica artista que integra el dibujo, la pintura, la gráfica y la escultura con el fin de proponer narrativas que problematicen el entorno histórico, político y cultural. La artista propone piezas de arte contemporáneo que representan el dolor causado por la violencia política, especialmente por la desaparición y la muerte, así como íconos de la cultura popular y los pueblos ancestrales, por ejemplo, la obra *Los suicidas del Sisga* (1965). En la amplia trayectoria de esta artista, se destacan dos trabajos que abordan de manera explícita tópicos relacionados con el conflicto armado.

Por un lado, *Auras Anónimas* de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, comentada en capítulos anteriores. Como se mencionó, la artista cubrió

9000 lápidas en el Cementerio Central de Bogotá, de los llamados NN, con dibujos de cargueros que desplazan cadáveres hacia lugares desconocidos. Por otro lado, en el proyecto *Transmisiones*, González dibujó en blanco y negro a Yolanda Izquierdo, una líder social asesinada en el 2007 por paramilitares en el contexto de un proceso de reclamación de tierras. Luego de ser fotografiada por un reportero gráfico, exhibiendo el plano del lote que reclamaba, y luego de ser asesinada, González realizó el dibujo de la mujer, el cual fue reproducido por el diario *El Tiempo* para que lectores y usuarios lo terminaran. Fueron tantas las respuestas que, según González, parecían ondas que replicaban y modificaban la imagen infinitamente. Este conjunto de rémix, *collage* o hibridaciones hizo que la líder Yolanda Izquierdo se convirtiera en una de las víctimas más conocida en la historia reciente de Colombia (Portal Cola de rata, 2014).⁵³

A finales de la década de los noventa e inicios de la década del dos mil, se profundizaron las relaciones entre arte, política y conflicto armado, a partir del surgimiento no solo de nuevas técnicas y materialidades, sino especialmente debido al trabajo de los artistas con otras concepciones y prácticas. En este momento, el arte político evidenció otras motivaciones políticas y estéticas, entre ellas, la generación de prácticas artísticas en las que se renuevan las declaraciones, las denuncias, los testimonios y las transgresiones por medio de los procesos de producción, circulación y creación. De acuerdo con Rubiano (2014), este panorama configuraría un cuarto periodo del arte político en Colombia, siguiendo el esquema cronológico de Malagón (2010), el cual presenta dos características especiales: el interés del arte político por intervenir lo real y la estrecha vinculación de los artistas y sus procesos de creación-investigación con las comunidades afectadas por el conflicto armado. Esto explica por qué las prácticas artísticas más recientes emplean expresiones tales como víctimas, construcción de memoria, reparación, restauración y dignidad, entre otras. En consecuencia, este cuarto periodo, según lo propuesto por Rubiano (2014), se centra en la reparación simbólica.

Como se observó en capítulos anteriores, la presencia del arte en los procesos de reparación de las víctimas ha sido fundamental durante los últimos quince años. La ley de Justicia y Paz, analizada anteriormente, propuso la reparación a las víctimas de hechos atroces como una obligación tanto de los ofensores como del Estado. Sin embargo, tal como se analizó, esta norma facilitó las condiciones para que muchos cabecillas del paramilitarismo se beneficiaran con rebajas de penas, mientras que a las víctimas les fue negado el derecho a acceder al esclarecimiento de los hechos y a la reparación material y económica correspondientes. Por su parte, la ley 1448 de 2011, también conocida como Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, amplió la concepción de víctima, instauró procedimientos

53 <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-vii-la-tragedia-colombiana-en-la-obra-de-beatriz-gonzalez-ii/>

para acceder a la reparación colectiva y material, y legitimó en el marco de la construcción de memoria histórica las prácticas simbólicas relacionadas con el arte, lo estético y el patrimonio.

No obstante, a pesar de las limitaciones ya expuestas sobre la Ley de Justicia y Paz, y sin desconocer que la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras del 2011 también incumplió en varios casos debido a trabas legales y burocráticas, a lo largo de este tiempo se evidenció un incremento de prácticas artísticas que buscaron representar los hechos del conflicto armado, la situación de las víctimas, fenómenos como la injusticia y la impunidad, así como la capacidad de afrontamiento de algunas comunidades de dolor. De acuerdo con Sierra (2018), en esta cuarta etapa es posible distinguir dos tipos de prácticas: prácticas artísticas profesionales y prácticas culturales-colectivas. Las primeras son obras, piezas de arte y prácticas artísticas que buscan denunciar y develar la vulneración de derechos humanos, individuales o comunitarios en un periodo de hechos atroces. Por su parte, las prácticas culturales-colectivas, explica Sierra (2018), son aquellas que emplean el patrimonio cultural para denunciar, demandar y exigir derechos frente a la violación de derechos humanos, por medio de gestos, prácticas corporales y acciones performáticas de las comunidades en el espacio público.

Las prácticas artísticas profesionales emplean las artes convencionales, la literatura, el cine, la fotografía, el teatro y las artes visuales, entre otros géneros, formatos y técnicas. Los creadores, quienes no necesariamente son víctimas, generalmente usan la sensibilidad, la percepción, la técnica y su talento con el fin de incorporar en sus obras o prácticas aspectos relacionados con los derechos humanos vulnerados, las presencias y ausencias que afectan a los sobrevivientes, la importancia de acceder a la verdad, la justicia y la no repetición, y la dignificación de estas personas y comunidades. Por su parte, las prácticas culturales-colectivas, generalmente gestionadas por personas o comunidades víctimas del conflicto armado, quienes además de redignificar sus vidas buscan resignificarlas, pretenden con estas acciones representar la memoria de hechos atroces, expresar lo vivido en las experiencias límite, reclamar al Estado y a la sociedad por la ausencia de seres queridos, dejar constancia de los derechos vulnerados y emplear tradiciones culturales como potencial de expresión y transformación. De acuerdo con Sierra (2018), mientras que el primer tipo de práctica configura un litigio artístico, el segundo tipo constituye un litigio estético. Más adelante se analizará cómo entre el 2008 y el 2016 surgió un tercer tipo de litigio en el que se integran artistas y comunidad de víctimas.

Otro aspecto que también ha incidido en la ampliación de productos y prácticas artísticas centrados en la reparación simbólica y en el trabajo, tanto de artistas como de víctimas, es el inicio, desarrollo y finalización del Acuerdo de Paz entre el Gobierno nacional y las FARC. Como se analizó en capítulos anteriores, además de la presencia de las víctimas en actos de perdón y reconciliación en La

Habana (Cuba) y en territorios de Colombia afectados por el conflicto armado, la vulnerabilidad del proceso y sus amenazas constantes por parte de sectores que se opusieron a este hizo que se desplegaran varias iniciativas durante estos cinco años. Estas iniciativas buscaron mediaciones comunicativas y estéticas para plasmar en la esfera pública asuntos atinentes a los efectos de la violencia en las comunidades, así como la importancia de consolidar el proceso de paz como vía para la terminación del conflicto armado. Como se observará más adelante, estos litigios artísticos y estéticos se configuraron como poéticas que, desde lenguajes y prácticas performáticas, transitaron de la denuncia a la tramitación del dolor, y de la expresión a la curación simbólica, comprendidos como otros modos de producir alteridad.

A lo largo del cuarto periodo también han surgido propuestas novedosas que se han centrado especialmente en problemáticas como las masacres y la desaparición forzada, a partir de técnicas que emplean el arte visual, la instalación y los medios digitales. A modo de ejemplo, desde principios de la década de los noventa, se dio a conocer la obra de Óscar Muñoz, un artista payanés que se ha caracterizado por el uso de recursos como el dibujo, la fotografía, el grabado y la instalación con el fin de abordar aspectos que problematizan la representación y lo físico, lo efímero y la permanencia, y la ausencia y la presencia, alrededor de la desintegración, la desaparición y la memoria. Si bien desde la década de los setenta Muñoz ha producido obras basadas en dibujos hiperrealistas, fue en la década de los noventa, con trabajos como *Cortinas de baño*, *Tiznados*, *Atlántida*, *Narcisos* y *Ambulatorio*, que su técnica empezó a cuestionar el soporte tradicional de la fotografía para provocar otras sensaciones en las audiencias relacionadas con la memoria y el tiempo. De este modo, surge *Aliento*, una obra constituida de doce círculos de acero pulido de 20 centímetros de diámetro, en el que cada uno de estos resguarda la imagen de una persona desaparecida. Gracias a un procedimiento de fotoserigrafía, realizado con una película de grasa, la imagen solo puede ser descubierta por el espectador una vez exhale vapor proveniente de su aliento sobre el círculo elegido.

Por otro lado, a lo largo de este cuarto periodo también ha sido destacada la obra de Doris Salcedo, una artista que ha asumido en sus trabajos una concepción de escultura expandida, acompañada de procesos de investigación-creación, capaz de abordar la violencia política y el sufrimiento de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Además de su trayectoria y reconocimiento internacional, la obra de Salcedo se caracteriza por reconstruir la memoria de los hechos atroces, en diálogo con las víctimas, acompañar desde el silencio el duelo de quienes han perdido a sus seres queridos y aportar a la restauración de la dignidad de las víctimas. Por esta razón, sus trabajos se destacan por el uso de muebles y vestigios de las víctimas de la violencia, por ejemplo, las series *Atrabiliarios* (1991-1996), *Casa Viuda* (1992-1995) y *Sin título* (1989-2005). A modo de ejemplo, *Atrabiliarios*

es una compleja evidencia de lo que fue la vida de alguien que ya no está, especialmente al exhibir los procedimientos empleados para introducir objetos de víctimas, como zapatos y prendas, en paredes cubiertas con delgadas fibras de origen natural.⁵⁴

Luego de incursionar en obras de gran formato, principalmente en fachadas y espacios interiores de entidades públicas, tanto en Colombia como en otros países, a partir de obras como *Noviembre 6 y 7*, diseñada y exhibida sobre la fachada del Palacio de Justicia en 2002, y *Shibboleth*, una grieta de 167 metros de largo y 70 centímetros de profundidad que atraviesa el suelo de la sala de turbinas del Tate Modern de Londres, expuesta en el 2007, Salcedo se concentró en acompañar el proceso de paz en Colombia, a partir de varias iniciativas, entre el 2012 y el 2016. Además de la ya mencionada *Sumando Ausencias*, realizada como respuesta a los resultados del plebiscito de refrendación del Acuerdo de Paz en el 2016, una de estas iniciativas fue *Fragmentos*. Se trata de un museo ubicado en Bogotá, entregado en 2019, cuyo suelo se fundió con 37 toneladas de armas entregadas por las FARC, en el marco del mencionado del Acuerdo de Paz. Además de ser asumida como un “antimonumento”, Salcedo destaca en entrevista para el diario El País (2019)⁵⁵ que la participación de 20 mujeres víctimas de violencia sexual, en el marco del conflicto armado, quienes no solo aportaron a forjar el material de las baldosas del suelo, sino que comprendieron que estaban aportando a un cambio crucial para el futuro de la sociedad, marca una impronta en esta obra.

Como se pudo apreciar en el capítulo de estado del arte, esta relación emergente entre arte, conflicto armado y víctimas evidencia un especial interés de los artistas por abordar problemáticas de la memoria del pasado reciente a partir de distintos recursos, entre ellos, técnicas convencionales, como las mencionadas al inicio de este apartado, hasta nuevos repertorios estéticos asociados con la instalación, el performance, la fotografía digital y la multimedia. También llama la atención la construcción de nuevas narrativas, entre ellas, narrativas visuales, sonoras, audiovisuales, digitales, hipertextuales, hipermediales y transmediales. La revisión de las investigaciones académicas permite identificar cuatro grandes tendencias en los objetos de estudio: el arte como resignificación del pasado violento; el arte y las prácticas artísticas como mediación para la reparación simbólica, el uso de otras narrativas para la catarsis y el debate público; y la visualidad, comprendida como un tipo de lenguaje que puede favorecer el acompañamiento del duelo en las víctimas y los emprendimientos estético-culturales.

54 Afirma Yepes (2010) que “los muebles, algunas veces, son transformados de tal manera que a veces aluden a cuerpos humanos o partes de ellos. En otros casos, el carácter de monumento (en el sentido de objeto conmemorativo) de sus muebles-objetos es resaltado con vaciados de bloques de cemento. Dispuestas en espacios silenciosos, casi místicos, a veces opresivos, las obras de Salcedo tienen una presencia formal innegable y un poder evocador a la vez sutil y contundente” (p. 16).

55 https://elpais.com/elpais/2019/01/15/eps/1547574490_146856.html

En esta línea de reflexión, también resulta necesario interrogar las características y motivaciones de este tipo de arte político en el periodo problematizado en esta investigación. De acuerdo con Rancière (2005), mientras que la política es un proceso por el cual se produce una ruptura del orden de la dominación, situación que lleva al reacomodamiento de los lugares que ocupa cada individuo, así como sus alcances en términos de habla, goce y visibilidad pública, el arte político es un dispositivo que hace posible la distribución de lo sensible en cuanto a los modos de ver, hacer, ordenar los cuerpos y los objetos, y asignar los roles en el orden social. En otras palabras, el arte político es un mecanismo que irrumpe la distribución de lo sensible, lo cual hace posible otros modos de configuración de la experiencia social y estética.

Por otro lado, en la dimensión de la memoria colectiva que se construye socialmente a partir del arte político, parece necesario interrogar cómo, por medio de este tipo de arte, es posible aportar a la generación de nuevas comprensiones sobre el pasado reciente, proponer dispositivos de percepción y sensibilidad para alcanzar formas de resonancia ética y política en las audiencias, así como acompañar a las víctimas del conflicto armado en procesos de duelo, esclarecimiento de la verdad y reparación simbólica. En este sentido, el estado del arte muestra que la relación entre el arte y la memoria de las experiencias límite durante las últimas dos décadas ha adquirido un carácter expresivo, transgresor y reparador. Asimismo, la exploración de estudios al respecto también devela la emergencia de nuevas relaciones entre artistas y víctimas en los procesos de creación, distribución y recepción, especialmente en torno a lo que se denomina en este trabajo emprendimientos artístico-estéticos. Por último, la revisión también propone interrogantes sobre la pertinencia de estos lenguajes para representar las experiencias límite, así como los riesgos de saturación y banalización que estos procesos pueden adquirir, al convertirlos en productos y prácticas masivas (Huyseen, 2013; Sontag, 2004).

De acuerdo con lo anterior, se seleccionaron tres experiencias artístico-estéticas que, a lo largo del periodo, se han caracterizado por proponer marcos expresivos y performativos que buscan de manera intencional abordar problemas del conflicto armado y la paz en Colombia a partir de géneros, técnicas y formatos como la fotografía, la pintura, el dibujo, el documental y la escultura. Como ya se advirtió en la introducción de este trabajo, la intención no es realizar crítica del arte, ni efectuar un análisis semiótico de estas obras y prácticas artísticas. El acercamiento a este complejo ámbito del arte y la política, en el contexto del tema de este estudio, es hacer evidente la existencia de otros modos de la memoria visual, la cual, en este caso, es susceptible de ser analizada y problematizada. En este orden de ideas, el recorrido propone abordar algunos aspectos de las obras de los artistas colombianos Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, y Gabriel Posada y Yorlady Ruiz.

Río Abajo: ritual de ausencia, objeto y comunidad

Duelo

Desde una perspectiva originada en la psicología, el duelo es un proceso de adaptación emocional de una persona, el cual prosigue a la pérdida de un ser querido, una relación interpersonal, un animal o un objeto. Además de la respuesta emocional de la pérdida, se trata de un fenómeno que también afecta los aspectos cognitivos, corporales y subjetivos de la persona. La función del duelo implica que, ante la ausencia del objeto amado como parte de una nueva realidad, la libido debe abandonar los vínculos y condicionamientos creados con el sujeto-objeto perdido (Díaz, 2001). Sin embargo, esta necesidad se ve afectada por la dificultad de la persona para dejar de lado la presencia de la libido en sus marcos de acción, así cuenta inmediatamente con un sustituto para el sujeto-objeto de deseo.

Generalmente, los estudios sobre el duelo mencionan que existen varios momentos o fases en la elaboración de este. De acuerdo con Montoya (2001), en el duelo surgen al menos tres grandes momentos. En primer lugar, un momento en el que la persona niega lo ocurrido y se produce una especie de adormecimiento emocional, por lo cual surge una situación de confusión que no acepta lo ocurrido. En segundo lugar, emerge un momento de confrontación con la pérdida, en el que la persona constata que lo perdido ya no está, pero en el que también pueden aparecer sentimientos ambivalentes, como la culpa, la desesperanza y la angustia. Y, en tercer lugar, un momento en el que se produce la asimilación de la nueva condición, asunto que puede hacer posible el surgimiento de nuevos propósitos, nuevas dinámicas interpersonales, así como la posibilidad de vincularse afectivamente con otras personas, situaciones, lugares y objetos.

En el marco de los hechos atroces experimentados por sobrevivientes y víctimas del conflicto armado en Colombia, el duelo suele estar asociado con cuatro tipos de daño: emocionales, morales, culturales y políticos (Amador, 2015). Los daños emocionales son formas de deterioro personal que afectan las acciones en la vida cotidiana, la toma de decisiones y la construcción de lazos de confianza con otros por efecto de actos de crueldad, despojo, ausencia de seres queridos y objetos vinculables, así como situaciones de aplazamiento de duelos. Los daños morales son procesos que hacen ruptura con los valores vitales de una persona o comunidad como consecuencia de la ejecución de actos de humillación, estigmatización y devaluación, relacionados con su identidad étnica, rural, de género, sexual o generacional. Los daños culturales son alteraciones producidas en los vínculos y las relaciones sociales (CNMH, 2013, citado por Amador, 2015), como consecuencia de la vulneración de creencias, prácticas sociales y culturales, y modos de vivir de las comunidades. Por último, los daños políticos refieren al deterioro de las prácticas políticas de una persona o comunidad, tras la ejecución de prácticas de crueldad como la eliminación física, los atentados, el destierro y

la estigmatización. Este último tipo de daño también se manifiesta en la persecución a organizaciones cívicas y políticas (CNMH, citado por Amador, 2015).

De acuerdo con Aguilera (2003), las víctimas y sobrevivientes del conflicto armado pasan por situaciones que afectan su vida cotidiana, por ejemplo, tienen dificultades para concentrarse, experimentan sentimientos de impotencia y se intensifican algunos episodios de ansiedad, los cuales, según la psicología, constituyen parte del llamado estrés postraumático. Este panorama se agrava cuando la persona ha sido víctima de la desaparición forzada de un ser querido, comprendida como una de las modalidades del conflicto ampliamente empleadas por la mayoría de los actores armados, tal como se analizó en capítulos anteriores. La desaparición forzada de un ser querido genera una serie de situaciones relacionadas con el padecimiento y el abatimiento de individuos, grupos familiares o comunidades, entre ellas, la ausencia de un ritual funerario que permita despedir a la persona, la prolongación del duelo ante el distanciamiento que se incrementa en el tiempo, el vacío de ese cuerpo que no ha sido posible rescatar para proceder al cierre de un ciclo y la ruptura de un orden simbólico asociada con la incertidumbre y la melancolía.

Además de las acciones que propone la terapia, la intervención psicosocial y los procesos de reparación económica y material, procedentes del Estado, la desaparición forzada también ha sido objeto de reflexión del arte y, en el caso que será analizado, un fenómeno que está inspirando un giro sin precedentes en las prácticas artísticas. Se trata de procesos de creación que no solo buscan representar lo que padece una víctima, como estrategia para sensibilizar, denunciar o propiciar conciencia sobre la problemática, sino de dispositivos que acompañan el duelo, recorren los intersticios de la ausencia y la memoria de los desaparecidos, reconfiguran los aspectos icónicos y materiales de las obras, y operan a partir de vestigios de la violencia. Si bien existen varios ejemplos de artistas que, a lo largo del periodo de este estudio, han abordado en sus obras aspectos de la desaparición forzada, como los ya mencionados Óscar Muñoz y Doris Salcedo, para efectos del análisis de este trabajo se seleccionó la obra *Río Abajo* de la artista visual y comunicadora colombiana Erika Diettes.

Río Abajo

En sintonía con sus profesiones de base, Erika Diettes ha producido obras y prácticas artísticas basada en procesos de investigación-creación, reflexividad y acompañamiento a las víctimas del conflicto armado. Nacida en 1978 y oriunda de Cali (Valle del Cauca), Diettes ha explorado en sus distintos trabajos cómo producir una comunicación más íntima entre el artefacto artístico y el público. Luego de un episodio familiar, en el que un ser querido falleció como consecuencia de un hecho atroz, en el marco del conflicto armado, y luego de que este acontecimiento la motivara a hacer un trabajo de grado sobre las relaciones entre

la comunicación mediática, la muerte violenta y la experiencia del duelo, Diettes incursionó en los circuitos de la crítica del arte con su obra titulada *Silencios*, en el año 2005. Como se observó en el estado del arte de esta investigación, Cardona (2017), al examinar esta obra, la cual se basó en fotografías de rostros y objetos de memoria de treinta sobrevivientes judíos que llegaron a Colombia, desde la década de los cincuenta, concluye que el silencio es un modo de restauración de la humanidad de estas personas, quienes se valen de la escritura y el objeto mediante la representación fotográfica, y que la memoria del trauma es un componente primordial de la identidad pese a sus aplazamientos, supresiones y ocultamientos.

En 2008, la artista visual dio a conocer su obra *Río Abajo*. Se trata de 26 impresiones digitales sobre cristales, incorporadas en cajas de madera que sostienen la estructura desde el piso, en las que se representan prendas y objetos de personas desaparecidas y asesinadas. La colección contiene una versión en un formato más sencillo que permite la itinerancia de la obra, especialmente cuando esta se lleva a municipios en donde están ubicadas las familias víctimas de los fallecidos y desaparecidos. A modo de evocación y como sistema referencial, las imágenes que están impresas en el cristal permiten asociar las prendas y los objetos, en estado de ondulación, sobre y entre el agua del río. Y, como se observó en capítulos anteriores, parece imprescindible su relación inmediata con lo que en este trabajo se denominó indicios de la desaparición forzada, específicamente, con los ríos en donde se depositan los cuerpos sin vida de personas víctimas de la guerra, como práctica de grupos armados que pretenden borrar las evidencias de hechos atroces.

Figura 51. Exposición *Río Abajo* en Newark Arts Council (Newark, NJ, USA), 2009



Figura 52. *Río Abajo 1*, 2008



Tal como se analizó anteriormente, los ríos en Colombia se convirtieron en las tumbas más grandes del país, y su uso sistemático para el depósito de cadáveres ha traído varias consecuencias, entre ellas, el aplazamiento del duelo de los familiares, quienes llevan años buscando a sus seres queridos, el quebrantamiento de sus vínculos existenciales debido a la ausencia de un ritual funerario del ausente, así como la configuración de comunidades de dolor, cuyos integrantes deben someter sus pensamientos y cuerpos a la melancolía de lo suspendido en el tiempo y el espacio. Así, de acuerdo con Diéguez (2014), “en esta instalación el cristal emerge como escenario que inmoviliza las aguas y enmarca los objetos en enormes tumbas translúcidas” (p. 210).

Tanto los procesos de producción como los lugares de exhibición elegidos por Diettes, evidencian al menos tres aspectos que llaman la atención. Por un lado, el agua del río representada en la imagen, sobre la cual ondean las prendas y los objetos elegidos, develan que estos reposan sobre aguas calmadas, cristalinas y translúcidas, situación que se aleja de la figura del río caudaloso, generalmente compuesto de aguas turbias, en los que suceden los hechos atroces ya mencionados. Es probable que este modo de exhibición del objeto representado busque proyectar una trama poética de la narrativa visual, en sintonía con el carácter ritual de la instalación, que pretende sensibilizar y hacer partícipe a quien mira. Por otro lado, el uso de prendas y objetos, pertenecientes a las personas fallecidas o desaparecidas, funciona como una huella de la ausencia, la cual se convierte en una especie de artefacto transicional entre la vida y la muerte, y entre el presente y el pasado. Por último, los lugares de exhibición y circulación de la obra generalmente

son iglesias, lugares religiosos convertidos en galerías y museos, situación que sintoniza la muestra con lo sagrado, lo comunitario y lo político.

Ritual de ausencia

En relación con el primer aspecto, el proceso de producción de esta obra se basó en una práctica de investigación-creación, en la cual el trabajo de campo le permitió a la artista profundizar en las historias de las familias elegidas, a partir de un intenso periplo por varias regiones del país. Se trata de historias relacionadas con la muerte, las masacres, el secuestro y la desaparición forzada, según señala la artista en su sitio web. Luego de estos encuentros, varias familias decidieron hacer entrega de las respectivas prendas y objetos en una especie de acto ritual, el cual suponía que se trataba de piezas de gran valor alegórico, las cuales exigían profundo respeto y cuidado en su manipulación técnica y estética. En entrevista para la Revista Semana, Diettes afirma:

Empecé con prendas del mayor de la Policía Julián Ernesto Guevara. Su madre en ese momento aparecía en vallas por la ciudad pidiendo la entrega del cadáver de su hijo. Ella ya sabía que había muerto en cautiverio. Luego pensé que el trabajo no se podía quedar solo en Bogotá. Entonces tuve la posibilidad de conocer a la Asociación de Mujeres del Oriente Antioqueño (AMOR). Fui con ellas a encuentros regionales de víctimas y escuchaba sus testimonios. Un relato me llevaba al siguiente y así terminó creándose lazos (...) Las prendas fueron prestadas en el proceso de producción de Río Abajo. Eso implicaba un acto de fe absoluto. Yo te la entrego, ¿pero de verdad vas a regresar con la ropa? Era la pregunta. Sí volví. En esos viajes, en donde yo devolvía las cosas, había mujeres pendientes de mi retorno para entregarme otras prendas. Luego empezó a suceder algo bello: las líderes de la región se organizaron y recogían la ropa que las mujeres guardaban de sus muertos para entregármela. (Diettes, entrevista de Revista Semana, 2018)

Como se puede apreciar, la producción de la obra se adelantó a partir de historias, encuentros y vínculos construidos entre la artista, las familias y algunas organizaciones de víctimas. Los antecedentes que configuran el origen y el diseño de las piezas de la obra explican por qué el recaudo de las prendas y los objetos fueron parte de una práctica ritual que implicaba una especie de alistamiento de un funeral aplazado. De manera más precisa, se puede decir que se trata no solo de un ritual de muerte, sino también de un ritual de conmemoración que, además de incluir la memoria de los desaparecidos, también tuvo en cuenta a personas asesinadas en el marco de hechos atroces.

Por un lado, la entrega de estas prendas y objetos permitió a algunas familias hacer el cierre parcial de un proceso aplazado como consecuencia de la desaparición de su ser querido, situación que devino despedida, clausura y elaboración, tal como opera el ritual de muerte. Por otro lado, esta etapa del proceso de producción se constituye también en ritual de conmemoración, dadas las narrativas sobre la vida y la trayectoria de los seres queridos que intervinieron en la entrega

solemne de estos artefactos de memoria a Diettes: “Podemos entendernos como comunidad, como país, pero a partir de mi duelo yo entiendo lo que significa el dolor en otra familia [...] de donde me entregaron un objeto, allá iba para exponer” (Diettes, entrevista Revista Semana, 2018).

A partir de lo anterior, es posible entender la función del artefacto translúcido y el efecto cristalino del agua en la instalación, tal como ya se describió. De acuerdo con Diéguez (2014), estos atributos de la imagen se constituyen en una poética del cuerpo ausente (residual), el cual debe ser imaginado por quien mira a partir de las huellas introducidas en la composición. Dichas huellas, esto es, las prendas y los objetos, son materialidades de la violencia padecida sobre esos cuerpos, las cuales hacen posible construir un contraste entre la ausencia de la corporalidad y la presencia alegórica y metonímica de los vestigios de alguien que fue parte de una familia y de una comunidad. Por esta razón, se trata de una poética del dolor que no solo funge como estrategia de expresión y denuncia sino también como dispositivo transicional, capaz de establecer lazos indicativos entre el ausente y los presentes, y entre los hechos ocurridos con el tiempo presente.

Figura 53. *Río Abajo 17*, 2008



Figura 54. *Río Abajo 18*, 2008



Figura 55. *Río Abajo 19, 2008*



Objeto

En relación con el segundo aspecto mencionado al inicio, se puede afirmar que el uso de prendas y objetos en la obra es un recurso que cumple varias funciones en la composición de la narrativa visual propuesta. En primer lugar, se trata de piezas que evocan el hecho violento dado que, al intentar fungir como representación de la ausencia, de la deshumanización o de la fractura de la dignidad, como consecuencia del asesinato o la desaparición forzada, la narrativa cuenta algo de dicha historia, pero también sugiere situaciones que le han de permitir a la audiencia imaginar un encuentro de despedida, de ritual mortuario o de silencio. La imagen del pantalón de jean con algunos orificios, ondeando en el agua, permite imaginar un hecho violento vivido por la persona asesinada, visibiliza la problemática asociada a la experiencia límite y configura una escena que, gracias al artefacto en el que reposa la prenda y la iluminación que resalta la alegoría, contribuye a la visibilización y la tramitación del dolor.

Las siguientes dos imágenes, las cuales exponen una cartera de cuero de uso femenino y unos zapatos informales, desgastados en la suela, probablemente debido a su uso, corroboran el recurso metonímico de la artista. De acuerdo con Acaso (2014), la metonimia aparece cuando la sustitución se realiza según un criterio de contigüidad, es decir, cuando la relación entre significado y significante es física en algún punto. Esto explica el interés de Diettes por emplear prendas y objetos reales, por sugerir detalles físicos en la imagen que permiten asociar a una persona de determinadas características con dicha materialidad, y por escoger pertenencias simples de los ausentes que, desde su sutileza figurativa, invitan a pensar e imaginar a quien mira. En este caso, es imprescindible asociar la cartera de cuero a una mujer que le gustaba usarlo en su vida cotidiana, o que bien podría haberla portado en el momento que fue víctima de un hecho atroz. Asimismo, los zapatos, al parecer, pertenecientes a un hombre, entendidos como accesorios que protegen y dan comodidad al pie mientras que este se encuentra en reposo o en movimiento, por su desgaste, invitan a imaginar que se trata de

los zapatos de alguien que caminaba mucho en sus labores habituales o que tuvo que recorrer un largo camino antes de morir de manera violenta.

Por otro lado, los objetos también pueden cumplir funciones de prosopopeya al intentar comunicar aspectos de la vida de esa persona: ¿podría ser una mujer adulta por el tipo y color de la cartera? ¿es posible que los zapatos informales y desgastados hayan pertenecido a un hombre joven y trabajador? Estas preguntas, entre otras, las cuales no dejan de ser especulativas, surgen debido a la función de personificación que adoptan estos objetos y a la tendencia a asignar rasgos físicos y de personalidad a estos artefactos inanimados. Esta apuesta visual emerge a partir de un tipo de arte que trabaja con vestigios de la violencia, pero también con vestigios de la realidad viva de quien ya no está presente (Diéguez, 2012). Lo corrobora Diettes en entrevista a Iván Ordoñez del Portal En privado (2012):

En Río Abajo hay un desplazamiento hacia los objetos porque el objeto está ligado a la persona: De la forma en la que veo los objetos, de la forma en la que vivo los objetos son como prótesis del ser humano. Necesitan de un humano que los ponga a funcionar; necesitan de un humano que les dé significado; necesitan de un humano que vuelque en ellos cierto grado de emocionalidad y eso se hace efectivo es en el duelo: únicamente en el duelo es en donde los objetos que antes no significaban nada, empiezan a significar, y se da en el momento de la pérdida de un ser querido, se da justamente en ese momento, no se da antes. Ahí es donde empieza a haber una proyección emocional, de memoria. Volvemos un poco a la memoria, pues tiende a ser contenida en un objeto y en un espacio; la memoria sola no existe, es en estos procesos en donde la memoria se vuelve objeto. Por eso Río Abajo sigue siendo un trabajo de retrato. (Diettes, entrevista a Iván Ordoñez, 2012)⁵⁶

Comunidad

Por último, *Río Abajo* es una obra de arte político que trabaja con los rastros de la crueldad y los vestigios de la ausencia, y cuya puesta en escena plantea una distribución de lo sensible en varios registros. Un primer registro se encuentra en el proceso de creación de la obra, el cual incluye a los familiares de los asesinados y desaparecidos como principales interlocutores del montaje, tal como ya se analizó. El segundo registro refiere a las particularidades que configuran la narrativa visual, la cual, al abordar el sufrimiento y el dolor desde recursos alegóricos y metonímicos, hacen que las audiencias no solo experimenten cierta conmoción, tal como lo critica Sontag (2004), sino que se sientan interpeladas para intentar reflexionar y ofrecer puntos de vista sobre la experiencia visual. El tercer registro se identifica con el carácter comunitario y solidario que adquirió la obra al ser expuesta no solo en museos de gran prestigio sino en iglesias de municipios y corregimientos de donde eran oriundas las víctimas o de donde proceden sus objetos.

56 <https://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/erika-diettes/>

A modo de ejemplo, en el 2008, la obra fue expuesta en el municipio de Granada (Antioquia), en el marco de las Jornadas de la Luz, las cuales se realizaban los primeros viernes de cada mes. Luego de una procesión por el municipio, la comunidad convertida en romería se dirigió al salón principal donde se exhibía la obra. Al llegar al espacio, el recinto se iluminó con las velas que llevaban los asistentes, situación que constituyó un performance ritual sin que la artista se lo hubiera propuesto. Este acontecimiento continuó realizándose con variaciones en 18 municipios más del oriente antioqueño (Rubiano, 2019).

Figura 56. *Río Abajo, Jornada de la Luz en el Oriente Antioqueño, 2008*



De acuerdo con lo anterior, *Río Abajo* es una obra de arte político porque a partir de su propuesta narrativa hace posible la construcción de un régimen de la mirada que permite ver a la víctima y a su familia sobreviviente no solo desde la consternación sino especialmente desde la compasión. Esta narrativa hace posible que el contenido trascienda y se convierta en práctica social y política, dada su capacidad para movilizar a las audiencias desde el reparto de lo sensible. De acuerdo con Rancière (2005), la política de la estética es aquello que, desde la división de lo sensible, posibilita la configuración de la práctica artística a partir del uso de otros lenguajes y objetos, hace visible aquello que estaba oculto y amplía la resonancia de personas y grupos que históricamente han estado al margen y en los bordes. Asimismo, la política de la estética propicia las condiciones para que aquellos que no han tenido voz no solo sean asumidos como sujetos deficitarios sino como agentes sociales con potencialidades.

Para Bal (2014), las prácticas artísticas de carácter político son escenarios que habilitan los actos de controversia democrática y de reflexión sobre la justicia, desde el silencio, la activación del pensamiento o la deliberación. Asimismo, el arte como práctica estética y política es una oportunidad para ampliar las formas de conocimiento y transformar los sistemas de significados de las personas y grupos, alrededor de situaciones como la muerte, la violencia, la injusticia, el dolor y la crueldad. De esta manera, el artefacto artístico y los acontecimientos que ocurren en torno a este, a partir de las condiciones estéticas, políticas y comunitarias, particularmente propuestas en *Río Abajo*, se constituye en un espacio

político en el que se profundiza la Otredad y se aprende a comprender el rostro del Otro, desde la compasión, el extrañamiento y una poética del duelo que se funde en la presencia de la ausencia representada en la prenda y el objeto. Así, con la iniciativa de convertir la obra en un dispositivo de duelo itinerante, en la vida cotidiana de muchas familias víctimas, fue posible la movilización de cuerpos, conceptos y formas de pensar que se materializan en la construcción estética (Olaya y Simbaqueba, 2012).

Silencios: escuela, evanescencia y agonía

Lugares de memoria

La memoria de las experiencias límite emplea con frecuencia mediaciones que hacen posible reconstruir hechos del pasado, resignificar acontecimientos y hasta producir disputas entre distintas versiones, en torno a las situaciones pretéritas objeto de debate, especialmente cuando se imponen políticas de olvido desde el Estado o desde sectores hegemónicos de la sociedad. Como se mencionó en capítulos anteriores, una mediación fundamental para emprender trabajos de la memoria son los lugares. De acuerdo con Nora (1998), los lugares de la memoria son restos, vestigios y artefactos del pasado que, por distintas motivaciones, pueden inspirar una conciencia conmemorativa en la sociedad. Se trata de espacios, así como de los lenguajes y los objetos que en este reposan, los cuales se dotan de sentido a partir de sentimientos, discursos, narrativas, prácticas e interacciones que se materializan por medio de archivos, efemérides, actos de evocación y estrategias de divulgación de determinados relatos. Para Nora (1992), los lugares de la memoria no son espacios naturales sino operaciones construidas socialmente.⁵⁷

Más allá de su aspecto físico o morfológico, Nora (1992) comprende los lugares de la memoria como “repertorios culturales” que la sociedad construye y gestiona para que las personas, a partir de motivaciones propias o inducidas, establezcan relaciones posibles con un pasado común, por ejemplo, por medio de monumentos, edificios, obras de arte, textos, artefactos y símbolos. Dichos lugares y objetos contienen tres propiedades: su funcionalidad, su carácter simbólico y su dimensión sociocultural. La funcionalidad refiere a los atributos del lugar o el artefacto, es decir, a aquello para lo que fue construido. No obstante, como se ha evidenciado en países que han transitado por hechos atroces, estos lugares pueden cambiar su funcionalidad. Por ejemplo, en Argentina, el Esma, conocido como uno de los centros clandestinos emblemáticos de la dictadura, fue primero un liceo naval, una escuela de guerra naval y una escuela de náutica. Luego se

⁵⁷ Los lugares de memoria, siguiendo a Nora (1992), podrían entenderse como los sitios que condensan significaciones en torno a una política nacional de la memoria. Por ello, son entendidos como productos sociales (con contenidos culturales y políticos específicos) donde la memoria se materializa otorgando cierta especificidad al lugar.

convirtió en un sitio de detención, tortura y exterminio, y, a partir de 2007, se transformó en un organismo público dedicado a la memoria del pasado reciente y la promoción de los derechos humanos (Feld, 2009).

El carácter simbólico de los lugares de memoria alude a los sistemas de signos que se han incorporado en el tiempo en estos espacios o artefactos culturales. Se trata de gramáticas que remiten a la memoria viva ausente, las cuales exigen a las personas que los observan, los visitan o los interpelan procedimientos de decodificación simples o complejos, entendidos como mecanismos de producción de sentido en torno al pasado común. Por su parte, la dimensión sociocultural consiste en las formas de apropiación social que personas, grupos o comunidades realizan cuando contemplan o interactúan tanto con estos espacios como con sus gramáticas y artefactos culturales. Los grados de apropiación alcanzados por las personas pueden llegar a tener efectos importantes de la configuración de su sensibilidad, su sociabilidad, su conocimiento, su subjetividad y las formas de intersubjetividad.

Para Assman (1999) y Erll (2012), la problematización de los lugares de la memoria remite al debate sobre la memoria cultural. Esta se entiende como la presencia o emergencia del recuerdo a partir de procesos de objetivación cultural asociados a los símbolos, los lenguajes, las narrativas, los textos, los archivos, los artefactos y las prácticas sociales, los cuales pueden hacer posible una experiencia ritual. De esta manera, el recuerdo, o las culturas del recuerdo, tal como les llama Erll (2012), se activan gracias a la producción simbólica y material, así como a los procesos de interacción social y cultural que se producen conforme a intereses, motivaciones y expectativas. De acuerdo con Erll (2012), la memoria como cultura del recuerdo remite a tres condiciones.

La primera, llamada condiciones sociales necesarias para el recuerdo, incluye los valores que las sociedades le otorgan al conocimiento del pasado y a la importancia del patrimonio en la vida social. La segunda, denominada configuración de las culturas del recuerdo, comprende los intereses de determinados grupos en torno al pasado, especialmente cuando este se ha caracterizado por la violencia extrema, por ejemplo, el Gobierno, las élites, las víctimas y los movimientos sociales. Esta segunda condición también incluye las técnicas del recuerdo utilizadas por los gestores de la memoria y los géneros del recuerdo, los cuales acuden a los aspectos materiales, simbólicos y socioculturales ya mencionados. Y la tercera condición refiere a las formas de expresión y escenificación del significado, situación que contempla: las formaciones del recuerdo por medio de los discursos y las estrategias de evocación; los procesos conscientes del recuerdo, a partir del uso de narrativas científicas, discursivas y de ficción; y los procesos de recepción y apropiación de las objetivaciones culturales de la memoria.

Por esta razón, los lugares de la memoria, comprendidos como objetivaciones culturales, son producidos y reconfigurados con el propósito de propiciar en la

sociedad la construcción de sistemas compartidos de significados, en medio de los consensos y tensiones ya mencionados. Estos sistemas de significados surgen, circulan y se transforman a partir de los recursos culturales disponibles, las situaciones comunicativas y la variabilidad cultural, situación que puede propiciar aperturas o limitar las posibilidades para que las personas y los grupos produzcan, desde su experiencia, determinadas percepciones, representaciones, conocimientos, e incluso procesos de creación, en torno al pasado. En suma, los lugares de la memoria son mediaciones culturales de gran valor para alcanzar procesos de significación, a partir de diversos sistemas de signos legitimados socialmente, pero también son objeto de disputa, como parte de una semiosis social que opera en la vida cotidiana.

Otro aspecto que se vincula a los debates sobre los lugares de la memoria son los llamados museos de la memoria histórica. Se trata de un asunto de debate que no solo involucra a la academia, sino especialmente a las víctimas, los sobrevivientes, los gobiernos y el sector cultural. Los museos de la memoria son espacios que funcionan como dispositivos de memoria, a partir de las características ya mencionadas. Sin embargo, también pretenden, a partir de elementos de la cultura material y visual, dejar constancia histórica de los acontecimientos del pasado reciente, a partir de narrativas que proceden de las huellas y vestigios de ese pasado o que se reconstruyen y se ficcionan a partir de nuevas materialidades, prácticas y lenguajes. Por último, es importante mencionar que los lugares de memoria, en general, y los museos de la memoria histórica en particular, han de servir para que grupos afectados por los hechos atroces participen en el diseño de narrativas que denuncien las afectaciones correspondientes, para honrar a los ausentes, para exigir verdad, justicia y reparación desde determinadas estrategias performativas, y para gestionar agendas políticas que movilicen el derecho a la memoria.

En esta línea de reflexión, es importante diferenciar los lugares de la memoria que en el pasado funcionaron como escenarios de violación de derechos humanos, de experiencias límite y de deshumanización, tal como lo fueron los campos de exterminio en el régimen nazi, las cárceles que retuvieron a presos políticos de manera injusta o los centros de detención, tortura y exterminio que operaron en el Cono Sur, de aquellos espacios que se construyen y adaptan con el tiempo para exponer contenidos alusivos al pasado violento, a partir de vestigios y fuentes (huellas), de relatos de quienes lo vivieron (testimonios) y de creaciones figurativas (ilustración). Se trata de dos espacialidades distintas de la memoria, dado que contribuyen a configurar regímenes de percepción, sensibilidad y acción distintas.

Por otro lado, como ya se mencionó, existen lugares de la memoria que combinan estas dos condiciones, es decir, que funcionaron en el pasado como espacios de hechos atroces y que, con el tiempo, han sido habilitados como lugares de exhibición y reflexión sobre el pasado reciente. Además del caso ya expuesto de Argentina, en el caso de Colombia es posible destacar la Casa de la Memoria de Tumaco (departamento

de Nariño) y la Casa de la Memoria de El Salado (departamento de Bolívar).⁵⁸ Sin embargo, como se analizará más adelante, existen espacios de la memoria que fueron creados con otros propósitos, por ejemplo, educar en una escuela rural. Luego se convirtieron en foco de violencia extrema, situación que desplazó y diezmó a quienes habitaban estos lugares. Y, por último, luego de que los actores armados dejaron de ejecutar sus actos mortíferos en el territorio, estos espacios cayeron en el olvido y fueron utilizados para otros propósitos, por ejemplo, criar ganado o insumos para cultivar. Esta cuarta tipología de lugar de la memoria ha sido captada por el arte, por medio de la fotografía, como se observará más adelante.

Finalmente, desde una perspectiva crítica, se puede decir que los lugares de la memoria tienden a ser delimitados y marcados. Son escenarios que se hacen visibles a la mirada y que, al tiempo, configuran un modo de ver, el cual, en muchas ocasiones, está asociado a políticas de representación orientadas desde el establecimiento o a puntos de vista reflexivos y críticos ofrecidos por sectores alternativos. Los discursos, las narrativas y los productos que se construyen, circulan y apropian en sus límites producen procesos de lugarización, los cuales propician determinadas prácticas de rememoración, conmemoración, denuncia o emprendimientos alternativos de memoria. Para Escobar (2005), la lugarización comprende la existencia de estructuras sociales sedimentadas y prácticas culturales que tienden a ser defendidas como parte de un proyecto social o comunitario, por lo general, a partir de redes que articulan lo local y lo global (glocal). En consecuencia, así como la memoria es un objeto de disputa, los lugares de memoria, a partir de los procesos de lugarización, están atravesados por el conflicto y pueden llegar a adquirir significados diferentes, y hasta opuestos, entre quienes pretenden cuidarlo como parte de sus cosmovisiones y planes de vida, y quienes buscan expropiarlo y explotarlo.

Lo anterior permite señalar que, como territorio de la memoria, el lugar construido, apropiado y reapropiado, también adquiere un sentido político profundo. De esta manera, si se entiende el territorio como un lugar que se configura a partir de tramas de sentido colectivo (Escobar, 2005; Harvey, 1998), por ejemplo, sentidos colectivos vinculados a los valores de los pueblos originarios en el caso de las comunidades indígenas y afrodescendientes, pero también a partir de tramas de poder, es claro que alrededor de este surgen fuerzas de dominación que pretenden su posesión, dominio y explotación. Este fenómeno, propio de la mayoría

58 En el 2015, se organizó la Red Colombiana de lugares de la Memoria. Se trata de una iniciativa que reúne 24 lugares de memoria de origen de las comunidades y tres del Gobierno, ubicados en diferentes regiones del país. Algunos de los lugares de origen de las comunidades llevan más de 20 años trabajando procesos de memoria, verdad y construcción de una cultura de paz. En ella confluyen saberes académicos, culturales y artísticos de comunidades urbanas, negras, indígenas y campesinas. Tomado del sitio <http://redmemoriacolombia.org>

de las sociedades de América Latina y el Caribe, evidencia que las políticas de la memoria se afectan de manera recíproca con las políticas de lugar, a partir de la presencia permanente de relaciones de poder. En otras palabras, esta política de la memoria se anuda con el espacio socialmente construido, situación que evidencia tanto las estrategias de dominación como las estrategias de lugarización.

En el caso del conflicto armado interno en Colombia, es claro que existen lugares de la memoria que contienen el doble carácter expuesto hasta el momento. Por un lado, son objetivaciones culturales con sus propias funcionalidades y gramáticas, las cuales cumplen determinados objetivos en la construcción de la memoria social y colectiva. Y, por otro lado, son escenarios en los que ha acontecido el conflicto armado, los cuales han sido objeto de violencia, dados los intereses de determinados grupos legales e ilegales en su posesión, dominio y explotación. De hecho, parte de las dinámicas del conflicto armado en muchos territorios de la geografía nacional están relacionadas con disputas por el poder y por la existencia de tratos y contratos en los que el lugar es fundamental. De acuerdo con Escobar (2015), el lugar puede ser asumido como un elemento básico para entender el ser y el conocer, como un dispositivo de control social, el cual suele estar atravesado por distintos tipos de violencia en el caso de Colombia, y como estrategia de la globalización en su interés de producir borramientos discursivos y materiales del territorio para su hiperexplotación y correspondiente desecho.

Silencios

De acuerdo con las anteriores consideraciones, en lo que sigue del texto se analizará la escuela como lugar de la memoria del conflicto armado en Colombia, a partir de la mirada del artista Juan Manuel Echavarría en su obra titulada *Silencios*, desarrollada entre el 2010 y el 2016. Se trata de un artista visual nacido en Medellín en 1947, que vive entre Bogotá y Nueva York, y que desde joven incursionó en la literatura, la fotografía y el cine. Con el tiempo, luego de haberse dedicado a la escritura de novelas, decidió emprender proyectos artísticos que emplean principalmente la fotografía, el video y el filme para abordar problemas de la violencia política en Colombia, especialmente en lo que concierne a masacres, desplazamiento y desaparición forzada, entre otros hechos atroces del conflicto armado. En los inicios de la década del dos mil, Echavarría decidió dar un giro a su trabajo, dado que, si bien no había sido víctima directa del conflicto armado, hubo una serie de hechos, entre ellos, el secuestro de 194 personas por el ELN en la iglesia La María de Cali, en 1999, que lo indujeron a abordar las nuevas formas de la violencia política en su trabajo artístico.

Luego de haber producido la obra *Corte de Florero* en 1997, una serie fotográfica en la que se integran elementos como las flores (belleza), el cuerpo humano (huesos humanos), el pasado colonial (dibujos de la exploración botánica del siglo XIX) y crímenes de la época de la violencia bipartidista (corte de florero era un

término que aludía al cercenamiento de la cabeza y la extremidades de una persona para luego ser ubicadas en el cuello del cadáver), entre el 2003 y el 2004 Echavarría presentó un trabajo con nuevos rasgos en su lenguaje, técnicas y composición, titulado *Bocas de Ceniza*. Este trabajo, el cual se apoyó en el video, mostró los rostros de distintas personas, en primerísimo primer plano, que vivieron hechos atroces por el conflicto, quienes entonan canciones de su propia autoría sobre estos acontecimientos, a modo de catarsis. Mientras que los protagonistas narran los hechos padecidos mediante una actividad similar a la de los juglares, lloran y revelan detalles inquietantes y devastadores de sus experiencias en condición de padres, madres, hermanos e hijos víctimas.

Luego de este trabajo, el cual asoció a Echavarría con ese grupo de artistas que reivindicaron el arte político como una necesidad vital para la reconciliación del país, el artista visual planteó que tanto los documentos como el arte son fundamentales para la reconstrucción de la memoria colectiva de la sociedad, y que una cosa es trabajar sobre las víctimas y otra trabajar con estas. Fue así como, entre en el 2007 y el 2008, surgió la obra titulada *La guerra que no hemos visto*, a partir de su papel en la fundación Puntos de encuentro, y tras un trabajo conjunto con el artista Fernando Grizáles. Los dos artistas invitaron a un grupo de excombatientes de las FARC, el ELN y los paramilitares, así como soldados del Ejército Nacional, para que en conjunto representaran, por medio de la pintura, sus experiencias en el conflicto armado (Tiscornia, s.f.). Como resultado, Echavarría y Grizáles hicieron posible que los implicados produjeran aproximadamente 500 imágenes con sus respectivos relatos escritos, los cuales resultaron audaces y perturbadores debido a su grado de realismo y lenguaje visual explícito.

Al tiempo, Echavarría lanzó en el 2006 la película *Requiem NN*, mencionada en capítulos anteriores. Como se explicó, se trata de una narrativa audiovisual en la que se captan los relatos de algunos habitantes del municipio de Puerto Berrío (departamento de Antioquia), quienes recuperan, adoptan y dan sepultura a cuerpos o restos de personas que flotan por el río Magdalena, como consecuencia de hechos atroces. El filme, que se complementa con una serie fotográfica de las lápidas de los difuntos y los respectivos mensajes de sus nuevos dolientes, además de conmocionar, produce una atmósfera de consternación y cuestionamiento que conmina al espectador a explorar la complejidad de la desaparición forzada, la imaginaria religiosa y la piedad, en el contexto del conflicto armado, el abandono estatal y la esperanza de un futuro mejor, asociada con la ayuda que las ánimas puedan prestarle a los devotos desde el más allá.

Más adelante, entre el 2010 y el 2016, Echavarría dio a conocer progresivamente su obra *Silencios*, con la colaboración una vez más de Fernando Grizáles. *Silencios* comprende una serie de fotografías, cuyo objeto de representación son antiguos tableros o pizarras de escuelas rurales abandonadas, claramente deterioradas tras el desplazamiento forzado de las comunidades y el olvido ocasionados

por el conflicto armado en muchos territorios de Colombia. De acuerdo con el sitio web del artista, este proyecto que cuenta con más de un centenar de imágenes fotográficas y videos cortos de los lugares, planteó tres objetivos. Por un lado, hacer visible los estragos del conflicto armado desde la imagen fotográfica y videográfica. Por otro lado, vehiculizar un lenguaje estético capaz de hacer visible lo invisible en las audiencias. Y, por último, ofrecer piezas de memoria que contribuyan a educar en contra de la guerra.

Teniendo en cuenta que *Silencios* es una narrativa explícita de memoria visual del conflicto armado, y que su objeto de reflexión es la escuela como lugar de memoria, a continuación, se procederá a interpretar algunas fotografías de esta serie con el fin de ofrecer otra perspectiva sobre la relación entre arte y memoria de las experiencias límite, en el marco de lo expuesto al inicio de este capítulo y de este apartado.

Figura 57. *Silencio naranja*, Chinulto (Sucre, Colombia), 2011



Figura 58. *Silencio atrapado*, Bojayá (Chocó, Colombia), 2010



Escuela

Un primer aspecto que llama la atención en esta serie fotográfica es la escuela como lugar de memoria y, a la vez, como espacio de vaciamiento. En entrevista para el diario *Le Monde*, Echavarría explicó que, en marzo del año 2010, mientras asistía a la conmemoración de los 10 años de la masacre de 12 campesinos en la vereda Las Brisas del municipio de San José de Nepomuceno, en la región de Montes de María, descubrió una escuela abandonada invadida por la maleza y evidentemente deteriorada por el paso de los años. Esta escena lo llevó a imaginar que era posible encontrar más lugares con estas características en la región y otros departamentos del país, hipótesis que corroboró en un recorrido realizado con Grizales, por cerca de seis años, cuya principal narrativa se configura por medio de vestigios minimalistas, como el espacio del aula, unos muros derruidos, a modo de ruinas, y el tablero o pizarra que funge como *punctum* en casi todas las imágenes. Esa constante, la cual podría llegar a saturar la mirada, al ser más de 100 registros que reiteran la composición, ha resultado sorprendente, pues cada fotografía revela detalles particulares de esa ausencia que se profundiza lentamente, como una suerte de evaporación silenciosa.

La escuela pública es un espacio creado, en el marco del proyecto de modernidad occidental, con el fin de instruir, enseñar y formar a los niños y a las niñas, de acuerdo con determinados objetivos del Estado nacional, en construcción desde el siglo XVIII. Originalmente, la escuela pública surgió como un dispositivo para la reproducción social y cultural, para la constitución de trabajadores, consumidores y ciudadanos, y para la transmisión de las herencias culturales, a partir de procedimientos de individuación, clasificación, comparación y disciplinamiento, situación que la puede definir como un elemento constitutivo de lo que Althusser (1970) llamó aparatos ideológicos del Estado, o de lo que Foucault (2005) llamó sociedad disciplinaria. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, teorías pedagógicas, y experiencias de escuelas y maestros, demostraron que, a partir de prácticas educativas innovadoras, democráticas y dialógicas, es posible que la escuela sea no solo un espacio para la represión y la docilización, sino también un lugar de acogida para el goce, la convivencia y el aprendizaje.

Esta última perspectiva ha sido especialmente desarrollada desde perspectivas como la escuela activa, la educación popular, la pedagogía crítica y algunas pedagogías recientes centradas en la afectividad y el desarrollo humano. Un ejemplo de esta mirada a la escuela se encuentra tempranamente en Freinet (1993), quien, como maestro de una escuela rural, a finales de la década de los veinte, en una región pobre del sur de Francia, propuso que la escuela debería ser un espacio cooperativo en el que el niño sea feliz, interprete la injusticia en la que vive y logre aprender para la vida. Esta perspectiva se complementó años después con Freire (2005) en Brasil, quien, como respuesta a la persistencia de modelos pedagógicos de índole bancario y transmisionistas, a lo largo del siglo XX, propuso

que la educación sea entendida como una práctica de libertad, desde una pedagogía dialógica, problematizadora y humanizadora. Para ambos pedagogos, y desde otras perspectivas que se inspiraron en estos y otros pensadores, la escuela rural no debía estar exenta de estas apuestas.

En esta línea de reflexión, se puede decir que la escuela rural es un entramado de subjetividades, en el que se producen vínculos pedagógicos, comprendidos como interacciones de índole pedagógico que, desde las palabras, las miradas, las posturas corporales, los gestos de la interacción cara a cara y los recursos alfabéticos, hacen posible la formación y el aprendizaje curricular (Manghi-Haquin *et al.*, 2016). Estos aspectos se dotan de sentido a partir de las particularidades de las familias de los niños y niñas, la comunidad con la que conviven y el territorio que habitan y recrean. En tal sentido, la escuela rural, además de poseer determinados usos y funcionalidades, también es un lugar de acogida y memoria, así no haga parte de las políticas estatales de la memoria en sentido estricto, tal como lo menciona Nora (1992). Se trata de un lugar apropiado por niños, niñas, maestros y personas de la comunidad que sienten, piensan y producen determinadas prácticas configuradoras de un régimen de sensibilidad colectiva que les permite interpretar el mundo, construir vínculos con otros y transformar la realidad.

Vaciamiento

Es justo en el contexto de discusión anteriormente descrito que las imágenes de la serie *Silencios* se convierten en una especie de repositorio de vestigios de aquello que alguna vez constituyó el vínculo pedagógico entre niños, niñas, profesores y comunidad, pero que está desapareciendo lentamente. De acuerdo con las dos fotografías expuestas inicialmente, se puede señalar que los lugares retratados son espacios semiabiertos en ruinas, que representan algo que cambia dramáticamente, que mantienen algunos indicios de sus aspectos funcionales, simbólicos y socioculturales, pero que definitivamente están muriendo. Estos espacios agonizantes, a partir de elementos sutiles que surgen en la composición de la imagen, como la invasión que hace la hojarasca de los muros, el deterioro progresivo de los cimientos y la decoloración que están sufriendo las paredes y los pisos, corroboran el proceso de vaciamiento de estos espacios, así como su carácter moribundo.

El vaciamiento de este lugar de la memoria no solo obedece a la ausencia o el silenciamiento de niños, niñas, voces y algarabía. El vaciamiento del lugar también es un proceso por el cual la memoria de los acontecimientos que se desplegaron en estos espacios desaparece como consecuencia de una invasión progresiva de objetos, animales, personas, prácticas y dinámicas que la desfuncionalizan y la refuncionalizan. La refuncionalización del espacio refiere a la redefinición de las condiciones de ocupación y habitabilidad, así como la incorporación de actividades y funciones distintas a las de su origen. Esto significa que el vacío se produce, paradójicamente, tras la imposición de elementos ajenos a su origen y sentido

colectivo, situación que produce el borramiento del vínculo pedagógico descrito inicialmente. En la serie se identifican al menos tres tipos de refuncionalización de la escuela: la cría de animales, la posesión por parte de pobladores y su profanación al convertirse en espacio para el entrenamiento de actores armados, quienes, al parecer, emplean algunos de estos lugares como preparación para la guerra.

Figura 59. *Testigo*, La Esperanza (Bolívar, Colombia), 2013



Figura 60. *Silencio con mapas políticos*, Chengue (Sucre, Colombia), 2013



Figura 61. *Silencio armado*, Bajo Grande (Bolívar, Colombia), 2011



Como se puede apreciar, la presencia de animales de cría en estos lugares, quizás como medio de subsistencia para quienes se mantuvieron en el territorio o retornaron luego de su exilio, es un proceso por el cual se modifican no solo las funciones de la escuela sino también sus gramáticas y aspectos socioculturales. La presencia del animal de cría en el lugar, paradójicamente, está acompañada de una ausencia de simbolización pedagógica del aula, pues, mientras que en otras fotografías persisten vestigios como el abecedario, un mapa de América o un tenue dibujo infantil, en esta imagen predomina la ruina escenificada con colores grises y marrones, mientras que el cerdo ocupa la centralidad del espacio. Por otro lado, la refuncionalización de la escuela como consecuencia de su ocupación por parte de personas que aparentemente regresaron al territorio luego de su desplazamiento evidencia cómo, a pesar de que se mantienen rasgos del vínculo pedagógico, como el tablero y los mapas sobre una pared ajada de color verde, los artefactos de los nuevos habitantes invaden sus signos, desordenan su gramática y sustituyen progresivamente lo que sobrevive de la escuela. Lo corrobora Echavarría:

Hemos encontrado más de cien escuelas abandonadas y hemos caminado por más de siete años en Montes de María. Encontramos que un campesino de la zona, desplazado, ya sin vivienda, que regresa a Miramar, habita la escuela. Hemos encontrado que hay escuelas que fueron desplazadas y que hay campesinos que vuelven la escuela su hogar. (Echavarría, en entrevista Fundación Mímbre, 2018)

Por otro lado, este vaciamiento de lo que alguna vez pudo ser un espacio de acogida se consolida con el tercer tipo de refuncionalización. Se trata de un proceso de vaciamiento y de sustitución que se produce como consecuencia del uso de este lugar para entrenar a actores armados con el propósito de que aprendan a utilizar explosivos, según lo registrado en la fotografía del tablero. Esta modalidad es, quizás, la que profundiza no solo el vaciamiento del lugar sino su evanescencia, pues, se trata de una función completamente distinta al vínculo pedagógico en la escuela, lo cual se puede apreciar con la presencia de un fusil en la parte izquierda de la imagen, dos hamacas de uso militar ubicadas en el plano general de la fotografía y un tenue mensaje registrado por escrito en la pizarra que dice: “Cambios y etapas [...] Velasco [...] asegure el [...] de explosivista [sic]”.

Evanescencia

De acuerdo con lo expuesto, el uso de este lugar como un escenario para el entrenamiento de actores armados es la radicalización de la profanación de la escuela, entendida como espacio para la formación, la interacción y la producción social del sentido. La incorporación de las tecnologías de la muerte en este lugar produce la ausencia de su simbolización y el deterioro progresivo de su lugarización (Escobar, 2005, 2015), pues la escuela debería ser un espacio prohibido para el

ingreso de la guerra. La presencia del fusil, la invasión del equipo militar y la incorporación de un mensaje que describe un procedimiento de entrenamiento para la confrontación armada, representa la desaparición de la acogida de la escuela rural, el sacrificio del vínculo pedagógico y una forma de deslugarización que desterritorializa a los agentes sociales que la configuran como lugar de memoria y formación. En Colombia, este proceso de deslugarización de la escuela ha sido un síntoma de la degradación de la guerra desde la década de los noventa:

En Colombia es evidente que la escuela no es un escenario respetado por los actores en conflicto, al contrario, es más bien un blanco sobre el cual se ejerce todo tipo de violencias. Nuestro país es uno de los que registra mayor número de atentados contra el espacio escolar, verificable en ataques armados a las infraestructuras, minado de zonas adyacentes a los perímetros escolares, presencia de actores armados tanto regulares como no oficiales, uso del espacio escolar para el ejercicio propagandístico y de difusión de todo tipo de mensajes y de presión. (García, 2009, p. 9)

Como se puede observar, el vaciamiento y la deslugarización de la escuela rural también adquiere un carácter evanescente, no solo porque existan elementos ajenos a esta que trastocan su función existencial, pedagógica y social, sino porque su olvido, silencio e instrumentalización la convierten en un lugar de memoria en proceso de desaparición, algo así como un cuerpo que se evapora tras la acción constante de los señores de la guerra y el efecto implacable de la naturaleza. En este caso, tal como lo señala García (2009), parece que la intención de los actores armados fuera la muerte no solo de congéneres sino también de íconos, referentes y lugares fundamentales para la comunidad, tal como se observa en estas escuelas rurales capturadas por los efectos de la atrocidad. No obstante, algunas imágenes de la serie *Silencios* captadas por Echavarría evidencian una tensión permanente entre la difuminación de la trama existencial de la escuela y su supervivencia, especialmente tras la presencia de palimpsestos que esconden mensajes por la defensa de la vida y grietas que, más allá del lenguaje figurativo en torno al silencio, muestran su inminente agonía.

Figura 62. *Lo bonito es estar vivo*, Mampuján (Bolívar, Colombia), 2010



Figura 63. *Silencio con grieta*, Las Palmas (Bolívar, Colombia), 2011



A diferencia de las anteriores imágenes, esta primera fotografía, realizada en plano general, muestra únicamente la superficie de un tablero de color verde, evidentemente desgastado, el cual ha empezado a sufrir la invasión de la hojarasca, tanto en su borde inferior como en su extremo superior, sin la presencia de muros, pisos u otros objetos. Este tablero, ubicado en una escuela destruida en un caserío cercano a Mampuján (Bolívar), en la región de los Montes de María, contiene un mensaje casi imperceptible, cuyo hallazgo es descrito por Echavarría en una entrevista de la siguiente manera: “Entro yo a la escuela abandonada de hace unos diez años. En uno de los tableros pude leer una frase escrita, casi ilegible, desmoronándose. Esa frase decía lo bonito es estar vivo” (Echavarría, entrevista Fundación Mimbres, 2018). El carácter casi ilegible y en proceso de desmoronamiento del mensaje, tal como lo resalta Echavarría, se constituye en un palimpsesto, en el que un texto antiguo sobrevive a pesar de la imposición de otras textualidades que se superponen con el paso del tiempo.

De acuerdo con Martín-Barbero (2004), el palimpsesto es un texto que, aunque borroso, emerge en el presente como una pieza del pasado, el cual no solo produce cierto extrañamiento, sino que irrumpe los sistemas de significado hegemónicos. En consecuencia, es una pieza de la identidad que, en su constitución, logra hibridar el pasado y el presente, lo frágil y lo resistente, y lo subalterno y lo dominante. Análogamente, la frase registrada en aquel tablero quebrantado es la representación de lo que sobrevive en medio de todas aquellas estrategias violentas de olvido y sustitución del vínculo pedagógico. El hallazgo devela la existencia de un texto viejo, cuya composición semántica reafirma el valor de la vida de alguien, a la vez que celebra la oportunidad de continuar siendo parte de la escuela y del mundo. Es un vestigio que reta las tecnologías de la muerte, que evidencia la sobrevivencia del sentido de la escuela rural en aquel paisaje de melancolía, y que desafía las tramas de la crueldad de la guerra, al advenir como un grito que reivindica el derecho a habitar el territorio.

Por otro lado, la sobrevivencia de la escuela rural, entendida como un lugar de memoria en el que la vida se celebra, registrada en el palimpsesto hallado por

Echavarría en el tablero del viejo Mampuján, adquiere un mayor dramatismo con la siguiente fotografía titulada *Silencio con grieta*, realizada en el corregimiento de Las Palmas (Bolívar), en el 2011. Como se puede observar, la imagen presenta el tablero sobre un muro de color verde deteriorado, atravesado por una grieta que se inicia en el techo y que llega hasta el suelo. La escena se complementa con la presencia de declives y resaltos en el suelo, así como de destellos de pequeños círculos de luz solar que se reflejan sobre el muro de la parte izquierda, a partir de orificios que, probablemente, se produjeron en los vidrios como consecuencia de una posible detonación o estallido. La composición de esta imagen, además de representar aspectos ya señalados, como el vaciamiento, la evanescencia y la sobrevivencia, demuestra la agonía de la escuela rural tras el poder de las tecnologías de la deshumanización.

Agonía

La agonía es un estado del ser humano que inexorablemente lo lleva a la muerte. Se trata de un momento transicional entre la vida y la muerte, en el que la persona sometida a esta situación experimenta alteraciones en su fisiología, padece discordancia en sus funciones vitales y sufre modificaciones sustantivas en su sensibilidad y movimientos corporales. Como metáfora de la agonía, pese a que la escuela no es un ser vivo, en esta imagen la grieta representa una profunda fractura que lleva a este lugar de la memoria y el vínculo pedagógico a su inminente desaparición. La línea de luz solar que se asoma por la fisura desde la parte superior evidencia que la escuela se está partiendo en dos, y que el tablero es el principal objeto de aquel desprendimiento. La acumulación de arena y la humedad que se posa en su interior profundiza su contracción, y convierte el paisaje derruido en una lenta agonía.

De esta manera, la escuela rural, entendida como lugar de memoria y de vínculo pedagógico, agoniza no solo por la grieta que la atraviesa, sino por la masacre que ocurrió a su lado y por el ataque con una granada de la que fue objeto, antes del 2014, cuando Echavarría la encontró en ruinas (Estripeaut-Bourjac, 2017). Echavarría no tuvo que acudir a escenas de horror y de extremo padecimiento para representar, por medio de recursos altamente evocativos y dramáticos, la reminiscencia de un lugar que muere lentamente y, cuya grieta se convierte en una metáfora que muestra el desprendimiento de este lugar a los niños, las niñas, los profesores y su comunidad. Lo corrobora Echavarría en entrevista para el Mambo (2018):

Precisamente detrás de ese tablero está la masacre, sin mostrar la masacre. Porque en mis imágenes no me gusta mostrar el horror en una forma directa, sino más bien indirecta para que nos conmueva. La grieta es la figura que permite entender la fractura de ese tejido social que debido a la guerra no volverá a hacer presencia en este territorio. (Echavarría, entrevista Mambo, 2018)

De acuerdo con el CNMH (2013), en el 2002, un integrante del Frente Sur de los Andaquíes decidió desertar con al ánimo de acogerse al Programa de Protección de Testigos de la Fiscalía y confesó ante funcionarios del CTI de Florencia (departamento de Caquetá) que este grupo armado llevaba personas seleccionadas al corregimiento de Puerto Torres, ubicado en esta misma región, con el fin de ejecutarlas, empleando armas de fuego y armas cortopunzantes. Luego de ser asesinados, estos cuerpos eran desmembrados y embalados en bolsas para ser enterrados. Un lugar elegido por este grupo armado para interrogar a sus víctimas por medio de torturas fue la escuela del corregimiento. Algunos de los cuerpos de las personas asesinadas fueron utilizados para enseñarles a los paramilitares, recién reclutados, técnicas para infligir dolor, torturar y desaparecer. El CNMH (2013) definió este lugar de la memoria como una escuela de muerte, en la cual, paradójicamente, se dieron lecciones para que los paramilitares aprendices redujeran sus sentimientos de humanidad y compasión al ejecutar los actos mortíferos descritos. El nombre de esta escuela era *Silencio*.

Reparación estético-comunitaria: *Magdalenas por el Cauca*

Reparación a víctimas

Tal como se analizó en capítulos anteriores, la reparación a las víctimas de hechos atroces es un proceso jurídico-político, sociocultural y simbólico, enmarcado en la justicia transicional, el cual tiene como propósito resarcir los daños producidos a estas personas a través de medidas de restitución, compensación, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. Aunque en la literatura se identifican diversos debates sobre esta obligación moral por parte del Estado y de la sociedad, se ha evidenciado el predominio de enfoques técnicos e instrumentales, los cuales, casi siempre se concentran en la proporcionalidad entre el daño infligido y determinadas medidas de indemnización a sobrevivientes o a familiares de personas vulneradas, asesinadas o desaparecidas, así como los mecanismos que debe implementar la institucionalidad para efectuar reparaciones colectivas, individuales o materiales a partir de las determinaciones originadas en fallos de la Corte Constitucional o de jueces (Salazar, 2015).

No obstante, como también ya se explicó, existe la reparación simbólica, una forma de restauración de la dignidad de las víctimas que abarca distintas posibilidades, entre ellas, las acciones correspondientes a los llamados litigio artístico y litigio estético (Sierra, 2018), mencionados en capítulos anteriores. En el marco de las relaciones entre memorias visuales y prácticas artísticas, examinadas a lo largo de este último capítulo a partir del emprendimiento estético-artístico que se analizará más adelante, el cual involucra claramente a artistas e integrantes de las comunidades afectadas por hechos atroces, en los procesos de producción, difusión y apropiación de la obra, en este apartado los datos evidencian la emergencia

de otra forma de reparación que no está determinada por personas externas y ajenas a las víctimas, sino que se construye con y para ellas, así como otros agentes sociales que también han padecido el conflicto armado en los territorios, hablamos de: la reparación estético-comunitaria.

La reparación en su dimensión jurídica comprende un conjunto de acciones originadas desde el Estado, la sociedad civil o los ofensores, en el marco de procesos formales de transicionalidad. De acuerdo con De Greiff (2005), es posible identificar cuatro tipos de medidas para materializar la reparación desde el punto de vista jurídico: por un lado, medidas de restitución, entendidas como acciones que buscan restablecer el estatus social y político de las víctimas en cuanto a libertades, derechos y ejercicio de la ciudadanía; por otro lado, medidas de compensación, comprendidas como estrategias que buscan compensar los daños sufridos, específicamente cuando la víctima o sobreviviente ha sido objeto de daños físicos, mentales o morales; asimismo, medidas de rehabilitación, orientadas a asuntos como la atención psico-social y médica, que buscan dar respuesta al trauma, la enfermedad y el estrés; y, por último, medidas de satisfacción y garantías de no repetición, las cuales contribuyen al cierre de procesos sistemáticos de violencia, al cese de violaciones a los derechos humanos y al uso de mecanismos para que estas acciones no se vuelvan a producir.

Desde el punto de vista administrativo, se pueden identificar dos tipos de reparación: la reparación material y la reparación simbólica. La primera refiere a medidas de compensación a las víctimas por medio de tierras, vivienda, recursos en dinero, servicios y asistencia en salud, educación y bienestar social. En varios casos, este tipo de medida ha resultado problemática debido a que las víctimas consideran que un valor económico, una vivienda o un subsidio para acceder a servicios resultan insuficientes para compensar el daño ejercido a una familia o una comunidad. La segunda contempla acciones relacionadas con disculpas públicas, conmemoraciones y monumentos, dirigidas o inspiradas en quienes fueron objeto de hechos victimizantes, así como expresiones artísticas y la implementación de museos de la memoria. Al igual que el caso anterior, con el tiempo, varias víctimas han considerado que estas medidas no dan respuesta a la reparación, dado que las autoridades y los ofensores suelen convertir estos actos simbólicos en actividades instrumentalizadas y estandarizadas tendientes a cumplir con lo establecido en un fallo o una norma.

Ante estas problemáticas, algunos autores, desde el Derecho y la Filosofía Política, observan la necesidad de asumir los procesos de reparación como parte de un proyecto político amplio que comprometa no solo al Estado, las víctimas y los ofensores, sino también a la sociedad civil en su conjunto. Este proyecto implica ubicar en el centro a las víctimas, implementar reformas institucionales que sean necesarias para que opere la justicia restaurativa, reconocer a los sobrevivientes como ciudadanos con capacidad para decidir sobre su futuro, construir

confianza cívica y obrar con solidaridad (De Greif, 2005; Uprimny y Saffon, 2009). Este giro reafirma que la reparación es un derecho y no un acto de caridad o de asistencia, y que tanto el Gobierno como el legislativo y la rama judicial deben facilitar las condiciones para que las medidas de reparación puedan ser efectivas por medio de las vías judiciales y administrativas correspondientes.⁵⁹

De esta manera, la dimensión transformadora de la reparación comprende un conjunto de medidas que van más allá de la justicia correctiva y de ciertas acciones del Estado que, en ocasiones, revictimizan a las personas que han padecido hechos atroces al exigirles recordar hechos dolorosos con fines burocráticos. Al respecto, Uprimny y Saffon (2009) afirman que las medidas de reparación no siempre deben partir del ideal de “devolver el estatus” a las víctimas, pues, justamente, situaciones como el abandono estatal, la precarización laboral y la falta de oportunidades en estas comunidades produjeron las condiciones para el ejercicio de la violencia extrema en los territorios. Estas condiciones de vulnerabilidad de las víctimas, las cuales facilitaron el ejercicio de la violencia y la vulneración sistemática de sus derechos, es responsabilidad del Estado y de la sociedad. En consecuencia, no se les puede devolver algo que no tenían.

Por consiguiente, una reparación transformadora exige la implementación de reformas que impulsen cambios democráticos de fondo en los territorios y que superen las condiciones de exclusión y desigualdad que estas comunidades han vivido históricamente. Su objetivo es implementar criterios y acciones, orientados por la justicia restaurativa, para que la persona víctima no retorne a su estado precario anterior, para que no se repitan hechos de violencia armada, para que se transformen las relaciones de poder y para que se corrijan (y eviten) las injusticias sociales. Estas apuestas por la reparación transformadora también exigen al Estado y a la sociedad civil que asuman a las víctimas no como destinatarios de asistencia, sino como sujetos éticos y políticos, portadores de derechos, guardianes de la memoria social y testigos claves para el esclarecimiento de los hechos atroces.

Un aspecto imprescindible para alcanzar la reparación transformadora es la reparación simbólica. Como ya se ha mencionado, este tipo de reparación comprende un conjunto de procesos, prácticas y productos que buscan resarcir los daños a partir del carácter activo, participativo y deliberante de las víctimas. Desde el punto de vista del derecho y de las instituciones que administran justicia, se considera que algunas medidas como las disculpas públicas, las placas conmemorativas y los

59 De acuerdo con el artículo 25 de la Ley 1448, ya mencionada, las víctimas tienen derecho a ser reparadas de manera adecuada, diferenciada, transformadora y efectiva por el daño que han sufrido como consecuencia de las violaciones que establece la ley (artículo 3). La norma señala que la reparación comprende medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica. Según la ley, estas medidas deben ser implementadas a favor de la víctima, atendiendo al tipo de vulneración vivida, así como a las características de los hechos victimizantes. Esto ha dado lugar a la materialización de varias políticas públicas.

monumentos, en sí mismos, cumplen los objetivos de la reparación simbólica. Sin embargo, en muchas ocasiones, estos actos resultan insuficientes, especialmente cuando predomina el bajo compromiso de las instituciones y de los ofensores, así como la poca participación de las víctimas. Por esta razón, un aspecto muy importante de la reparación simbólica es la aplicación de la justicia restaurativa, en la que los ofensores asumen responsabilidades, se implican en las acciones y se comprometen a no volver a ejercer la violencia (Salazar, 2015). Asimismo, este tipo de reparación exige que se ofrezcan las condiciones (institucionales, políticas, comunitarias) para el encuentro, la integración y la participación de las comunidades afectadas con el fin de contribuir a la restauración moral, social y política de estas personas.

La reparación simbólica, además de funcionar a partir de los principios de la justicia restaurativa, también se orienta con base en los presupuestos de la justicia sanadora (Van Ness y Strong, 2002). Además de propiciar que los ofensores sean capaces de reconocer públicamente los daños infligidos a las víctimas y hacer compromisos de no repetición, la reparación simbólica, desde la justicia restaurativa y sanadora, se complementa con las prácticas artísticas originadas en iniciativas de artistas, tal como lo ilustran los trabajos de Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría examinados en este capítulo, quienes producen sus obras con el propósito de expresar, denunciar y emplear lenguajes, poéticas y metáforas que contribuyan a restaurar la dignidad de las víctimas, reconocer recuerdos y memorias, y exigir el esclarecimiento de la verdad (Sierra, 2018). No obstante, como ya se ha mencionado, desde la década del dos mil han surgido prácticas estéticas originadas en iniciativas de organizaciones de víctimas que emplean el patrimonio cultural para denunciar, exigir derechos, hacer duelos, resistir y conjurar la injusticia, el olvido y la impunidad.

Algunos ejemplos de estas prácticas surgidas desde las organizaciones de víctimas durante los últimos veinte años son Las Cantaoras de Pogue, Las Tejedoras de Mampuján, Cuerpos Gramaticales y Movice.⁶⁰ Las Cantadoras del municipio de Pogue (departamento del Chocó) usan los alabaos no solo para despedir a los muertos, sino también para hacer oír su voz de denuncia y resistencia ante la violencia vivida, especialmente ante los hechos de la masacre de Bojayá, ocurrida en el 2002. Las tejedoras de Mampuján, quienes han sido nominadas al Premio Nacional de Paz, son un colectivo ubicado en un caserío a diez kilómetros del corregimiento de Mampuján (región de Montes de María, departamento de Bolívar) que se conformó inicialmente con 33 mujeres, las cuales han plasmado en tapices situaciones del

60 Algunas iniciativas que anteceden a estas experiencias contemporáneas en Colombia son la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES (creada en 1983), y el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado, Movice (creado en 2005), alrededor del cual confluyen más de 200 organizaciones de víctimas.

conflicto armado como las masacres y el desplazamiento, aunque también suelen representar sus planes de vida y la posibilidad de nuevos porvenires.

Cuerpos gramaticales es una acción performática que apareció por primera vez en la Comuna 13 de Medellín, en octubre del 2014, allí fueron sembradas 100 personas por la comunidad durante seis horas, con el objetivo de cuidarlas, regarlas y efectuar una catarsis colectiva en torno a la conmemoración de los hechos atroces de la Operación Orión adelantada en el 2002, y otros hechos del conflicto armado ocurridos en otros lugares de Colombia. Por último, el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado, Movice, aunque realiza muchas acciones, se caracteriza por la instalación de las llamadas galerías de la memoria en espacios públicos, entendidas como instalaciones colectivas, públicas e itinerantes, en las que se ubican objetos de recuerdo, entre ellos, artefactos cotidianos, fotografías y representaciones documentales de personas que han sido víctimas de crímenes de Estado, y en cuya elaboración participan familiares y amigos de la persona ausente.

Si bien la distinción planteada por Sierra (2018) entre experiencias artísticas profesionales y experiencias estéticas propias del patrimonio cultural de las comunidades en torno a la reparación simbólica, tal como se ha observado en los anteriores ejemplos, es válida, existe una tercera alternativa que integra las dos primeras. Se trata de procesos, prácticas y productos de cocreación que se originan de emprendimientos estético-comunitarios, que suelen involucrar acciones de las víctimas, las comunidades y los artistas. En este caso, el arte no es un saber, una técnica o un ingenio exclusivo del artista profesional, sino algo que se construye de manera colectiva con el fin de explorar nuevas relaciones entre prácticas artísticas y memoria, experimentar alternativas para acompañar los duelos aplazados de las víctimas, reafirmar el compromiso ético y político de los artistas, así como proponer acciones transformadoras en los sistemas de significados de las comunidades, conducentes a dotar de nuevos sentidos el territorio, la vida cotidiana y los vínculos entre sus integrantes. Una experiencia que ilustra este modo de efectuar la reparación estético-comunitaria es el proyecto titulado *Magdalenas por el Cauca*, gestionado por los artistas Gabriel Posada y Yorladi Ruiz, y las comunidades de los municipios de Marsella (departamento de Risaralda) y Trujillo (departamento del Valle del Cauca).

Magdalenas por el Cauca

La obra *Magdalenas por el Cauca* es una propuesta estético-comunitaria, constituida por lenguajes y medios de tipo visual, oral, alfabético, plástico y performativo, que busca hacer homenaje a las mujeres víctimas cuyos hijos o esposos fueron asesinados o desaparecidos con ocasión del conflicto armado, quienes viven o hicieron parte de algunas poblaciones ribereñas del río Cauca, específicamente en municipios, corregimientos y veredas de los departamentos del Valle del Cauca y

Risaralda. La obra surgió como iniciativa de los artistas Gabriel Posada y Yorladi Ruiz, oriundos de estas regiones, quienes conocieron desde su niñez el uso del río Cauca como depósito de cadáveres, producto de los hechos atroces del conflicto en esta zona. Sin embargo, la obra, la cual ha tenido varias fases entre el 2008 y el 2010, ha contado con la participación comprometida de víctimas y comunidades en los procesos de creación, divulgación y apropiación de sus contenidos. A diferencia de los ejemplos anteriores, *Magdalenas por el Cauca*, más que una obra, es un emprendimiento artístico y estético que se basa en la cocreación, la comunalidad y la reparación estético-comunitaria.

Para entender cómo surgió y se desplegó este trabajo, es necesario reconocer algunos elementos de la dinámica del conflicto en esta región, desde finales del siglo pasado. En los inicios de la década de los noventa, el municipio de Marsella (departamento de Risaralda) fue dado a conocer por la prensa nacional debido al número de personas muertas que aparecían en la ribera del río Cauca, específicamente en una especie de accidente geográfico del afluente, llamado Remanso de Beltrán, en el cual las aguas se estancan y se aquietan. Para los pobladores de Marsella, este lugar fue por mucho tiempo un sitio de horror dado que era el punto en donde se apilaban los cuerpos o sus restos. Sin embargo, de acuerdo con el CNMH (2008), los cadáveres que llegaban a este lugar en realidad provenían de los municipios de Trujillo, Bolívar y Riófrio, como consecuencia de la degradación del conflicto vivido al norte del departamento del Valle del Cauca. Uno de los hechos que marcó un hito sobre este tipo de violencia en esta zona fue la masacre de Trujillo, la cual tuvo su momento más crítico entre 1989 y 1991.

De acuerdo con el CNMH (2008), la masacre de Trujillo comprende un conjunto de torturas, asesinatos selectivos, masacres y desapariciones forzadas realizados contra la población de los municipios de Trujillo, Riófrio y Bolívar, entre 1989 y 1991, a manos de diversos actores armados, entre ellos, paramilitares, narcotraficantes y organismos de seguridad del Estado, quienes, al parecer ejecutaron estos actos en alianza. Uno de los objetivos de estas operaciones fue intimidar y expulsar a la población de estos municipios, y sus correspondientes corregimientos y veredas, con el fin de despojar y expropiar tierras, así como reprimir con técnicas de deshumanización la gestión adelantada por campesinos y trabajadores, en torno a lo que se denominó Tejido Social, un programa liderado por el párroco de Trujillo Tiberio Fernández que promovía en los campesinos más necesitados su independencia de los terratenientes.

Estas operaciones consistieron en culpar a los campesinos de pertenecer al ELN, raptarlos de sus hogares con lista en mano, torturarlos, asesinarlos y, posteriormente, depositarlos en el río Cauca. De acuerdo con la Comisión de Investigación de los Sucesos Violentos de Trujillo (CISVT) de 1995, con el aval de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) (citados por

CNMH, 2008), en este municipio y algunas de sus veredas hubo 342 víctimas de homicidio, tortura y desaparición forzada, las cuales hicieron parte de masacres y desapariciones conocidas en la región, entre ellas, las desapariciones de La Sonora, la desaparición de los ebanistas, así como el asesinato del sacerdote Tiberio Fernández y la desaparición de sus acompañantes, ocurridos entre marzo y abril de 1990. En los osarios y esculturas del actual Parque Monumento de Trujillo aparece la identificación específica de 235 víctimas que han podido ser reconocidas. Al respecto, el CNMH (2008) afirma:

La estrategia que se autoproclama contrainsurgente encubre, pues, otras lógicas de acción: ‘limpieza social’, ‘limpieza política’, y lo que pudiéramos llamar ‘limpieza institucional’ (coacción/eliminación de funcionarios públicos). La masacre se alimenta así de una retórica de la purificación y la asepsia social que le sirve de legitimación frente a algunos sectores del entorno social. Sin embargo, en el contexto de Trujillo la masacre es más que eso. El objetivo subyacente responde a la secuencia o combinación de tres operaciones: sometimiento, desplazamiento y eliminación de determinados sectores de la población, o de una determinada colectividad. Es la imposición a sangre y fuego de una determinada visión del orden o de la seguridad. (CNMH, 2008, p. 15)

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que este conjunto de hechos de violencia, declarados como estrategia contrainsurgente e instrumento de limpieza social, en realidad pretendió desplazar a la población y desactivar procesos de organización campesina, sindical y comunitaria. De esta manera, fueron desintegradas familias, desarticuladas organizaciones campesinas y destruidas iniciativas de emprendimiento ciudadano. De acuerdo con Rutas del Conflicto (s. f.), desde el punto de vista sociopolítico, la estrategia efectivamente neutralizó las prácticas contrainsurgentes en la región, pero también bloqueó los procesos de organización de movimientos sociales y colectivos campesinos que buscaban mejores condiciones de vida, situación que redundó no solo en daños morales y psicológicos hacia víctimas y sobrevivientes, sino también en daños políticos y culturales hacia una población caracterizada por su capacidad de agencia ciudadana.

Debido a la inoperancia del Estado frente a estos hechos atroces, las víctimas tuvieron que acudir al apoyo de Iglesias, sindicatos, ONG y fuerzas políticas, tanto en el ámbito internacional como nacional. Por otro lado, este fue un caso en el que el Estado tuvo responsabilidad en la desaparición y alteración de pruebas, la excarcelación de presuntos cómplices y la desprotección a las víctimas, así como la revictimización de estas, quienes tiempo después siguieron siendo objeto de amenazas, como consecuencia de la legitimación que el establecimiento realizó de las justificaciones y defensa de algunos perpetradores. Estas condiciones hicieron que la comunidad emprendiera un nuevo proceso de organización, en esta oportunidad, a través de la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (Afavit), una iniciativa que busca recuperar la confianza, fortalecer la cohesión del movimiento y constituir una comunidad de duelo que se esfuerza

por construir su propio proceso de reparación ante la impunidad (Afavit, s. f.).⁶¹ En esta experiencia, se destaca el papel de las mujeres líderes, entre ellas, Maritze Trigos, así como diversas redes de apoyo de la organización, en la que sobresale la Comisión Intercongregacional Justicia y Paz (CIJP) (Rutas del Conflicto, s. f.).

En este contexto, ocho años después, surge la iniciativa *Magdalenas por el Cauca*. En la primera etapa, los artistas Posada y Ruiz realizaron salidas a la orilla del río y a algunas veredas del municipio de Marsella para realizar fotografías sobre la vida cotidiana del lugar. Con este material de pretexto, los artistas invitaron a una exposición a las comunidades educativas de las escuelas de la zona, conformadas principalmente por niños, niñas, jóvenes y profesores, quienes debían contar historias sobre el río como requisito para ingresar a la exhibición. Señala Posada en su blog que el material fue muy rico, y que este fue la base para construir su primera aproximación a la obra. Uno de los aspectos que emergió del material fue la alusión a la figura de María Magdalena, un personaje de la tradición judeo-cristiana que representa el dolor y la piedad de la mujer ante el daño infligido hacia sus seres queridos.⁶² Análogamente, quienes buscaron y siguen buscando a sus hijos y esposos desaparecidos, como consecuencia de los hechos atroces ya descritos, son mujeres madres, abuelas y esposas en padecimiento permanente, tal como lo evoca la imagen de Magdalena.

Posteriormente, a partir de la realización de talleres de creación, dibujo y teatro, coordinados por Posada y Ruiz, varias personas de la comunidad de Marsella y otros municipios se unieron a la iniciativa. De acuerdo con el documental *Rastro Púrpura* (Sotto, 2012), el cual reconstruye parte de esta experiencia, en uno de estos talleres iniciales se hizo alusión a la señora María Isabel Espinosa, una mujer que vive en la ribera del río, en el municipio de Cartago, y que se convirtió en poeta del río Cauca tras decidir rendir homenaje en sus escritos a las personas que fueron depositadas en este. Esto hizo que, más adelante, además de vincularse al proyecto, Espinosa ofreciera su trabajo narrativo de más de veinte años para el desarrollo de la obra. De esta manera, se fueron materializando las primeras Magdalenas por el Cauca, inspiradas en las historias de la comunidad, los poemas de Espinosa y la propia experiencia de Posada y Ruiz. De acuerdo con Posada:

A la orilla del río Cauca veo una liga de mujer enredada en un anejo plástico y recuerdo la historia de una vecina de la vereda Cauca, en Cartago, llamada María Isabel Espinosa, contándonos cómo ha visto pasar cadáveres por la orilla

61 Tomado con ajustes de <https://afavit.webnode.com.co/>

62 María Magdalena es un personaje que aparece en el Nuevo Testamento canónico y en los evangelios apócrifos, los cuales la presentan como una discípula especial de Jesús de Nazaret. Ha sido considerada santa por la Iglesia Católica, la Iglesia Ortodoxa y la comunidad anglicana. Generalmente, su representación visual simboliza el amor a Jesús, el cual se puso a prueba tras la crucifixión y la resurrección de este. Casi siempre su iconografía se relaciona con el dolor, la compasión y la humildad, aunque el papa Gregorio I en el siglo V afirmó que Magdalena había sido una mujer pecadora por su supuesto comportamiento adúltero.

de su casa y cómo, en una libreta de apuntes registra el color de sus vestidos, de sus cabellos, sus rasgos, sus mil formas de muerte, de tortura. Recojo pequeños fragmentos de ropa femenina que recogí en el camino, consigo un anejo de 8 metros por 5, dibujo el rostro de María Isabel sobre papel craft, de igual dimensión, y con algunos vecinos empezamos a bordar el anejo con los pequeños fragmentos de tela. Así nace la primera Magdalena. (Posada, 2008, tomado del blog *Magdalenas por el Cauca*)⁶³

Figura 64. Galería proceso de producción de la obra *Magdalenas por el Cauca*, en su primera etapa, 2008



Al tiempo, en los talleres surgió con recurrencia el mito de la Llorona. Algunos pobladores propusieron asociaciones entre el sentido de la obra, que incluyó a la figura de Magdalena, con el carácter trágico de este personaje de los mitos y leyendas ribereños de Colombia, que, mientras llora por lugares deshabitados y caseríos, busca desesperadamente a su hijo. De esta manera, la artista Yorladi Ruiz planeó y realizó un performance sobre la Llorona como preludio de lo que sería la intervención de las Magdalenas en el río. Ruiz adoptó las características arquetípicas de la Llorona y procedió a realizar un recorrido por la ribera del río para interactuar con las comunidades. Más allá de imitar a un personaje, el trabajo de Ruiz consistió en propiciar una experiencia de memoria colectiva con los pobladores, evocar a las madres que lloran a sus hijos a lo largo del río y asociar la figura de la Llorona con el daño a los sobrevivientes, tras la desaparición forzada de sus seres queridos. La imagen del performance realizado por Ruiz sirvió de anuncio para la divulgación de la intervención de las Magdalenas por medio de balsas en el río.

A partir del performance, se procedió a realizar una pintura de la Llorona en el mismo formato de las Magdalenas. En esta oportunidad, muchas personas de la comunidad se incorporaron al proceso de producción-creación bajo la coordinación de Posada y Ruiz, quienes fueron de vereda en vereda, en una especie de

63 Tomado de <https://magdalenasporelCauca.wordpress.com/>

ritual comunitario para incorporar elementos distintivos de cada comunidad en la narrativa. Luego del recorrido, la Llorona de gran formato fue llevada al sector del puente Anacaro y puesta en las aguas por medio de una balsa con una de las Magdalenas. En entrevista realizada por Perdomo (2015), Ruiz afirma: “si la obra de arte tiene ese carácter participativo y de construcción comunitaria, el nivel de interpretación y de aprehensión que la gente va a tener con la propuesta va a ser otra” (Yorlady Ruiz, entrevista de Perdomo, 2015).

Figura 65. Yorlady Ruiz con la comunidad de Guayabito en la procesión de La Llorona, 2008



Figura 66. Anuncio promocional de la obra *Magdalenas por el Cauca*, 2008



Figura 67. Puesta en escena de *Magdalenas por el Cauca* en su primera etapa, 2008



Cocreación y comunalidad

En esta primera etapa de la obra sobresalen dos aspectos fundamentales relacionados con lo que en este apartado se denomina emprendimientos estético-comunitarios: los procesos de cocreación y la comunalidad. En relación con los procesos de cocreación, si bien la iniciativa surgió de Posada y Ruiz, como ya mencionó, el sentido de la obra, su producción material y simbólica, así como su puesta en escena, fueron procesos claramente apropiados por los participantes de la comunidad que se sumaron a la iniciativa. El proceso de creación implicó un trabajo colectivo permanente, en el que las personas del municipio y de las comunidades de las veredas comprendieron las ideas iniciales y se comprometieron a la realización del trabajo, a partir de distintos roles, entre ellos, quienes suministraron historias, quienes se involucraron en la elaboración de la Llorona en los territorios, quienes aportaron en la parte técnica de la producción de las Magdalenas, y quienes fabricaron las balsas y sus adaptaciones para ubicar los productos. Este emprendimiento estético-comunitario contó con la participación de cerca de 200 personas, según lo refiere Posada en su blog.

De acuerdo con Jelin y Lagoni (2005) y Schindel (2009), los emprendimientos estéticos-comunitarios son iniciativas procedentes de artistas, instituciones o comunidades que buscan producir de manera colectiva dispositivos y prácticas que representen aspectos trascendentales para la sociedad, los cuales fomentan la percepción, la sensibilidad, la resignificación de ciertos acontecimientos del pasado y la acción social. En consecuencia, este tipo de emprendimiento cultural hace posible, además de la activación del habla de las personas, tal como lo plantea Rubiano (2019) al analizar esta obra, el agenciamiento de procesos de cocreación. Se trata de un modo de reparto de lo sensible, tal como lo menciona Rancière (2005), en el que las personas aportan sus saberes y trayectorias a un proyecto común, a partir de la construcción de lo común y la sensibilidad.

Como se apreció, en la reconstrucción de la primera fase del proyecto, muchas personas se animaron a participar, gracias a la posición de Posada y Ruiz

de asumir *Magdalenas por el Cauca* como una obra abierta y expandida, que se profundiza gracias a las historias que las personas ofrecieron, y los saberes y experiencias que estos traían. Ese primer momento hizo posible construir lo común, en torno a la configuración de nuevos repertorios de significados sobre el río, esto es, a su posible resemantización. De esta manera, la percepción generalizada del río como lugar de muerte fue transformándose progresivamente hacia la idea colectiva de apreciarlo como lugar de memoria, homenaje y esperanza (Perdomo, 2015; Sotto, 2012).

Este aspecto se complementa con los materiales utilizados en la obra, entre ellos, prendas de personas asesinadas y desaparecidas, retazos, costales, guaduas y elementos reciclables, tal como se puede observar en las primeras siete imágenes. Estos materiales fueron ofrecidos por la comunidad como parte de su compromiso con el proyecto. No obstante, explica Posada en el documental *Rastro Púrpura* (Sotto, 2012), que los costales en los que se plasmaron las imágenes de las Magdalenas contienen un significado que va más allá de su carácter reciclable, pues, con frecuencia, los cadáveres que se depositaban en el río venían embalados en sacos de este material.

Asimismo, el proceso de creación permitió dar a entender a los participantes que la obra no es una simple materialidad que se contempla y se conserva, sino un modo de hacer fluir lo vivido y lo representado por el río Cauca, es decir, una forma de cocreación que surge del río, se despliega en este y desaparece en su propio cauce, tal como las huellas que son borradas por la subida de la marea. De acuerdo con Marchán Fiz (citado por Perdomo, 2015), este tipo de arte, al trascender la idea de asumir la obra como un objeto material, fijo y perdurable, da prioridad al proceso y a la construcción de un sistema de signos que propone nuevos significados entre la obra, los participantes y los espectadores. Por esta razón, *Magdalenas por el Cauca* es una obra de cocreación que plantea nuevas modalidades de comunicación entre quienes crean y quienes miran, constituyendo experiencias estéticas que la convierten en una mediación política para la acción social. Al respecto, Posada, en el documental *Rastro Púrpura* (Sotto, 2012), afirma:

Magdalenas por el Cauca es una protesta. En nuestras intervenciones siempre ponemos una pequeña frase que dice No más muerte por los ríos de Colombia. Siempre he tenido esa imagen emblemática de la mujer buscando a sus hijos. Por eso usamos la imagen de la mujer navegando por el río o caminando por su orilla buscando a sus hijos. Nuestra idea es que, aunque las balsas con las imágenes de estas mujeres se pierden en el río, a la gente no se le olvide lo que vio, experimentó y vivió. (Posada, en entrevista del documental *Rastro Púrpura*, Sotto, 2012).

Otro elemento importante que se integra con lo mencionado por Posada anteriormente es la sensibilidad. De acuerdo con Rancière (2005), lo sensible es aquel proceso que puede ser aprehendido por los sentidos y que hace posible construir un espacio común, a partir de su distribución. Así, tanto arte como política le dan

contenido a este espacio común que no cae en la denuncia, la propaganda o la re-victimización de una comunidad de dolor, sino que integra a colectivos humanos que participan en la construcción de un tipo de experiencia estética que contiene en sí misma su relación con la política, esto es, una relación que hace posible la reconfiguración del espacio público y lo visible. Uno de los aspectos que evidencia este modo de reparto de lo sensible es la participación de la poeta del río Cauca, María Isabel Espinosa, quien ofreció su narrativa al proyecto y aportó a la construcción de ese espacio común. Uno de los poemas de Espinosa dice:

Hoy mi alma se ha arrugado porque he visto horrores en el río Cauca. Acercándome a divisar el paisaje que deja ver el astro rey, que ilumina todos nuestros días, y en muchas ocasiones dejan arreboles que ni el más experto pintor ha podido plasmar. Pensaba que era algo que había visto ocasionalmente, pero que equivocaba estaba, porque lo que venía de ahí en adelante sería más desgarrador... (María Isabel Espinosa, en entrevista del documental *Rastro Púrpura*, Sotto, 2012)

Como se observa, la poeta María Isabel Espinosa aporta al proyecto no solo sus poemas sobre el río, sino el conjunto de saberes y experiencias que ha construido como consecuencia de su capacidad de sensibilización frente al horror, la muerte, los sobrevivientes y el río. Por esta razón, su participación en *Magdalenas por el Cauca* profundiza esa acción política, a partir de una poética que no se agota en la denuncia y que, desde su voz, se convierte en experiencia estética. Dicha experiencia, además de reconfigurar las condiciones del sentido de la percepción sobre el río en la comunidad, propone transitar de la idea del río como lugar de horror, hacia un espacio para hacer homenaje y despedir a esas personas que fluyen por su corriente. Esa poética del último adiós, además de homenaje, se constituye en un acto de compasión hacia los asesinados, así como a sus familias sobrevivientes, situación que evidencia una empatía en la que se comparte realmente el dolor del otro (Sontag, 2004). De acuerdo con Ranciére (2008), el reparto de lo sensible es la vulnerable línea que divide y crea las condiciones perceptuales para la existencia de la comunidad política y su disenso. La acción sensible y política de Espinosa, en el marco de la obra en su conjunto, contribuyó a hacer visible esta línea divisoria en la que se integra el fluir del río, la memoria de los ausentes y el carácter vivo de la comunidad. Lo corrobora Posada en su blog:

Utilicé más de 16 000 trozos de tela escenificando un luto y donde la modelo fue doña María Isabel Espinosa de la vereda Guayabito. Ella, una mujer que ha visto la muerte pasar por la orilla del patio de su casa por una curva que el río da junto a su vivienda, ora y acumula poemas, rastros, señales, indicios de cuanto cadáver pasa. (Posada, tomado del blog de *Magdalenas por el Cauca*, s. f.)

El otro aspecto que sobresale en esta primera etapa de la obra es la emergencia de la comunalidad. En la realidad contemporánea de América Latina y el Caribe, la comunalidad es una forma de vida y de inter-existencia en el que la comunidad establece nuevas relaciones con la naturaleza, las especies vivas no humanas y

sus congéneres. La comunalidad también refiere a la declaración de los bienes comunes como elementos que ofrece la naturaleza o la humanidad, los cuales no pueden ser privatizados ni mercantilizados, por ejemplo, el agua, el alimento, la tierra, el conocimiento y la comunidad. Asimismo, la comunalidad plantea que las biografías y trayectorias subjetivas son parte de las historias comunes, los proyectos colectivos y los planes de vida (Amador y Muñoz, 2018). Como parte constitutiva de las comunidades en resistencia, en este caso, en resistencia contra la muerte, el olvido y la impunidad, la comunalidad hace posible el surgimiento de ontologías relacionales, capaces de organizarse por medio de redes, unidades y colectivos (Escobar, 2015). Sus integrantes, a partir de acciones colectivas, se vuelven parte de nudos de redes de relaciones concretas (Esteva, 2015).

La experiencia evidencia que, a partir de la intervención de Yorladi Ruiz en el trabajo sobre narrativas de la Llorona con las comunidades veredales, fue posible no solo sumar personas a la producción del proyecto, sino propiciar las condiciones para construir lo común, desde la memoria social y colectiva, y la resistencia al olvido y a la impunidad. Si bien las generaciones más jóvenes no alcanzaron a ver directamente el paisaje de horror del río en la década de los ochenta e inicios de la década de los noventa, su vinculación al proceso de construcción de la Llorona hizo posible que se volvieran parte de una experiencia estética, capaz de sensibilizarlos y movilizarlos hacia el conocimiento de ese pasado ajeno para muchos, así como ejercer procesos de participación que los involucraron en ejercicios narrativos que progresivamente se convirtieron en apuestas políticas. Al respecto, Yorladi Ruiz afirma:

Yo tengo unos laboratorios. Son espacios de exploración que, a partir de una poética, son capaces de movilizar una idea. A partir de esa poética, el cuerpo la va adoptando y se va desplegando en muchos espacios. Esto hace que vayan apareciendo imágenes, objetos, personas y comunidades que llegan a materializar esa propuesta de performance. A mí me impresiona mucho que, sin que fuera algo obligado, en las historias de las personas surgió la Llorona. Es un mito colombiano popular, que me lo encuentro en esta comunidad de manera tan bonita, pero también tan dura. Es esa mujer que llora la pérdida de sus hijos en el río... En esta versión, se trata de un personaje femenino, un ser de agua, pero también un ser que se reconcilia con sus hijos y con la vida, pues las mujeres en Colombia han hecho muchas cosas para proteger a sus hijos, pero esta violencia sigue arrebatándoselos, dejando mucho dolor y mucha pérdida. (Ruiz, entrevista en documental *Rastro Púrpura*, Sotto, 2012)

La poética a la que refiere Ruiz es una narrativa emergente que surge de la acción colectiva de la comunidad, motivada por la sensibilidad y la experiencia estética, las cuales contribuyen a reconfigurar la situación de las mujeres víctimas de esta región, a partir de dos condiciones. Por un lado, aporta a la redefinición de la situación de la mujer víctima que llora a su hijo, tal como le ocurre a la Llorona, imagen que se ha convertido en un ícono naturalizado y banalizado por

la sociedad. En tal sentido, la construcción colectiva del *performance* hace posible que el dolor transite de su carácter individual y privado a su dimensión colectiva y pública, condición que inspira nuevos repertorios de acción para emprender luchas por la verdad, la justicia y la reparación. Y, por otro lado, hace que la comunidad asuma estas luchas por la memoria como un patrimonio colectivo, un bien común que debe ser cuidado y un objeto de resistencia social y reexistencia política que cobra sentido en un territorio basado en prácticas culturales, económicas y ecológicas de alteridad (Escobar, 2015).

La segunda etapa del proyecto se desarrolló el 17 de abril del 2010, en el marco de la X Peregrinación Nacional e Internacional de la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (Afavit), en un recorrido por el río de Cauca, entre los municipios de Tuluá, Ríofrio y Trujillo, en la cual se conmemoró el aniversario 20 del asesinato del Padre Tiberio Fernández, su sobrina Alba Isabel Giraldo y 25 personas más. Además de la representación de otras Magdalenas, en este caso, alusivas a las mujeres de Trujillo que por años han buscado a sus seres queridos víctimas de desaparición forzada, los artistas Posada y Ruiz, el escultor de la región Juan Salazar y los integrantes de Afavit diseñaron la obra *La Ofelia de Trujillo Alba Isabel Giraldo*. Se trata de un artefacto escultórico con elementos de ilustración, de 12 X 6 metros, que representa a La Ofelia, adaptada con el rostro de Alba Isabel Giraldo, y que se complementa con los rostros de las 25 personas desaparecidas y arrojadas al río Cauca, cuyos dibujos fueron ubicados en el vestido de la escultura, a modo de *collage*. Esta obra encabezó las Magdalenas que conformaron la peregrinación por el río Cauca.

Figura 68. Realización de retratos segunda etapa
Magdalenas por el Cauca, Galería de Trujillo, 2010



Figura 69. Realización de bocetos segunda etapa de *Magdalenas por el Cauca*, Galería de Trujillo, 2010



Figura 70. Consuelo Valencia acostada en su pintura, Galería de Trujillo, 2010



Figura 71. Perfil de la escultura *La Ofelia de Trujillo*, con la presencia de Gabriel Posada, Juan Sierra, Ludivía Vanegas y Consuelo Valencia, Galería de Trujillo, 2010



La Ofelia es una obra del pintor John Everett Millais, realizada en 1852. Es una pintura que representa a Hamlet de William Shakespeare en una versión femenina llamada Ofelia, quien, luego de su desaparición, es hallada en un río, entre viva y muerta, con flores en una de sus manos. En la obra de Shakespeare, específicamente en el acto IV, la reina Gertrudis narra cómo la muerte de Ofelia, la amada de Hamlet, ocurrirá mientras trepa a un árbol, al intentar recoger ramas y flores. Una vez la rama del árbol se quiebra, Ofelia cae y fallece. A partir de este relato, Millais propone revelar el ahogamiento de Ofelia no descrito en la narrativa literaria. La imagen muestra a Ofelia flotando sobre el río, quien, mientras lleva un collar de violetas colgado al cuello, revela que su rostro está excesivamente blanco, los ojos aún se encuentran abiertos, su boca está levemente cerrada, sus brazos se han extendido, a modo de posición de crucifixión, y su mano derecha deja caer las flores en su aparente agonía. La representación sugiere que el personaje es un ser de agua, que su posible muerte se conecta con el sacrificio de Cristo y que su cuerpo reposa en la naturaleza como un elemento más que hace posible una suerte de armonía con el entorno.

Los datos analizados no permiten evidenciar por qué la comunidad y los artistas escogieron esta imagen para representar a la desaparecida Alba Isabel Giraldo y a las demás mujeres víctimas. Tampoco se logró identificar por qué se decidió ubicar los rostros de las 25 víctimas en el vestido del objeto escultórico que acompañó la peregrinación por el río Magdalena. Sin embargo, es posible afirmar que la narrativa visual de *La Ofelia* plasmada por Millais representa la relación entre la mujer y el río, y entre la vida y la muerte, situación que sugiere la necesidad de resemantizar la ausencia y la presencia de estas mujeres en la comunidad, pues, si bien fueron desaparecidas o asesinadas, su presencia fluye por el río, y su legado se constituye en una motivación para hacer memoria colectiva. Se trata de una narrativa visual que no solo propone un homenaje a estas mujeres, sino que interrumpe la vida cotidiana de los pobladores, interpela la rutinización del pasado atroz y promueve una resignificación de la figura de las mujeres que continúan haciendo procesos de búsqueda de sus seres queridos y de lucha por el esclarecimiento de la verdad.

Además de *La Ofelia*, la comunidad y los artistas decidieron realizar cinco Magdalenas alusivas a algunas mujeres de Trujillo. En la primera Magdalena fue representada Rosalba Lozano, quien vivió la desaparición de su hermano Agustín en el río Cauca en 1990, y cuyo padre buscó a su hijo en una expedición que lo llevó hasta Marsella (Remanso de Beltrán) sin ningún resultado. La segunda Magdalena representó a Rosa Elena Montoya, quien perdió a su hijo por desaparición forzada, y luego de exigir por años al Estado la reparación respectiva, le fue asignada una vivienda en el 2011, un mes antes de su fallecimiento. La tercera Magdalena llevó la imagen de Consuelo Valencia, una mujer víctima de la desaparición forzada de sus dos hijos y el asesinato de su esposo, quien falleció mientras el Ejército Nacional lo torturaba. La cuarta Magdalena hizo alusión a

Carmen Londoño, una madre que perdió a su hijo en la masacre de Trujillo y, quien, luego de esperar acciones del Estado para dar con el paradero de los victimarios, murió en el 2012. La quinta Magdalena representó a Evangelina López, cuyos hijos fueron asesinados por la Policía Nacional en 1990 (Posada, en blog *Magdalenas por el Cauca*, s. f.).⁶⁴ El artista Orlando Naranjo, oriundo de Trujillo, familiar de una persona desaparecida, se sumó a la obra y propuso una sexta Magdalena que no aludió a una persona en particular, sino a todas la mujeres violentadas y asesinadas por medio de un rostro que llora y que se integra con el lecho del río, al estilo de la obra *Violencia* de Alejandro Obregón.

Figura 72. Magdalena alusiva a Rosalba Lozano, 2010



Figura 73. Magdalena *La Ofelia de Trujillo* Alba Isabel Giraldo, 2010



⁶⁴ Tomado del blog *Magdalenas por el Cauca* con ajustes.

Reparación estético-comunitaria y subjetividad política

Como se puede apreciar, esta etapa de la obra mantuvo elementos ya analizados de la primera, como la cocreación y la comunalidad. Sin embargo, en esta oportunidad, a partir de una participación mucho más explícita de las mujeres víctimas y lideresas, el surgimiento de nuevas narrativas de los hechos victimizantes en el marco del proceso de creación colectiva, la puesta en escena de la obra y las prácticas estético-políticas que posteriormente desarrolló Afavit, artistas de la región y otras personas del territorio evidencian que la experiencia devino en reparación estético-comunitaria. Como se mencionó al inicio del apartado, la reparación es un proceso creado desde el derecho internacional, cuyo fin es contribuir a restablecer la dignidad de las víctimas y favorecer el acceso de estas a la verdad, la justicia y el esclarecimiento de los hechos. También se mencionó que existen dos tipos de reparación según su fundamento ético y político: material y simbólica.

Como se explicó anteriormente, la reparación simbólica comprende una serie de iniciativas que pueden proceder del Estado, los ofensores y las víctimas con distintos propósitos. En relación con el Estado, se espera que este ofrezca las condiciones institucionales, políticas y económicas para el encuentro, la integración y la participación de las comunidades afectadas con el fin de contribuir a su restauración moral, social y política. En relación con los ofensores, se espera que estos asuman sus responsabilidades de manera pública, contribuyan con el esclarecimiento de los hechos, se impliquen en las acciones de resarcimiento y se comprometan a no volver a ejercer la violencia. Por último, en relación con las víctimas, se espera que el Estado y la sociedad garanticen las condiciones para que estas puedan ejercer su derecho a la verdad y la justicia, a partir del reconocimiento de su carácter activo, participativo y deliberativo.

Si bien existen varias posibilidades de lograr estos procesos de reparación simbólica, como se ha visto a lo largo de este capítulo, el arte, las prácticas artísticas y las prácticas estéticas, especialmente cuando se gestionan desde este tipo de procesos colectivos, se convierten en mediaciones que aportan experiencias de transformación de la subjetividad de las víctimas fundamentales para su dignificación. Las prácticas artísticas y estéticas, en su carácter colectivo y participativo, aportan desde el acompañamiento del duelo colectivo, la activación del habla sobre lo acontecido, la implicación de víctimas y comunidad en la creación de la obra, el estímulo a explorar otras narrativas en el marco de la práctica estética, la apertura a nuevas formas de sensibilidad y la emergencia de procesos y prácticas de formación y transformación de la subjetividad política. Al respecto, Maritze Trigos, de Afavit, afirma:

El arte recoge memoria, deja toda una historia en un lenguaje pictórico muy hermoso. Es muy político el lenguaje artístico también porque si ustedes ven los productos realizados son una denuncia de las torturas y de todo lo que pasó.

Fueron las mujeres las primeras en lanzarse al río Cauca a buscar a sus hijos, a sus maridos. Hay anécdotas muy dolorosas. Les decían no los busquen más, que ya los habían visto río abajo. Ellas decían que seguirían, pero, por dentro, como que no querían encontrarlos y los seguían buscando. Entonces, a medida que exigían justicia, que luchaban contra la impunidad, que recogían memoria, iban creciendo ellas como mujeres. (Maritze Trigos, entrevista en documental *Rastro Púrpura*, Sotto, 2012)

Como se observa en las primeras cuatro fotografías, integrantes de Afavit y miembros de la comunidad se involucraron en la producción de la obra. En las primeras dos imágenes se evidencia como, especialmente mujeres y hombres adultos mayores, se dedicaron a dibujar, pintar y apoyar aspectos técnicos y logísticos de la obra. Las posturas corporales de los participantes, quienes trabajan entre mesas, sillas y el piso de la sede de Afavit muestran no solo el compromiso sino la convicción por aportar desde su saber y su trayectoria a la construcción de la obra. Al igual que lo ocurrido en Marsella, en Trujillo también surgieron historias sobre lo acontecido mientras las personas trabajaban en las ilustraciones, la escultura o las balsas. Esta activación del habla se hizo posible gracias a las alternativas narrativas que propició la práctica artística. Los retratos de las Magdalenas hicieron posible que emergiera un repertorio de narrativas que fueron del dibujo a la oralidad, pero también de la oralidad hacia la narrativa visual o hacia el objeto escultórico en construcción.

Una fotografía que sobresale entre las primeras cuatro imágenes, las cuales aluden a varios momentos en el proceso de producción de la obra, es la que muestra a la señora Consuelo Valencia acostada, ubicada en su propio retrato, específicamente en la mitad de los dibujos de sus dos hijos desaparecidos. Los datos no permiten conocer cuáles fueron los aportes específicos de la señora Consuelo, ni su grado de dedicación a la obra, pero su presencia en las Magdalenas y su representación en esta melancólica fotografía evidencian su grado de sensibilidad y compromiso político. En tal sentido, la señora Consuelo experimentó un tránsito de la experiencia límite a la experiencia del duelo colectivo y compartido, pues, como se comentó, además de la desaparición de sus hijos, su esposo fue asesinado por un integrante de la Policía Nacional. En este tránsito, además de la profundización de su sensibilidad, es posible que la señora Consuelo, y las demás mujeres que participaron del proyecto, hayan producido nuevos despliegues de su subjetividad política, entendida como un proceso en el que la persona se asume como sujeto político, se percibe a sí misma de manera reflexiva, con conciencia de su memoria colectiva, con capacidad para tomar decisiones hacia el futuro y responsable de los alcances políticos de sus acciones (Kriger, 2011).

Más allá de ser un resultado instrumental y racional, la subjetividad política es una experiencia de transformación de la persona que se despliega en sus dimensiones vitales, como lo corporal, lo espiritual, lo afectivo y lo estético. De acuerdo con Ruiz-Silva y Prada (2012), es posible considerar que la formación y

la transformación de la subjetividad política se producen a partir de elementos constitutivos de esta tales como la identidad, la narración, la memoria, el posicionamiento y la proyección. La identidad, aunque es un concepto con una larga tradición teórica, refiere a la posibilidad de pensar la realidad en sus dimensiones temporales y espaciales, a partir de la construcción del nosotros, esto es, desde proyectos mancomunados de pertenencia y arraigo. La narración es una práctica social y cultural que permite a las personas construir relatos sobre distintos aspectos de la vida en comunidad, entendidos como recursos indispensables para reconocerse a sí mismo, a los otros y al mundo. La memoria, entendida como tejido de recuerdos, los cuales son actualizados en el presente, se constituye como potencial de transformación personal y comunitario. El posicionamiento integra formas de identificación, narración y memoria desde un horizonte político y relacional. Por último, la proyección implica la capacidad de formular sueños y planes realizables, así como horizontes de expectativas en torno a un porvenir distinto.

De acuerdo con lo expuesto, es posible decir que un aspecto de gran importancia en la reparación simbólica es la formación o la transformación de la subjetividad política de las víctimas. No obstante, la subjetividad política no surge de manera espontánea o gracias a una disculpa pública de un ofensor, tras la ejecución de hechos atroces y su correspondiente acto de contrición. La acción colectiva *Magdalenas por el Cauca*, entendida como una obra de cocreación que incentiva el fortalecimiento de la comunidad desde la experiencia estética es una mediación formadora y transformadora de la subjetividad política, como parte de la reparación simbólica de las víctimas. La expresión de Maritze Trigos de Afavit en el documental *Rastro Púrpura* (Sotto, 2012) enuncia que: “a medida que exigían justicia, que luchaban contra la impunidad, que recogían memoria, iban creciendo ellas como mujeres”; evidencia cómo la persistente lucha por la memoria y por el esclarecimiento de los hechos fue produciendo una transformación ontológica y relacional de carácter progresivo en estas personas.

En esta línea de reflexión, la reparación simbólica se convierte en reparación estético-comunitaria cuando las víctimas experimentan otras posibilidades narrativas, desde la oralidad, la escritura, el dibujo, la ilustración y la escultura, para construir tramas de sentido colectivo en torno al pasado. En sintonía con lo planteado por Ruiz-Silva y Prada (2012), ese aspecto narrativo estimulado por la experiencia de la obra posibilita no solo producir relatos sobre sí mismos y los demás, sino que contribuye a la construcción del nosotros, a configurar un arraigo hacia el territorio y a construir un proyecto mancomunado por la memoria y la dignificación de las víctimas.

Finalmente, la participación de estas mujeres víctimas en la construcción material y simbólica de *Magdalenas por el Cauca* también hace posible el posicionamiento y la proyección, como dos elementos sustantivos de la subjetividad política. Por un lado, las acciones performativas en torno a la obra hacen que estas

mujeres consoliden ciertas posiciones políticas de modo relacional, en torno a la memoria colectiva, la justicia y la denuncia a la impunidad. Y, por otro, brindan la oportunidad de participar en círculos de la palabra y sesiones de retroalimentación de lo acontecido con la creación y exhibición de la obra y hacen que surja la proyección, entendida como otra posibilidad de construir el porvenir.

Conclusiones

Luego del recorrido por esta investigación, se puede decir que la memoria es una práctica social y política, un producto de las sociedades y un objeto de conocimiento que hace posible que las personas actualicen los acontecimientos del pasado a partir de recursos mnemotécnicos contruidos en el presente. Como objeto de conocimiento, el campo de la memoria problematiza los procesos éticos, políticos, culturales y estéticos que se producen, circulan y se apropian, a partir de diversas acciones llevadas a cabo por agentes sociales, grupos y comunidades que pretenden recordar, rememorar o reconstruir los hechos del pasado reciente. Estas acciones, si bien se pueden hacer de manera individual, tienden a ser desarrolladas de manera colectiva y sus resultados inciden en la producción, reproducción o transformación de significados sobre el pasado común. Asimismo, pueden hacer posible la redefinición del presente, e incluso la imaginación de otros porvenires (Jelin, 2002).

Uno de los aspectos que hace dinámico y complejo este campo de estudios es la problematización de los hechos atroces y las iniciativas de paz del pasado reciente que muchas sociedades han vivido como consecuencia de guerras civiles, genocidios, dictaduras y conflictos armados, por ejemplo, el caso de Colombia. Luego de un conflicto armado que ha dejado cerca de 220 000 fallecidos, alrededor de seis millones de personas afectadas por desplazamiento forzado y aproximadamente 200 000 víctimas de desaparición forzada, además de muchos sobrevivientes de hechos victimizantes tales como violencia sexual, extorsión, secuestro, minas antipersona y tortura,⁶⁵ entre otras experiencias límite, muchos sectores de la

⁶⁵ Como se pudo constatar en el informe, varios de estos datos se obtuvieron de documentos y bases de datos del CNMH, la Unidad de Víctimas y la Unidad para la Búsqueda de Personas Dadas por Desaparecidas.

sociedad colombiana han asumido el compromiso moral y político de emprender iniciativas por la memoria colectiva y social de estos hechos. Dentro de estos sectores, se destacan organizaciones de derechos humanos, entidades del Estado y ONG dedicadas a la gestión de la memoria histórica y, especialmente, colectivos de víctimas y comunidades de dolor.

Aunque existen varias estrategias para que la sociedad en general se informe, conozca y se apropie de estas experiencias, se destacan dos mecanismos que pueden facilitar u obstaculizar que las personas del común se apropien de estas prácticas, productos y procesos: las representaciones visuales producidas y puestas en circulación por la prensa; y las narrativas visuales creadas por artistas, quienes, en muchas ocasiones, incluyen a las víctimas como partícipes o cocreadores de obras y prácticas artísticas. Si bien una fotografía de prensa o una pieza artístico-visual no son en sí mismas objetos de memoria, las intenciones de quienes las producen, los procesos de circulación y exhibición implementados, así como las estrategias de reflexión que, a partir de estas, se pueden desplegar con distintas audiencias y públicos, las convierten en artefactos de la memoria, susceptibles de ser empleados para alcanzar formas de memoria ejemplar (Todorov, 1995).

El campo de la memoria ha sido abordado teóricamente desde múltiples perspectivas. En este estudio se destacaron los aportes de autores que se inscriben en líneas de discusión claves, entre ellas, la sociología de la memoria (Halbwachs, 2004; Pollack, 1993), los debates entre historia y memoria (Nora, 1992; Rosusso, 1987) y la filosofía de la memoria (Ricoeur, 2000; Todorov, 1995). Además de algunos conceptos ofrecidos por estas líneas de trabajo, en el presente informe se abordó la perspectiva denominada memoria cultural. De acuerdo con Assman (1999) y Erll (2012), este enfoque analiza los contenidos y las funciones éticas, políticas, sociales y estéticas de los repertorios simbólicos y materiales que pretenden fungir como mediaciones culturales estratégicas para fomentar la memoria colectiva y social. En otras palabras, la memoria cultural comprende la presencia del recuerdo a partir de objetivaciones relacionadas con símbolos, textos, artefactos y prácticas, los cuales posibilitan la producción social del sentido desde la experiencia ritual. Uno de los recursos que hace parte de estos repertorios culturales para emprender procesos de memoria colectiva y social son las imágenes fotográficas alusivas a hechos atroces y a experiencias de paz.

Como se explicó en el informe, las imágenes son unidades de representación del lenguaje visual, las cuales constituyen un sistema que permite enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista (Acaso, 2014). Además de aspectos explicados anteriormente en torno al análisis de la imagen como los niveles pre-iconográfico e iconográfico, los cuales incluyen elementos como la composición, la forma, la iluminación y la textura, los objetos, los personajes y el espacio, en este trabajo fue fundamental interrogar las condiciones históricas en las que se produjeron estas narrativas visuales (nivel iconológico) (Panofsky, 1972).

Por esta razón, también fue necesario entender qué pretende contar la imagen, cuáles son las condiciones sociales, políticas o culturales que acompañan su proceso de producción-creación y cuáles son los aspectos explícitos y latentes que se ponen en juego a partir de su exhibición. En el marco de los planteamientos de los Estudios de Cultura Visual (Mirzoeff, 2003; Mitchell, 2003), también fue imprescindible preguntar por el régimen de la mirada que se configura a partir de aquellas imágenes que se vuelven recurrentes y aquellas que se omiten o se invisibilizan. Asimismo, fue importante interrogar si estas narrativas visuales y este régimen de la mirada contribuyen a recordar, rememorar o reconstruir la memoria de los hechos atroces y las iniciativas de paz.⁶⁶

Aunque, como se vio en el capítulo dos, dedicado a explorar investigaciones que integran la memoria de las experiencias límite y la visualidad, los estudios suelen encontrar bondades en la producción de representaciones visuales, por medio de la prensa, el cine documental, las artes visuales y los emprendimientos artístico-comunitarios es necesario tener en cuenta al menos tres aspectos críticos que proceden de sus usos y abusos. En primer lugar, a partir de las reflexiones de Huyseer (2013), quien afirma que las sociedades asisten, desde finales del siglo XX a una especie de *boom* de la memoria, materializado por medio de museos de la memoria, monumentos, literatura testimonial, entre otros productos culturales, la memoria se ha convertido en una narrativa que admite la sobreutilización de la imagen del holocausto como epifenómeno para explicar otras experiencias límite, que se equipara a artilugios de autoayuda que prometen la superación de los traumas, y que se convierte en un relato que justifica la exacerbación de sentimientos nacionalistas y supremacistas tendientes a alimentar la venganza y la revancha.

En segundo lugar, a partir de las perspectivas de Sontag (2004), las imágenes sobre hechos atroces que buscan ser exhibidas de manera masiva deben ser analizadas a partir de tres consideraciones: ver no es lo mismo que conocer, la estetización del horror puede traer consigo el acostumbramiento y la despolitización de las audiencias, a partir de la banalización de los acontecimientos exhibidos; y la saturación de imágenes de horror en el espacio mediático produce un efecto de despersonalización, en el que las audiencias ven las calamidades ajenas desde la distancia. En el caso de Colombia, estas inquietudes son abordadas por Bonilla (2018), quien se pregunta de qué manera la prensa ha dado inteligibilidad a los hechos atroces del conflicto armado y si este repertorio de imágenes ha alentado esferas públicas de deliberación.

66 En el caso de las imágenes utilizadas para representar los hechos del pasado reciente, se observan diversas funciones: las imágenes que fungen como huella, cuyo objetivo es representar los vestigios o evidencias de lo acontecido; las imágenes testimonio, que pretenden narrar el acontecimiento desde los mismos hechos o desde quien lo vivió; las imágenes ilustración, que operan como referente, modelo o ejemplificación de algo que ocurrió; y las imágenes ficción, cuyo propósito es recrear, reinventar e imaginar los hechos del pasado, a partir de elementos figurativos, que se basan en la verosimilitud.

Y, en tercer lugar, es importante comprender las funciones del arte, las prácticas artísticas y los emprendimientos estético-comunitarios en la representación visual del conflicto armado y la paz, y en la configuración de regímenes de sensibilidad, visualidad y subjetividad, tanto de víctimas y comunidades afectadas por el conflicto armado como de públicos no víctimas. En esta línea de reflexión, también resulta importante indagar acerca de si se trata de iniciativas del llamado arte por el arte o si los productos y prácticas artísticas propician lo que Rancière (2005) denomina arte político, esto es, un proceso que hace posible el reparto de lo sensible y la producción de experiencias que permiten la reflexión, la deliberación y la acción. Por último, en la línea de lo planteado por Rubiano (2019) —quien afirma que el arte que busca representar el conflicto armado y la paz en la actualidad aborda nuevas poéticas, narrativas y artefactos que representan el duelo, la curación simbólica y el diálogo con los sobrevivientes no como medidas terapéuticas, sino como aportes a la reparación y la redignificación de víctimas y comunidades de dolor— es necesario analizar las producciones de algunos artistas que en Colombia se dedican a esta labor desde la producción de narrativas visuales.

De acuerdo con estas consideraciones, la investigación abordó como pregunta de investigación ¿qué narrativas visuales sobre el conflicto armado y la paz han sido puestas en circulación, a través de dos diarios de divulgación nacional y cuatro artistas visuales, en el periodo 2002-2016, y qué relaciones tienen estas con la configuración de memorias colectivas, sociales y públicas del pasado reciente en Colombia? Como objetivo general propuso: analizar las narrativas visuales sobre el conflicto armado y la paz que han sido puestas en circulación, a través de dos diarios de divulgación nacional y cuatro artistas visuales, en el periodo 2002-2016, así como las relaciones de estas con la configuración de memorias colectivas, sociales y públicas del pasado reciente en Colombia. Y, como objetivos específicos, estableció caracterizar las narrativas visuales del conflicto armado y la paz en Colombia, puestas en circulación a través de dos diarios de divulgación nacional, en el periodo 2002-2016; interpretar las narrativas visuales producidas y puestas en circulación por parte de cuatro artistas visuales colombianos, en el periodo 2002-2016; y develar las posibles funciones de estos dos tipos de narrativas visuales en las memorias colectiva, social y pública del pasado reciente en Colombia, en el periodo 2002-2016.

A partir de estos presupuestos y apoyado en las perspectivas de Panofsky (1972), Acaso (1974) y Barthes (1964), se construyó una metodología que integró el análisis iconográfico e iconológico con elementos del análisis del mensaje lingüístico, para identificar las relaciones de anclaje y de relevo entre los textos visuales y alfabéticos. El estudio abordó dos corpus de imágenes: el primero, constituido por fotografías de prensa de los diarios *El Tiempo* y *El Espectador*, los cuales representaron hechos relacionados con el conflicto armado y la paz; y el segundo, conformado por imágenes de obras visuales de cuatro artistas colombianos que, dados los antecedentes de las críticas a sus trabajos, explícitamente han abordado

aspectos concernientes a las víctimas, la reparación simbólica, los procesos de duelo y acciones de participación y cocreación con comunidades afectadas por el conflicto armado, y promotoras de paz y reconciliación.

Luego de analizar cada una de las imágenes seleccionadas, y de proceder a la sistematización y la interpretación de la información, se continuó con la escritura de los resultados en cinco capítulos, que fueron estructurados a partir de dos grandes periodos (2002-2007 y 2008-2016) y tres grandes ejes temáticos: narrativas visuales del conflicto armado, narrativas visuales de paz, y memoria y arte visual. A continuación, se expondrán, a modo de conclusiones, los resultados más destacados de cada capítulo, así como algunas claves interpretativas que permitan examinar los aportes de estas narrativas a la construcción de memorias colectivas, sociales y públicas, en sintonía con el objetivo específico número tres del estudio.

En relación con el capítulo titulado *Memoria y Visualidad*, dedicado a producir un estado del conocimiento en torno a esta relación, se encontraron cuatro grandes tendencias en las investigaciones examinadas: visualidad y memoria a partir del duelo, el acontecimiento y los emprendimientos culturales, memorias de la guerra y patrimonio, arte como resignificación del pasado violento, y narrativas del pasado reciente desde la restauración, la catarsis y el debate público. A partir de estas tendencias fue posible hacer un balance del campo desde tres perspectivas.

En primer lugar, la producción y circulación de imágenes fotográficas, documentales, narrativas gráficas y otros relatos visuales, aunque pueden llegar a saturar el espacio social, el riesgo de su despolitización no depende del contenido en sí mismo, sino de los procesos de mediación que hacen posible su interpretación, reflexión y debate público. Para Sontag (2004), la representación del dolor del otro, situada de manera adecuada conforme a las condiciones políticas, sociales y culturales, puede servir para unir o para separar personas, y para curar o para herir. Por otro lado, la revisión de las investigaciones también evidencia que las imágenes alusivas a las experiencias límite y la paz negada contienen funciones de expresión, transgresión y reparación. Mientras la función expresiva alude a las alternativas de representación, sensibilización y reflexión que estas permiten cuando se exponen en el espacio público, la función transgresora de la imagen desafía las lógicas del poder y altera los códigos hegemónicos establecidos desde los grupos de poder, e inclusive desde el propio Estado, los cuales, con frecuencia, imponen políticas de la memoria revisionistas, negacionistas y de olvido. Por su parte, la función reparadora de estas narrativas visuales aporta a la reparación simbólica de víctimas y comunidades afectadas por hechos atroces, dado que se trata de representaciones que no solo denuncian o proponen modos de resistencia al orden instituido, sino que proponen acciones para acompañar procesos de dignificación, restauración o duelo de familias y colectivos de sobrevivientes.

Por último, el estado del arte también evidencia que, además de la emergencia de una diversidad de técnicas, estéticas y lenguajes empleados por artistas durante las últimas dos décadas, entre ellos, formatos multimediales y multimodales, implementados en algunos de sus productos y prácticas artísticas, se están produciendo nuevos vínculos entre comunidades de víctimas y artistas. La revisión indica que las iniciativas artísticas de memoria acuden con frecuencia a procesos de participación y cocreación, los cuales propician otros modos de producción-creación y otras formas de circulación y divulgación de obras y prácticas artísticas. En el caso de Colombia, la revisión evidencia que, particularmente, Sierra (2018) distingue la práctica profesional de los artistas, comprendidos como litigio artístico a favor de la reparación simbólica, de la práctica estética producida por comunidades de víctimas, a la que denomina litigio estético. Sin embargo, la revisión de los resultados del capítulo *Construcción de paz: reconciliación, erosión de la solidaridad y performatividad* muestran que emerge una tercera tipología de litigio, en la que se integran, a modo de cocreación, la labor del artista con los emprendimientos estético-comunitarios de algunas víctimas organizadas.

En relación con el capítulo *La crueldad: masacres y profanación (2002-2007)*, alrededor de la categoría crueldad, se analizaron narrativas visuales correspondientes a tres grandes tópicos: masacres, asesinatos selectivos y confrontaciones bélicas entre Fuerza Pública, grupos guerrilleros y grupos paramilitares; toma de municipios o caseríos por parte de grupos guerrilleros o paramilitares; y exposición de cadáveres de guerrilleros en combate. El capítulo asume que la crueldad opera a partir de tres motivaciones: cuando la persona o el grupo que inflige daño a un congénere u otra especie viva siente placer, goce y estimulación (Nietzsche, 2004); cuando terceras personas son insensibles, y en ocasiones cómplices, del daño producido hacia individuos o colectivos que deben ser sometidas a la voluntad de otros (Artaud, 2001); y cuando se ejerce una relación de poder con base en determinados objetivos, los cuales desajustan la vida personal y colectiva de personas que sienten una amenaza constante de su existencia. En este capítulo, algunos actos de deshumanización de actores armados fueron representados a partir de dos tipos de narrativas visuales que privilegiaron estos diarios: las masacres y la profanación de pueblos y de cuerpos.

Como ya se explicó, las masacres son actos de barbarie, ideológicamente orientados, cuyo objetivo es, además de la deshumanización de grupos, familias y pueblos, el ejercicio del poder sobre un supuesto enemigo, el cual, desde la perspectiva de Nietzsche, es asumido como un enemigo-deudor y un sujeto indeseable. Dado que el victimario intensifica sus acciones de deshumanización tras la indefensión de las víctimas, la masacre opera como un dispositivo aleccionador que trae consigo un reordenamiento social, conforme con los intereses del grupo armado y la imposición de códigos de conducta orientados por el racismo, el machismo, el patriarcado y el clasismo. Para abordar esta problemática fueron

seleccionadas cuatro narrativas visuales, correspondientes a masacres ampliamente conocidas en Colombia: Bojayá (2002), San Carlos (2002), Bahía Portete (2004) y San José de Apartadó (2005).

El análisis visual permitió concluir que las narrativas expuestas cuentan historias de dolor, daño y profanación. Mientras que en la masacre de Bojayá sobresale la narrativa de la destrucción de la iglesia, a partir de la metáfora del Cristo fracturado, entendida como una figura que promete la redención y la restauración de los sobrevivientes, a partir de un ícono de resurrección; en la masacre de San Carlos se evidencia la narrativa visual del campesino, quien representa el abatimiento de una comunidad capturada por la efusión y el sistema pulsional de los grupos armados. Por su parte, la narrativa visual de la masacre de Bahía Portete, paradójicamente, invisibilizó los hechos atroces perpetrados por un grupo paramilitar, entre ellos, la violencia sexual, la tortura y la profanación hacia las mujeres de la comunidad. Este tipo de narrativa también permite inferir el abandono de adultos mayores y niños tras el desplazamiento masivo de pobladores. Por último, la narrativa visual de la masacre de San José de Apartadó muestra el duelo colectivo de una comunidad de paz, la figura de los niños víctimas de la guerra y el silencio ante los actos mortíferos de los señores de la guerra.

En relación con la profanación, entendida como un acto irrespetuoso, irresponsable y dañino que altera o destruye los sistemas simbólicos de personas o grupos que han construido vínculos mediados por significantes como el lenguaje, las prácticas culturales, ciertos artefactos y determinados lugares, se identificaron dos tipos de narrativas visuales: la profanación de pueblos y la profanación de cuerpos. El primer tipo de profanación alude no solo al daño de la infraestructura física de un municipio, corregimiento o caserío, sino a las personas, el territorio y la naturaleza, lo cual altera sus planes de vida y las ontologías relacionales de estos colectivos. Estas geografías violentadas fueron representadas en las narrativas visuales escogidas a partir de dos mensajes explícitos y latentes. Por un lado, narrativas que evidencian los daños infligidos hacia las víctimas, situación que es aprovechada para mostrar que estas últimas pueden asumir la responsabilidad de su restauración, sin la presencia del Estado. Y, por otro lado, narrativas que representan las ruinas de pueblos que fueron objeto de atentados por parte de la guerrilla, con el fin de acentuar la propaganda de Gobierno a favor de la política de seguridad democrática. El pueblo destruido opera como estrategia discursiva a favor de la militarización como respuesta al mal.

Por otra parte, en este estudio, la profanación de los cuerpos se entendió como un conjunto de tecnologías corporales conducentes a la prolongación del sufrimiento en los grupos de personas elegidas, por medio de torturas, mutilaciones, amputaciones y otras formas de profundización del daño físico, psicológico y moral. De acuerdo con el análisis visual, existen diversas formas de hacer visible y de ocultar este tipo de profanación. Por ejemplo, en la masacre de Bahía Portete,

la invisibilidad del hecho atroz y la banalización que hizo la prensa de este acto, en el que los cuerpos de las mujeres fueron violentados, convierte la fotografía de ilustración en la negación del daño y la banalidad de un acto mortífero perpetrado por paramilitares con la participación de la Fuerza Pública. Otro ejemplo, es el daño a cuerpo de niños, quienes, desde la representación de su sepelio, en el marco de la masacre de San José de Apartadó, evidencia la existencia de un acto desproporcionado que ratifica la presencia de una pulsión sádica, la cual pone en juego el sufrimiento del que se encuentra en desigualdad y que se intensifica en la arbitrariedad.

Por último, se encuentran las representaciones visuales de cuerpos de guerrilleros exhibidos como triunfo del Ejército Nacional en un enfrentamiento armado. Este tipo de narrativas evidencian dos problemáticas. Por un lado, de acuerdo con lo que Butler (2010) denomina cuerpos exhibidos, confirma una política de los cuerpos que legitima la práctica de exhibir cuerpos dados de baja, convertidos en espectáculo, mientras que otros son resguardados y venerados conforme con fines específicos. Para Butler (2010), las imágenes de los cuerpos expuestos, en este caso, en condición de cadáveres, se exponen vulnerables ante la violencia de los estados policiales y se constituyen como un referente de control social. Por otro lado, según Sontag (2004), si bien los medios de comunicación deben aplicar códigos éticos con el fin de establecer qué se muestra y qué no se muestra, estos límites se flexibilizan cuando se trata de exhibir los rostros muertos de unos y los cuerpos ocultos y casi sagrados de otros.

Producto de este recorrido, se puede afirmar que en estas narrativas visuales emerge la memoria de la crueldad, la cual se caracteriza por emplear recursos visuales útiles para mostrar la barbarie, sensibilizar a las audiencias e invitar a la reflexión sobre los efectos de estos hechos atroces en poblaciones vulnerables. Sin embargo, se trata de una memoria selectiva que decide qué mostrar y qué ocultar, especialmente cuando se trata de la acción u omisión del Estado en estos hechos atroces o cuando las víctimas son mujeres e indígenas. También se trata de una memoria que manipula la representación de la profanación de los pueblos y los cuerpos, al decidir cómo mostrar la tragedia desde la víctima no como acto de compasión, sino como estrategia para atribuirle a esta la responsabilidad de su restauración. Por último, es una memoria visual que reproduce la política de los cuerpos, la cual establece qué cuerpos exhibir como trofeo y qué cuerpos resguardar como algo sagrado y heroico. En suma, se trata de una memoria complaciente con la memoria oficial y ajena aún al dolor del otro.

El capítulo *Paz y desmovilización paramilitar: de la captura a la cooptación del Estado (2002-2007)* —el cual plantea que el paramilitarismo en Colombia, además de ser una estrategia de defensa de la propiedad privada, incluyó, desde la década de los noventa, la coerción social, la cooptación de la institucionalidad, el enriquecimiento ilícito por medio del narcotráfico, el apoyo a acciones de la

Fuerza Pública contra la insurgencia y la población civil, así como la violación sistemática de derechos humanos y la ejecución de hechos atroces— analizó el proceso de paz y desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) durante el primer Gobierno de Álvaro Uribe. En tal sentido, producto del análisis visual, se desarrollaron dos categorías emergentes: la captura del Estado y la cooptación del Estado.

Originalmente, la captura del Estado refiere a la acción de individuos o grupos tanto del sector público como privado capaces de influir en el diseño e implementación de normas y políticas de Gobierno que inciden en su beneficio. Por lo general, este fenómeno se produce a partir de estrategias que benefician por medio de acciones ilícitas y privadas a funcionarios públicos. En el contexto del proceso de paz y la desmovilización de los grupos paramilitares durante los años del periodo de estudio, la captura del Estado se produjo gracias a varias formas de control de la institucionalidad del Estado que logró este bloque armado ilegal, en coordinación con redes mafiosas y distintos aliados del Estado y la Fuerza Pública. De acuerdo con Garay *et al.* (2008), se trata de un fenómeno de apoderamiento de las instituciones formales, así como de rentas de actores legales e ilegales asociados, quienes tienen objetivos de búsqueda de legitimidad, incidencia política, reconocimiento social, así como de reducción de riesgo de exposición penal, dados sus vínculos con la ilegalidad.

A partir de esta aproximación, se identificaron tres tipos de narrativas que dan cuenta de este fenómeno: la legitimación de la política de seguridad democrática, la firma del Acuerdo de San José de Ralito, y la reiteración de una retórica visual que exhibe al jefe paramilitar Carlos Castaño como un hombre carismático y necesario para la concreción del proceso de paz y desmovilización paramilitar. En relación con el primer tipo de narrativa, se observa cómo, a partir de la relación de relevo entre narrativa visual y texto alfabético, el diario en cuestión emplea recursos tanto del discurso visual como lingüístico, para enaltecer a la Fuerza Pública e incluir al lector en un proyecto de seguridad que profundiza el conflicto, pero que supuestamente le garantizará bienestar en el futuro. Además de hacerlo parte de un discurso de verdad que modifica la realidad histórica del conflicto armado por una lucha del establecimiento contra el terrorismo, el ciudadano es llamado a aportar con nuevos impuestos a una política de guerra que hace grande a la patria. Sin embargo, a pesar de legitimar el principio de lucha contra el terrorismo del Gobierno de Uribe, entendido como un proyecto colectivo que identifica a los colombianos con una política guerrerista, el segundo tipo de narrativa visual, en un tono más simple e inadvertido, revela que, desde el 2002, se estaban adelantando diálogos entre el Gobierno nacional con las AUC, con el visto bueno de Estados Unidos. Por último, sobresalen las narrativas del jefe paramilitar Carlos Castaño, una especie de referente carismático y heroico para la prensa oficial, cuyas opiniones, declaraciones e intenciones, frente al proceso de paz, se convirtieron en material preferido de redactores y editores.

Aunque estas narrativas visuales bien podrían fungir como informaciones básicas sobre la política de seguridad de cualquier Gobierno y su apertura a negociar con grupos ilegales, el análisis visual muestra tres aspectos que evidencian cómo se produjo la captura del Estado en esta primera etapa. Por un lado, el análisis muestra que, durante este Gobierno, la paz se redujo a la desmovilización de los paramilitares y a la legitimación de su proyecto político y militar. Por otro lado, mientras que se proclamó una política de mano dura contra otros grupos armados ilegales, la Fuerza Pública flexibilizó las acciones militares contra las AUC, e incluso en algunos casos se convirtió en aliada del grupo ilegal por acción o por omisión. Justamente, en el capítulo en cuestión fue evidente cómo, mientras los paramilitares negociaban la paz en San José de Ralito, ejecutaron hechos atroces contra la población civil. Y, en tercer lugar, el proceso de paz, el cual fue en realidad un acuerdo simulado, se orientó hacia la desmovilización de personas que hacia el futuro fueron extraditadas a los Estados Unidos por delitos de narcotráfico, escenario que permitió obstaculizar el esclarecimiento de los hechos atroces que involucraban a la clase política nacional, regional y local.

Con este análisis, el capítulo desarrolló lo concerniente a la cooptación del Estado. Este es un fenómeno por el cual los intereses privados o la ilegalidad se introducen en la estructura institucional con el propósito de modificarla y de esta manera obtener beneficios. De acuerdo con Garay *et al.* (2008) y García y Revelo (2010), tanto los actores legales como los actores ilegales que participan en esta estrategia pueden llegar a incidir en procesos que van desde la administración de instituciones de un municipio, un departamento o una dependencia de la rama judicial hasta introducir orientaciones en el orden institucional de carácter nacional. Específicamente en el caso analizado, el estudio del corpus evidenció que el proyecto paramilitar desde 2002, a la vez que cooptaba las instituciones en lo local y lo regional, y a la vez que ejecutaba hechos atroces en muchos territorios de Colombia, negociaba la paz con el Gobierno nacional, reafirmando su estatus de actor político.

Las narrativas visuales que evidencian la cooptación del Estado seleccionadas en este capítulo fueron la muerte del jefe paramilitar Carlos Castaño y la modificación de la estructura de mando de las AUC; el proceso de desmovilización de las AUC, el cual está antecedido por la aprobación de la Ley 975 del 2005, también llamada Ley de Justicia y Paz, y la presencia de los jefes paramilitares Salvatore Mancuso, Ernesto Báez y Ramón Isaza en el Congreso de la República, junto con el escándalo por el Pacto de Ralito, dado a conocer en el 2006.

En relación con el primer tipo de narrativa fue sorprendente el despliegue realizado por varios medios de comunicación frente a la desaparición y posible asesinato del jefe paramilitar Carlos Castaño. Además de la recurrencia de la imagen del paramilitar en las páginas del diario, la cual siempre resaltaba su carácter desafiante y poderoso, llama la atención la alusión del diario El Tiempo,

que, desde su redacción, lamentó profundamente la muerte de este personaje, dados los aportes que hubiera podido hacer a la memoria histórica. En relación con el segundo tipo de narrativa visual, más allá de los escándalos por falsas desmovilizaciones lideradas por el comisionado de paz del Gobierno de Uribe, Luis Carlos Restrepo, el relevo entre texto lingüístico y discurso visual develó las dificultades de la Fiscalía General de la Nación para administrar justicia en relación con la situación judicial de los desmovilizados. Si bien la Ley 975 dio algunas luces sobre la importancia de la justicia transicional y la reparación a las víctimas de grupos armados ilegales, fue evidente que los jefes más visibles fueron extraditados a los Estados Unidos y fueron juzgados por narcotráfico y no por delitos de lesa humanidad. Por otro lado, las víctimas de hechos atroces cometidos por paramilitares tuvieron muchas dificultades para acceder a la verdad y a las medidas de reparación, dado que el Estado no ofreció garantías para realizar audiencias públicas que permitieran conocer cómo se dieron los hechos y fueron pocos los desmovilizados que finalmente declararon los bienes adquiridos de manera ilícita (González-Posso, 2017).

En relación con el tercer tipo de narrativa, la presencia de los tres jefes de las AUC en el Congreso de la República se constituye como una de las evidencias más claras de la cooptación del Estado. La narrativa visual muestra que la visita de estos señores de la guerra en un recinto emblemático de la democracia sirvió para justificar, sin ninguna reserva, las acciones de este grupo armado, y para recordarle a la sociedad que cerca del 35 % de los congresistas habían sido elegidos en las regiones gracias a sus acciones. Esta afirmación fue constatada más adelante una vez se denunció, por parte de políticos de oposición, organizaciones de la sociedad civil y prensa independiente, la llamada parapolítica y el denominado Pacto de Ralito. Por último, las narrativas alusivas al llamado Pacto de Ralito —el cual fue un documento firmado en el 2001 a partir de un encuentro entre el Estado Mayor de las AUC y una serie de congresistas y políticos de la región Caribe, que promovió la refundación de la patria por medio de una alianza de estrategias al margen de la ley—evidencian que la cooptación del Estado fue un proyecto que acompañó el inicio y el desarrollo del Gobierno del presidente Uribe, y que aspiraba a convertir a las AUC y sus aliados en una fuerza política que lograría su legitimación gracias al proceso de paz y la desmovilización.

Las narrativas visuales que se destacan en este capítulo están relacionadas con un tipo de memoria que busca enaltecer y legitimar a los victimarios. Se trata también de una memoria que asume con naturalidad, desde la prensa, la captura y la cooptación del Estado a partir de un proyecto paramilitar que logró no solo su intromisión, como fuerza ilegal, en la arquitectura del Estado con el fin de obtener beneficios, sino que produjo una compleja alianza que reconfiguró la institucionalidad, alteró los mecanismos estatales de regulación social e impulsó formas de vida basadas en la extrema violencia y el delito. La cooptación

alcanzada por el paramilitarismo en Colombia, en nombre de un proceso de paz simulado, coordinó acciones militares en los ámbitos local y regional para lograr el control social en estos territorios, mientras que implementó una política de afinidad ideológica con el Gobierno nacional a favor no solo de su desmovilización y reintegración a la sociedad, sino para adquirir estatus político y convertirse en fuerza política a futuro. Esto se exhibió sin reserva alguna en los diarios examinados y constituye una constancia mnemotécnica del pasado reciente de Colombia.

En el capítulo *Necropolítica: falsos positivos, secuestros e indicios de la desaparición forzada (2008-2016)*, a partir del concepto de necropolítica planteado por Mbembe (2011), que alude a una forma de Gobierno, en la cual quienes ostentan el poder político ejercen autoridad por medio del uso de la violencia y se arrogan la potestad de decidir quién puede vivir y quién debe morir, se identifican tres tipos de narrativas visuales que evidencian este fenómeno. En primer lugar, las ejecuciones extrajudiciales de jóvenes, también conocidas como falsos positivos, las cuales tuvieron su máximo nivel de divulgación por medio de la prensa a partir de 2008. En segundo lugar, representaciones visuales alusivas a la situación de familiares de integrantes de la Fuerza Pública, secuestrados por las FARC, proceso que adquirió un carácter público más amplio, a partir de la movilización de organizaciones de víctimas de este flagelo. Y, por último, la proliferación de representaciones visuales sobre tres indicios de la desaparición forzada: las fosas comunes, los hornos crematorios y los ríos de la muerte.

En relación con las narrativas de los llamados falsos positivos, se destacan cuatro tópicos. En primer lugar, imágenes que revelan las ejecuciones judiciales de jóvenes por parte de integrantes del Ejército Nacional, las cuales dan inteligibilidad al sufrimiento de las madres, quienes develan la pérdida de sus hijos, a partir de la connotación icónica de su ausencia, inauguran la figura de la madre buscando el cuerpo de su hijo asesinado por el Estado en la era de la seguridad democrática y objetivan el trauma por medio de un relato visual. El segundo eje problemático refiere a las condiciones en las que el Estado enfrenta estos hechos de crueldad, específicamente a una retórica que incluye un repertorio de disculpas públicas y el compromiso de investigar estos hechos, asumidos por el establecimiento como excepción más que como una política de Gobierno.

El tercer tópico alude a la exposición de cuerpos de algunos de estos jóvenes, luego de procedimientos de inhumación, los cuales configuran un régimen visual que en el periodo normalizó este tipo de situaciones. El relevo con el texto alfabético evidencia que las escenas de horror corresponden a historias que cuentan la perpetración de crímenes de Estado, y que, pese a las evidencias y las confesiones de sus propios perpetradores, terminaron siendo banalizados por los representantes del establecimiento. La última narrativa visual examinada expone rostros y posturas corporales de las madres de Soacha, así como algunos relatos sobre su revictimización, a partir de las conductas omisivas y cínicas de algunas entidades del Estado y de personas privadas. Además de constituirse en

íconos de humillación de la figura de las madres y las familias en un país donde la situación de pobreza de los jóvenes es la base para profundizar el régimen necropolítico de Estado, las narrativas visuales evidencian la prolongación del padecimiento de estas mujeres.

En relación con las narrativas visuales del secuestro, se exponen dos grandes temas en el corpus examinado. El primer tema aborda narrativas de uniformados secuestrados por las FARC, las cuales ambientan cartas escritas de sus familiares, a modo de *collage*, a partir de recursos gráficos que buscan asociar su situación de adversidad con las condiciones extremas de la selva. Además de buscar la empatía de la audiencia frente a la situación de estas personas, la diagramación saturada de la página del diario y el exceso de elementos visuales, contribuyen a lo que Sontag (2004) llama apariencia sin consecuencias. El segundo tema refiere a los familiares de estos uniformados secuestrados, quienes se movilizan por la exigencia de un acuerdo humanitario para la liberación de estos, en oposición al rescate militar promovido por el Gobierno. El relevo entre texto alfabético y texto visual favorece la comprensión de la problemática, situación que invita a pensar las consecuencias de los dos métodos de liberación de secuestrados en discusión, así como su posibilidad de deliberación en el espacio público.

En relación con los indicios de la desaparición forzada, se identificaron tres tipos de narrativas: las fosas comunes, los hornos crematorios y los ríos de la muerte. Las narrativas visuales de ambos diarios decidieron omitir escenas de inhumaciones o de cuerpos apilados en un lugar de este tipo. De esta manera, en el corpus alusivo a las fosas comunes suelen encontrarse mujeres que participan en actos rituales, en los cuales esperan encontrar rastros de sus seres queridos, a propósito de las excavaciones e inhumaciones que adelanta personal de la Fiscalía, el CTI o Medicina legal. Estas imágenes muestran a estas mujeres participando en procesiones, con retratos y objetos de memoria que evocan dimensiones de la presencia de sus seres queridos desaparecidos. Estos objetos, además de ser exhibidos en estos actos, funcionan como vínculos simbólicos entre el ausente y el familiar, quien ha aplazado el duelo esperando noticias de las autoridades.

La segunda narrativa revela, desde recursos visuales de tipo metonímico y evocativo, indicios de hornos en donde fueron cremados más de 500 cuerpos por parte del Frente Fronteras de las AUC, en Juan Frío, un corregimiento ubicado en las intermediaciones de Cúcuta, capital del departamento del Norte de Santander. Las imágenes correspondientes a este apartado constituyen la memoria de la crueldad y se destacan por la simplicidad de su arquitectura y la ubicación casi inadvertida de estos dispositivos de muerte en el paisaje. La relación de relevo entre los textos escritos y la narrativa visual hacen posible que lo unimaginable pueda ser reconocido por el lector, tal como lo plantea Didi-Huberman (2016).

En relación con las narrativas visuales alusivas a los ríos de muerte, se observan imágenes de ríos en calma, los cuales, desde la perspectiva de los textos

lingüísticos originados en las notas de prensa y las crónicas, se constituyen en paisajes paradójales, dado que contribuyen a la subsistencia de los pobladores de estos corregimientos, a la vez que se convirtieron en uno de los principales lugares para ocultar víctimas de la desaparición forzada. También se observan objetos y prendas de personas desaparecidas, los cuales, a partir de recursos evocativos, permiten referir a las personas ausentes o aludir al silenciamiento y el anonimato que se impone en estos territorios como parte de los códigos de conducta impuestos por los señores de la guerra. Por último, elementos del paisaje fluvial, como las embarcaciones vacías y la ausencia de actividad humana en las orillas de los ríos, se construyen como el relato de la intimidación, la invisibilidad de la comunidad y probablemente de su desactivación social y política.

Estos indicios de la desaparición forzada evidencian la existencia de tres tipologías de deshumanización que corroboran el carácter necropolítico de estas prácticas. Por un lado, el uso del río para arrojar cuerpos asesinados como estrategia de ocultamiento de evidencias se erige como una de las formas más primitivas de deshumanización. Por otro lado, la sepultura de cuerpos en fosas comunes es un acto que intencionalmente deja anclados a los difuntos en una eterna lejanía anónima. Por último, el horno crematorio se constituye como un proceso de industrialización de la muerte que integra la racionalidad instrumental y la racionalidad productiva y administrativa, con el fin de alcanzar una prolija ejecución mecanizada (Traverso, 2002).

De acuerdo con Didi-Huberman (2016), tanto las imágenes alusivas a las fosas comunes como las fotografías de los hornos crematorios y de los ríos, revelan los indicios de lo inimaginable y lo indecible. Con excepción de las imágenes de los uniformados secuestrados por las FARC, las demás narrativas visuales relatan de otra manera el horror, dado que utilizan recursos figurativos para intentar mostrar la ausencia. De esta manera, se puede concluir que en este capítulo se evidencia la memoria de la ausencia, a partir de imágenes huella. Se trata de memorias que hacen inteligible la ausencia de los desaparecidos por medio de lugares de la memoria de las experiencias límite, y por medio de recursos visuales simples que ofrecen alternativas para que la audiencia imagine lo ocurrido. En esta operación sensible y cognitiva, los textos escritos desempeñan una función central. En suma, las imágenes como presencia de la ausencia se constituyen en espacio existencial y en fuerza performativa capaz de afectar (Butler, 2006; Didi-Huberman, 2016).

El capítulo *Construcción de paz: reconciliación, erosión de la solidaridad y performatividad (2008-2016)*, luego de un recorrido por algunos procesos de paz, entre los Gobiernos de la época y las FARC, durante las últimas cuatro décadas, y luego de una descripción panorámica de los diálogos y la firma del Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, llevados a cabo entre el 2012 y el 2016, entre estas dos partes, el capítulo expone cuatro

tópicos: la liberación de personas secuestradas por las FARC, a quienes en este trabajo se les denominó sobrevivientes; organizaciones y movimientos de víctimas, quienes jugaron un rol destacado en el proceso de paz; actos de perdón y reconciliación política entre integrantes de las FARC y víctimas del conflicto armado; y acontecimientos que registran el inicio, desarrollo y finalización del Acuerdo de Paz, los cuales están atravesados no solo por el resultado adverso del plebiscito que pretendía refrendar los resultados del proceso, sino por aspectos que muestran la existencia de una cultura política que pone en tensión la erosión de la solidaridad y la emergencia de nuevas culturas de paz.

En relación con el primer tópico, se identificaron narrativas visuales de sobrevivientes de secuestro que, luego de ser liberados, participaron en actos públicos de recibimiento que provocaron emociones en los espectadores desde la distancia. Si bien estos actos mediáticos fueron utilizados como propaganda de gobierno, se trata de experiencias que, desde las palabras, el testimonio y las propuestas de paz, contribuyeron a la restauración de la humanidad de estas personas, luego de padecer la crueldad y la deshumanización por parte de sus captores. El segundo tópico aborda expresiones de víctimas que, ante el duelo aplazado y la prolongación de su abatimiento, tras la ausencia de sus familiares, realizan actos individuales o colectivos de denuncia, resistencia social y re-existencia política, tal como lo reflejan las acciones performáticas analizadas, correspondientes al profesor Gustavo Moncayo, a la comunidad de San Carlos (Antioquia) y a la Ruta Pacífica de las Mujeres.

El tercer tópico aborda actos de perdón y reconciliación entre las FARC y comunidades de víctimas en varios territorios de Colombia. En el marco del proceso de paz ya mencionado, estos actos de perdón y reconciliación política fueron captados por los medios de distintas maneras. Los registros de los dos diarios seleccionados captaron imágenes testimonio, las cuales representaron expresiones de perdón y reconciliación que se constituyeron en precedentes fundamentales para lograr avances en cada uno de los temas de los diálogos de paz, especialmente en lo que concierne al punto de víctimas. En las narrativas analizadas se evidencian declaraciones públicas en las que los jefes de las FARC se dirigen a las comunidades afectadas para expresar su arrepentimiento y voluntad de cambio. Por último, algunos indicios de las imágenes y de los textos analizados permiten afirmar que en estos encuentros se hizo evidente la vergüenza, la incomodidad y el desasosiego en las palabras, los gestos y las prácticas corporales de los jefes de las FARC, quienes se pusieron en escena para ser juzgados moralmente.

El último tópico refiere a una serie de actos que dan testimonio del inicio, desarrollo y finalización del Acuerdo de Paz. Al respecto, se destacan narrativas que, en el marco del inicio de los diálogos de paz en La Habana (Cuba), destacan la copresencia de tres partes implicadas en el conflicto armado (Gobierno, guerrilla y víctimas) y el uso de actos rituales, a partir de elementos de la naturaleza,

que configuraron un pacto tácito por la paz, el cual resignifica la relación entre los tres actores, e invita a construir desde lo dialógico una ética del rostro del Otro (Lévinas, 2000). También llaman la atención narrativas visuales relacionadas con la firma del acuerdo, un momento sublime del cierre del proceso de paz. No obstante, en este tipo de imágenes resulta sorprendente que, tanto el redactor de *El Espectador* como los editores de la mayoría de los medios que cubrieron el evento, se hayan concentrado en registrar el momento insigne de la firma del acuerdo, pero que no hayan representado la copresencia entre las partes del conflicto, asunto que debió incluir a las víctimas. De acuerdo con Bal (2014), este tipo de situaciones refleja un movimiento de presencia/ausencia en las imágenes que constituyen progresivamente una especie de contrato visual, el cual reduce los rostros de las víctimas y maximiza los de los ofensores y detentores del poder.

Este gran tópico también incluyó narrativas visuales en torno a los resultados del plebiscito convocado por el Gobierno, el cual pretendía refrendar lo acordado en La Habana y lo firmado en Cartagena, en septiembre de 2016. Al respecto, sobresalen imágenes de personas que celebran el triunfo del No, en actitud desafiante y camorrera, y personas que lamentan este resultado como seguidores del Sí. No obstante, como respuesta de la sociedad civil ante la adversidad de estos resultados, fueron representadas actividades de encuentro entre jóvenes universitarios, quienes promovieron campamentos, marchas, concentraciones y actos artísticos en distintos lugares de Colombia. En esta dirección, también se destacó el registro visual de la obra de arte colectiva titulada *Sumando Ausencias*, a cargo de la escultora Doris Salcedo. En relación con este último aspecto, narrativas visuales y textuales, como las de *El Espectador*, se aproximan a divulgar una poética que, a partir de un lenguaje distinto a las imágenes descarnadas de cadáveres y destrucción, propias del conflicto armado, invierte la narrativa por medio de lenguajes figurativos que contribuyen a la sensibilización.

Los acontecimientos captados por estas narrativas visuales muestran no solo la fragilidad de la paz, sino una particular cultura política que evidenció la contradicción entre quienes asumieron el Acuerdo de Paz como una amenaza y quienes lo defendieron como oportunidad para construir paces en los territorios. Aunque el acuerdo contaba con una serie de herramientas jurídicas que lo blindaban para efectos de su implementación, su vulnerabilidad radicó en que aún no había sido apropiado por un sector amplio de la población, situación que genera interrogantes en torno a una cultura política de los colombianos y pone en tensión la cimentación de la solidaridad y la construcción de culturas de paz. Esta diferencia fue captada por los diarios en cuestión, los cuales, adoptando posiciones de aparente neutralidad, presentaron las dos posturas como una contienda, lo que desrealiza el acontecimiento y lo simplifica a una cuestión de ganadores y derrotados. En suma, se trata de narrativas visuales que no ofrecen recursos narrativos para que la mirada vaya más allá de la rivalidad entre oponentes y, por el contrario, instala

una política de la mirada que atrapa al lector en una representación que minimiza la erosión de lo público y de la solidaridad.

Sin embargo, las narrativas que registraron las respuestas de la sociedad civil frente a los resultados del plebiscito evidencian la presencia de memorias de acontecimientos con valor político y estético que desde lenguajes visuales figurativos —en este caso asociados con la presencia de jóvenes en el espacio social— ponen en juego valores como la solidaridad, la compasión y la participación en la construcción de culturas de paz. Este tipo de memoria de las culturas de paz emergentes también se evidencia con la obra *Sumando Ausencias*. Se trata de una memoria que propone otra gramática de la paz, la cual operó como respuesta performativa a la política de la mirada que minimiza la erosión de lo público y de la solidaridad. Se trata de memorias apoyadas en narrativas visuales con consecuencias en la sociedad y de una memoria presencia que adquiere su propia condición existencial (Didi- Huberman, 2016; Sontag, 2004).

Por último, se encuentra el capítulo titulado *Arte visual y memoria: duelo, lugares de agonía y reparación estético-comunitaria*. A partir del presupuesto de que en Colombia han existido tres generaciones de artistas que se han ocupado de representar aspectos del conflicto armado y la paz en sus obras, el acápite se apoya en la tesis de Rubiano (2019) sobre la emergencia de una cuarta generación de arte político desde la década del dos mil, que se ha interesado por representar elementos de las masacres, la desaparición forzada y otros hechos del conflicto, como aproximación a la reparación simbólica y el acompañamiento al duelo aplazado de las víctimas. El capítulo también mencionó cómo estos procesos se intensificaron tras la aprobación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno y las FARC en el 2016, así como el fortalecimiento del movimiento de víctimas. A diferencia de los capítulos anteriores, en este se trabajó con el corpus de las narrativas visuales correspondientes a tres obras desarrolladas por cuatro artistas: *Río Abajo*, producida por Erika Diettes; *Silencios*, autoría de Juan Manuel Echavarría; y *Magdalenas por el Cauca*, gestionada por Gabriel Posada y Yorlady Ruiz.

En relación con el trabajo de Diettes, luego de explorar categorías tales como ritual de ausencia, objeto y comunidad, se puede concluir que *Río Abajo* es una obra de arte político que trabaja con los rastros de la crueldad y los vestigios de la ausencia, y cuya puesta en escena plantea una distribución de lo sensible en varios planos. En primer lugar, se destaca el proceso de creación de la obra, la cual incluye a los familiares de los asesinados y desaparecidos como principales interlocutores del montaje. En segundo lugar, sobresalen las particularidades que configuran la narrativa visual, la cual, al abordar el sufrimiento y el dolor desde recursos alegóricos y metonímicos, hace que las audiencias no solo experimenten cierta conmoción, tal como lo critica Sontag (2004), sino que se sientan interpeladas. Por último, se trata de un trabajo visual que se identifica con el carácter comunitario y solidario que adquirió la obra al ser expuesta no solo en museos

de gran prestigio, sino en iglesias de municipios y corregimientos de donde eran oriundas las víctimas o de donde proceden sus objetos.

En cuanto a la obra *Silencios* de Echavarría, luego de explorar la escuela rural como lugar de memoria, en el capítulo se abordaron narrativas visuales procedentes de la obra, en relación con el vaciamiento, la evanescencia y la agonía de la escuela. A propósito del vaciamiento del lugar, las imágenes dan cuenta de hechos atroces que se desplegaron en estos espacios, los cuales hacen que el sentido de la escuela desaparezca tras la invasión progresiva de objetos, animales, personas, prácticas y dinámicas que la desfuncionalizan y la refuncionalizan. En otras palabras, el vacío se convierte en una operación de vaciamiento debido a la presencia de elementos ajenos al origen y sentido colectivo de la escuela. En consecuencia, esa presencia e invasión que trastoca y anula el vínculo pedagógico de la escuela, constituyen su vaciamiento.

Por otro lado, la evanescencia está representada en varias narrativas visuales que evidencian su desaparición como lugar de encuentro, memoria y formación, especialmente, a partir de la presencia del fusil, la invasión del equipo militar y la incorporación de un mensaje que describe un procedimiento de entrenamiento para la confrontación armada. Esta presencia corrobora la desaparición de la acogida de la escuela rural, el sacrificio del vínculo pedagógico y una forma de deslugarización que desterritorializa a los agentes sociales que la configuran como lugar de memoria y formación. Por último, las narrativas visuales de la escuela atravesada por una grieta representan una profunda fractura que lleva a este lugar de la memoria y el vínculo pedagógico a su inminente muerte. Echavarría no tuvo que acudir a escenas de horror y de extremo padecimiento para representar, por medio de recursos altamente evocativos y dramáticos, la reminiscencia de un lugar que muere lentamente y, cuya grieta, se constituye en una metáfora que muestra el desprendimiento de este lugar a los niños, las niñas, los profesores y su comunidad.

En relación con la obra *Magdalenas por el Cauca*, a partir del concepto de reparación simbólica, el capítulo propuso la noción de reparación estético-comunitaria, entendida como el conjunto de procesos, prácticas y productos de cocreación que suelen involucrar acciones de las víctimas, las comunidades y los artistas. El objetivo de este tipo de acciones colectivas es explorar nuevas relaciones entre prácticas artísticas y memoria, experimentar alternativas para acompañar los duelos aplazados de las víctimas, reafirmar el compromiso ético y político de los artistas, así como proponer acciones transformadoras en los sistemas de significados de las comunidades, conducentes a dotar de nuevos sentidos el territorio, la vida cotidiana y los vínculos entre sus integrantes. En este marco de discusión se inscribe la obra *Magdalenas por el Cauca*, gestionado por los artistas Gabriel Posada y Yorladi Ruiz, y las comunidades de los municipios de Marsella (departamento de Risaralda) y Trujillo (departamento del Valle del Cauca). En torno a esta experiencia, se analizaron tres temáticas: cocreación, comunalidad y reparación estético-comunitaria.

En lo que refiere a las narrativas visuales que aluden a la cocreación, la recuperación de la experiencia estética, a partir del análisis del corpus y de varios testimonios de sus participantes, evidencia que, si bien la iniciativa surgió de los artistas, el sentido de la obra, su producción material y simbólica, así como su puesta en escena, fueron procesos claramente apropiados por los participantes de la comunidad que se sumaron a la iniciativa. De esta manera, la obra fue producto de un trabajo colectivo permanente en el que las comunidades del municipio y de las veredas aportaron sus historias, participaron en la parte técnica de la obra plástica y se involucraron en la dimensión escénica de la propuesta. Estos procesos colectivos hicieron posible construir lo común, alrededor de la configuración de nuevos repertorios de significados sobre el río, esto es, a su resemantización. Por esta razón, la percepción generalizada del río como lugar de muerte fue transformándose progresivamente hacia la idea colectiva de apreciarlo como lugar de memoria, homenaje y esperanza.

Por otro lado, en cuanto a la comunalidad, la construcción colectiva del trabajo plástico y escénico, permitieron que los duelos aplazados pudieran transitar de su carácter individual a una dimensión colectiva y solidaria, situación que inspiró la creación de nuevos repertorios de acción para emprender luchas por la verdad, la justicia y la reparación. En tal sentido, por medio de estos procesos de creación colectiva, compartida y distribuida, la comunidad asumió estas luchas por la memoria como un patrimonio colectivo, un bien común que debe ser cuidado y un objeto de resistencia social y re-existencia política que cobra sentido en un territorio basado en prácticas culturales, económicas y ecológicas de alteridad (Escobar, 2015). Por último, en relación con la reparación estético-comunitaria, se puede señalar que la propuesta visual no solo fungió como homenaje a las mujeres de la región que, por años, han seguido los rastros del río Cauca para dar con el paradero de sus hijos desaparecidos, sino que operó como un dispositivo que interrumpe la vida cotidiana de los pobladores, interpela la rutinización del pasado atroz y propicia una resignificación de la figura de estas comunidades que continúan haciendo procesos de búsqueda de sus seres queridos y de lucha por el esclarecimiento de la verdad.

El anterior recorrido corrobora la emergencia de las memorias de las experiencias estético-político-comunitarias. De acuerdo con Rancière (2005), lo sensible es aquel proceso que puede ser aprehendido por los sentidos y que hace posible construir espacios comunes a partir de su distribución. De esta manera, tanto arte como política le dan contenido al espacio de *Magdalenas por el Cauca*, el cual no se queda en la denuncia, la propaganda o la revictimización de una comunidad de dolor, sino que integra a colectivos humanos que participan en la construcción de experiencias estéticas que contienen, en sí mismas, su relación con la política. En consecuencia, se trata de un acto performativo que hace posible la reconfiguración del espacio público y lo visible

Referencias

- Acaso, M. (2014). *El lenguaje visual*. Paidós estética.
- Adorno, T. (s. f.). *Después de Auschwitz*. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/pensar-despues-auschwitz>.
- Agamben, G. (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Aguilar, N. (2014). *Comunica(c)ión. La comunicación en la acción colectiva juvenil: dos experiencias organizativas en la ciudad de Bogotá* [Tesis de doctorado, Universidad de Manizales]. Cinde.
- Aguilera, T. (2003). Las secuelas emocionales del conflicto armado para una política pública de paz. *Convergencia*, 10(31), 11-38.
- Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Ediciones Nueva Visión.
- Amador-Baqui, J. C. (2010). El intersticio de la víctima-victimario: un análisis de los procesos de subjetivación de cuatro desvinculados de grupos armados en Colombia. *Universitas Humanística*, 69, 163-184.
- Amador-Baqui, J. C. (2015). ¿Preparados para el post-conflicto? Desafíos para la reparación, la reintegración y la transicionalidad en Colombia. Universidad Distrital.
- Amador-Baqui, J. C. (2016). Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), 1313-1329.

- Amador-Baquiro, J. C. (2017). *Memoria al aire. Gubernamentalidad, radiodifusión y nación en Colombia (1940-1973)*. Universidad Distrital.
- Amador-Baquiro, J. C. y Muñoz, G. (2018). Comunicación-educación en Abya Yala: lo popular en la reconfiguración del campo. *Nómadas*, 49, 47-67 <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/component/content/article?id=999>
- Amador-Baquiro, J. C. (2017). Cinco historias de mutantes. Subjetividad y educación en la era de la comunicación transmedia. En Ruiz-Silva, A. y Quintero, M. (Coords.). *Educación, política y subjetividad*. pp. 227-247 DIE – UPN. https://die.udistrital.edu.co/publicaciones/capitulos_de_libro/cinco_historias_de_mutantes_subjetividad_y_educacion_en_la_era_de
- Amar, P. (2005). *El fotoperiodismo*. La marca.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Aponte-Isaza, M. C. (2016). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova* 14(17), 85-127.
- Arendt, H. (1989). *The Human Condition*. The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Ediciones Península.
- Arendt, H. (2017). *Eichmann en Jerusalén*. DeBolsillo.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Assman, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck. German edition
- Ayala, D. y Barragán, A. (2005). Las experiencias límite y su relación con la enfermedad. *Estudios de Antropología Biológica*, XII, 541-561.
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Universidad Nacional de Colombia.
- Barbero, A., Restrepo, M. y Hernández, C. (2006). *Rutas invisibles hacia una paz sostenible*. https://kipdf.com/rutas-invisibles-haciaunapazsostenible_5ad0a43a-7f8b9aa41c8b45bb.html
- Barthes, R. (1980). *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1964). Retórica de la imagen. *Communications*, (4). <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/retorica-de-la-imagen-r-barthes-19641.pdf>
- Battiti, F. (2013). Las exposiciones como forma de discurso: Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, (59), 181-190.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Letra e.

- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.
- Benjamin, W. (2009). *Walter Benjamin, estética y política*. Editorial La Cuarenta.
- Berger, J. (2005). *Modos de ver*. GG.
- Beristain, C. y Campo, Ll. (2013). *Los otros vuelos de la muerte. Bombardeos de población civil en el Sáhara Occidental*. Hegoa y Asoc. de amistad con el pueblo saharaui de Sevilla.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Universidad de Antioquia.
- Bolívar, M. (2006). *Indígenas wayúu se preguntan: a dos años de la masacre, ¿qué ha pasado en Bahía Portete?* Actualidad Étnica.
- Bonilla, J. (2018). *El reflejo de Medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia].
- Boulding, K. (1978). *Las tres caras del poder*. Paidós.
- Brea, J. (2007). *Cultura Ram. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Gedisa.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 19-46. <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n9/n9a02.pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Bystrom, K. (2009). Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 315-336. Paidós Estudios de Comunicación.
- Cabrera, M. (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9(2), 9-20.
- Campbell, D. (2004). Horrific blindness: images of death in contemporary media. *Journal of Cultural Research*, 8(1), 55-74. <https://doi.org/10.1080/1479758042000196971>
- Cano, A. (2007). *San Carlos: de Memoria Colectiva*. Gobernación de Antioquia, Secretaría de Gobierno.
- Cárdenas, J. (2012). Una aproximación a la cultura política colombiana desde el debate contemporáneo de la democracia. *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, 42(117), 393-424. <http://www.scielo.org.co/pdf/rfdcp/v42n117/v42n117a04.pdf>
- Cardona, L. (2017). Silencios. Memoria visual del holocausto en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 133-160. <https://doi.org/10.15446/rsc.v40n1.61956>

- Castro, C. (2005). *Transgresión, goce y profanación. Contribuciones desde el psicoanálisis al estudio de la violencia y la guerra*. Universidad Nacional de Colombia.
- Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 337-362. Paidós Estudios de Comunicación.
- Centro Nacional de Memoria Histórica, (2011). *San Carlos: Memorias del éxodo en la guerra*. CNMH. https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/Informe_sancarlos_exodo_en_la_guerra.pdf
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2008). *Trujillo: una tragedia que no cesa*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá. La guerra sin límites*. Bogotá: CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/bojaya-la-guerra-sin-limites/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *La masacre de Bahía Portete. Mujeres wayúu en la mira*. CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-masacre-de-bahia-portete-mujeres-wayuu-en-la-mira/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. CNMH. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Una sociedad secuestrada. Cuarenta años de estadísticas de secuestro 1970-2010*. CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/Una-sociedad-secuestrada.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Desmovilización y reintegración paramilitar. Panorama posacuerdos con las AUC*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia*. CNMH.
- Cepeda, I. (2006). Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia. *Historias de América*, (2), 101-112. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24797.pdf>
- Chouliaraki, L. (2008). *The Spectatorship of suffering*. Sage Publications.
- Cifuentes-Louault, J. (2018). Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria. *América*, 52(1), 37-44. <https://doi.org/10.4000/america.2229>
- Congreso de la República de Colombia, (2000). *Ley 589 de 2000*. https://www.defensoria.gov.co/public/Normograma%202013_html/Normas/Ley_589_2000.pdf
- Congreso de la República de Colombia, (2010). *Ley 1407 de 2011*. <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/ley140717082010.pdf>
- Congreso de la República de Colombia. (1982). *Ley 35 de 1982*. <https://www.lexbase.co/lexdocs/indice/1982/10035de1982>

- Congreso de la República de Colombia. (2005). *Ley 975 de 2005*. https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf
- Congreso de la República de Colombia. (2011). *Ley 1448 de 2011*. <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf>
- Correa-Páez, J. (2018). El sujeto teatral: entre la experiencia estética y la reflexión académica. *Revista Encuentros, Universidad Autónoma del Caribe* 146-156. <http://www.scielo.org.co/pdf/encu/v16n2/1692-5858-encu-16-02-00146.pdf>
- Crenzel, E. (2009). Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 281-314. Paidós Estudios de Comunicación.
- De Gamboa, C. (2004). Perdón y reconciliación política: dos medidas restaurativas para enfrentar el pasado. *Estudio Socio-Jurídicos*, 6(1), 81-110.
- De Greif, P. (2008). Justicia y reparaciones. En C. Díaz, C. (Ed.) *Reparaciones para las víctimas de la violencia política. Estudios de caso y análisis comparado*. Instituto Internacional de Justicia Transicional.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. La marca.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la imagen en occidente. Paidós.
- DeMause, L. (1974). *La evolución de la infancia*. The Psychohistory Press.
- Díaz, C., Sánchez, C. y Uprimny, R. (2009). Introducción. En C. Díaz, N. Sánchez y R. Uprimny (eds.), *Reparar en Colombia: los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*. ICJT y DeJusticia.
- Díaz, F. V. (2001). *Del dolor al duelo: límites al anhelo frente a la desaparición forzada*. Universidad de Antioquia.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós.
- Diéguez, I. (2014). La memoria adviene en imágenes. En Domínguez, J. (Ed.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 203-230). Universidad de Antioquia.
- Doño, M. (2018). Iniciativas de memoria y juventud en territorios. En F. Quiles, A. Quiñones, C. Cruz Rivas y C. Padilla (eds.), *Como bálsamo de fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto*. Cuadernos de aula.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (2006). (Comps). *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial.
- Duzán, M. J. (2018). *Santos, paradojas de la paz y el poder*. Debate.
- Elias, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Editorial Norma.
- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Ediciones Uniandes.
- Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo*. Universidad del Cauca.

- Escobar, A. (2015). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(1), 11-32. <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1101/110102.pdf>
- Esteva, G. (2015). Para sentipensar la comunalidad. *Bajo el Volcán Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, 15(23), 171-186. <https://www.redalyc.org/pdf/286/28643473010.pdf>
- Estripeaut-Bourjac, M. (2017). Los silencios de Juan Manuel Echavarría, una simbólica de la ausencia. *TraHs Números especiales* (1)62- 73. <https://www.unilim.fr/trahs/index.php?id=353ylang=es>
- Fanon, F. (2007). *Los Condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. (2009). Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 77-112. Paidós Estudios de Comunicación.
- Feld, C. (2017). Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-Esma (1998-2013). *Revista Colombiana de Sociología* 40(1), 01-131. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-159X2017000100101
- Feld, C. y Sites, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 25-44. Paidós Estudios de Comunicación.
- Fisas, V. (1996). *Educar para una cultura de paz*. Quaderns de construcció de Pau. <https://novact.org/wp-content/uploads/2012/09/Educar-para-una-cultura-de-paz-por-Vicen%C3%A7-Fisas.pdf>
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Freinet, C. (1993). *Las técnicas Freinet de la escuela moderna*. Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1999). *Una dificultad del psicoanálisis*, OC, Tomo XVII. Amorroutu.
- Fundación para la Educación y el Desarrollo (Fedes). (2011). *Soacha: La punta del iceberg. Falsos positivos e impunidad*. Ánthropos
- Galtung, J. (1996). *Peace by peaceful means: Peace and conflict, development and civilization*. International Peace Research Institute Oslo, Sage Publications, Inc.
- Garay, L., Salcedo, E., Beltrán, I. y Guerrero, B. (2008). *La captura y reconfiguración cooptada del Estado en Colombia*. Método, Avina, Transparencia por Colombia.
- García, C. (2009). *Escuela y conflicto armado: de bien protegido a espacio protector*. Fundación Dos Mundos.

- García, M., y Revelo, J. (2010). *Estado alterado, clientelismo, mafias y debilidad institucional en Colombia*. Colección Dejusticia.
- García-Canclini, N. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios Visuales*, 4, 36-55.
- Golding, M. (1984). Forgiveness and Regret. *The Philosophical Forum*, XVI(1-2), 121-137.
- González- Fraile, J., y Navajas, O. (2011). Ley de Memoria Histórica: Estrategias para recuperar y comunicar el Patrimonio de la Guerra Civil Española. *Ebre*, (38), 85-201.
- González-Posso, C, Herbolzheimer, K. y Montaña, T. (2010). *La vía ciudadana para construir La paz ¿cómo terminar la guerra? Más allá de la derrota o la negociación*. Indepaz. <https://indepaz.org.co/wp-content/uploads/2018/08/La-via-ciudadana-para-construir-la-paz.pdf>
- González-Posso, C. (2017). *El complejo paramilitar. Punto de encuentro: el complejo paramilitar*. Indepaz. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2017/03/03.17-EL-COMPLEJO-PARAMILITAR-1.pdf>
- Guarini, C. (2009). El derecho a la memoria y los límites de su representación. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós Estudios de Comunicación.
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Revista Materia*, (5) 157- 183. https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar
- Gutiérrez-Sanín, F. y Vargas, J. (2016). *El despojo paramilitar y su variación: quiénes, cómo, por qué*. Universidad del Rosario.
- Gutman, Y. y Berenbaum, M. (1994). *Anatomy of the Auschwitz death camp*. Indiana University Press.
- Guzmán, A. (2012). La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009 [Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca]. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/121231/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf;jsessionid=B2174474CBA25EAE1ABF4B8536D0A1A8?sequence=1
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Harvey, D. (1998). *La condición posmoderna. Investigación sobre los orígenes del cambio social*. Amorrortu.
- Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Trotta
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Akal.
- Huyssen, A. (2013). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.

- Ignatieff, M. (2003). *Guerra virtual. Más allá de Kosovo*. Paidós
- Jaramillo, J., Parrado, E., y Louidor, W. (2019). Geografías violentadas y experiencias de reexistencia. El caso de Buenaventura, Colombia, 2005-2015. *Íconos* 64, 111-136. <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.64.2019.3707>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.
- Jelin, E. (2003). Memorias y luchas políticas. En C. Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú* (pp. 27-48). Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria y sociedad*, 16(33), 55-67 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8313>
- Jelin, E. y Langoni, A. (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI Editores.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-02. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/203/168>
- Kakozi, J. B. (2010). Ubuntu como modelo de justicia restaurativa. Un aporte africano al debate sobre la igualdad y la dignidad humana. En *Memorias XIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (Aladaa)*. Aladaa.
- Kees Koonings y Kell-Ake Nordquist. (2005). *Proceso de paz, cese al fuego, desarme, desmovilización y reintegración –CDDR– paramilitar y apoyo internacional a la Misión de Apoyo al Proceso de Paz de la OEA –MAPP OEA– en Colombia*. Universidad de Utrecht (Holanda)-Universidad de Uppsala (Suecia).
- Kleinman, A., y Kleinman, J. (1996). The appeal of experience, the dismay of images. Cultural appropriations of suffering in our times. *Daedalus*, 25(1), 1-23. https://www.proquest.com/docview/61146039?rfr_id=info%3Axri%2Fsi-d%3Aprimo
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse*. Bloomsbury Academic.
- Kruger, M. (2011). La enseñanza de la historia reciente como herramienta clave de la educación política. Narrativas escolares y memorias sociales del pasado dictatorial argentino en las representaciones de jóvenes estudiantes de la Ciudad de Buenos Aires y conurbano (2010-2011). *Persona y Sociedad*, (3), 29-52. <https://doi.org/10.53689/pys.v25i3.221>
- Lacan, J. (s.f.). *Seminario 18. De un discurso que no sería de apariencia*. Inédito.
- Lederach, J. (2016). *La imaginación moral. El arte y la construcción de la paz*. S Libros.
- Levi, P. (2015). *Si esto es un hombre*. El Aleph.

- Levín, F. (2005). Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos. *Revista Entrepasados*, (28). <http://hapi.ucla.edu/journal/detail/548>
- Lévinas, E. (2000, 2015). Ética e infinito. Machado Libros.
- Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. The University of Chicago Press.
- López de la Roche, F. (2000). Aproximaciones al concepto de cultura política. *Revista Convergencia*, (22), 93-123. <https://www.redalyc.org/pdf/105/10502205.pdf>
- López, C. (2010). *Y refundaron la patria... De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*. Random House Mondadori.
- Malagón, M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Universidad de los Andes.
- Manghi, D., Crespo, N., Bustos, A., y Haas, V. (2016). Concepto de alfabetización: ejes de tensión y formación de profesores. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 18(2), 79-92. <http://redie.uabc.mx/redie/article/view/1038>
- Martín-Barbero, J. (2002). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. (2004). Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo. *Diálogos de la comunicación*, 64, 9-24. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero1.pdf
- Martínez Quintero, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9(2), 39-58. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=585961838004>
- Martínez- Rubio, J. (2016). La memoria africana: Representaciones del Ifni en las guerras silenciosas de Jaime Martín. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 25 (31), 63-80. <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n31/n31a05.pdf>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Melusina.
- Medina Gallego, C. (2014). Conflicto armado, corrupción y captura del Estado de la perversión de los procesos económicos públicos a la cooptación política de Estado por las fuerzas ilegales. *Ciudad Paz ando*, 3(1), 43-52. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/cpaz/article/view/7360/9084>
- Medina, A. (2016). Violencia: Alejandro Obregón. *Revista Credencial*. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/violencia-alejandro-obregon>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

- Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, (1), 17-40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807298>
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal.
- Molano, A. (2011). *Trochas y fusiles*. Editorial Santillana.
- Möller, F. (2009). Photography and the Approximate. *Redescriptions: Yearbook of Political Thought, Conceptual History, and Feminist Theory* (13), 169-192. <https://journal-redescriptions.org/articles/abstract/10.7227/R.13.1.9/>
- Montoya, E. (2001). Una perspectiva del duelo en el trabajo comunitario. <https://www.imbiomed.com.mx/articulo.php?id=35267>
- Moraña, M. (2012). El ojo que llora: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Mirador Latinoamericano*, 183-216. <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/56481/50133>
- Muñoz, F. (2000). *La paz imperfecta*. Editorial Universidad de Granada.
- Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos. La representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria, Museo de la memoria y los derechos humanos.
- Nietzsche, F. (2004). *Fragmentos póstumos sobre política*. Trotta.
- Nora, P. (1992, 1997). Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. En P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Olaya, V., y Simbaqueba, M. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación* (62), 117-138. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/1628>
- ONU. (2006). *Convención contra la Desaparición Forzada de la Organización de las Naciones Unidas*. http://www.comisiondebusqueda.gov.co/images/PDF/convention_internacional.pdf
- Osuna, J. (2015). *Me hablaras de fuego. Los hornos de la infamia*. Ediciones B.
- Paganini, M. (2017). La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones*. *Revista Colombiana de Sociología*, 40, 83-101. <https://doi.org/10.15446/rsc.v40n-1Supl.65908>.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Espasa.
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria*. La Carreta Editores.
- Perdomo, J. (2015). Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre aguas. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, (20), 21-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5857457>

- Pollack, M. (1993). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. Ediciones Al Margen.
- Porras-Mendoza, E. (2014). La odisea de la Historia en tiempos de memoria: entre los cantos de sirenas y el manto de Penélope. *Historia y Memoria*, (9), 21-56. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/2946/2653
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/40_politica_espacio.pdf
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Richard, N. (2007). Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rivera-Cusicanqui, S. (2018). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Paidós.
- Rojas, D. (2007). Plan Colombia II: ¿más de lo mismo? *Colombia internacional* 65, 14-37 <http://www.scielo.org.co/pdf/rci/n65/n65a02.pdf>
- Romero, K. L. (2017). Condiciones de producción de un boom de literatura testimonial del secuestro en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología* 40(1), 161-186 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551562357009>
- Rose, N. (2011). Identidad, genealogía, historia. En S. Hall y P. Du gay (comp.). *Cuestiones de identidad*. Amorrortu.
- Rousso, H. (1987). *Le syndrome de Vichy*. Seuil.
- Rubiano, E. (2014). Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación. *Revista Ciencia Política*, 9(1), 70-86. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/50143/51653>
- Rubiano, E. (2019). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/25811?locale-attribute=en>
- Ruíz Silva, A., y Prada, M. (2012). *La formación de la subjetividad política. Propuestas y recursos para el aula*. Paidós.
- Ruiz, J. (2017). La elaboración de la memoria de la masacre de Bojayá mediante el teatro como reconstrucción viva de los hechos. *Trabajo de grado para optar al título de sociólogo*. Universidad del Valle. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10463/1/3350-0534413.pdf>

- Sagone, I. (2018). Arte que construye historia. Un paseo por la narrativa visual contemporánea de posguerra. *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio*, (19), 226-235. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4919>
- Salazar, G. (2015). La integralidad de la justicia transicional. En J. C. Amador (ed.). *¿Preparados para el posconflicto? Desafíos para la reparación la reintegración y la transicionalidad en Colombia*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Sánchez-Zapatero, J. (2016). La memoria de la Guerra civil en viñetas: El arte de volar y un largo silencio. *Revista Signa* 25, 1081-1095. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476810>
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel.
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura* (31), 65-87. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100005
- Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. MamBo, OP Gráficas.
- Shuster, S. (2011). Arte y violencia: La obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos* (37), 35-40. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sierra, Y. (2018). Reparación simbólica, litigio estético y litigio artístico. Reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia. En Y. Sierra (ed.). *Reparación simbólica: jurisprudencia, cantos y tejidos*, pp. 1-23. Universidad Externado de Colombia.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Tacetta, N. (2011). El acontecimiento modernista: la representación cinematográfica de la última dictadura argentina. *Memorias GENOCIDIO. Verdad, Memoria, Justicia*. Centro de Estudios sobre Genocidio Universidad Nacional de Tres Febrero. <http://www.untref.edu.ar/documentos/ceg/47%20Natalia%20Tacetta.pdf>
- Tiscornia, A. (2009). *La guerra que no hemos visto*. <https://esferapublica.org/nfblog/la-guerra-en-el-mambo/>
- Todorov, T. (1995, 2000) *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Traverso, E. (2002). *La violencia nazi. Una genealogía europea*. Fondo de Cultura Económica.

- Uprimny, R. y Saffon, M. (2009). Reparaciones transformadoras, justicia distributiva y profundización democrática. En C. Díaz, N. Sánchez y R. Uprimny (eds.), *Reparar en Colombia: los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*. ICJT y DeJusticia.
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Editorial Norma.
- Van Ness, D. y Strong, K. (2002). *Restoring justice*. Rotledge.
- Varela, M. (2009). Ezeiza: una imagen pendiente. En C. Feld y J. Sites (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 113-154. Paidós Estudios de Comunicación.
- Vásquez, A. (2017). Devenir en padres: un análisis de las prácticas de resistencia de la organización HIJOS Bogotá. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 25-44. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/61947/58260>
- Vélez, G. (2012). Pedagogías de las memorias de la historia reciente colombiana: ¿construir memoria, en el campo de una memoria imposible? *Revista Colombiana de Educación*, 0(62), 245-264. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4161715>
- Verzeno, L. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. En C. Feld y J. Sites (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós Estudios de Comunicación.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. IEP.
- Villarraga, A. (2015). *Biblioteca de la paz 1980-2013. Los procesos de paz en Colombia, 1982- 2014*. Fundación Cultura Democrática, OIM, USAID.
- Yepes, R. (2010). *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* [Tesis de maestría, Universidad Javeriana]. <https://ram-wan.net/tesis/9-yepes.pdf>
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. The University of Chicago Press.
- Zubero, B. I. (2016). Espectadores del dolor ajeno: una imagen no vale más que mil palabras. *Revista de Estudios Sociales*, 57, 89-99. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n57/n57a08.pdf>
- Zuluaga, J. (2011). Alcances y límites de la política de seguridad democrática en la acción contrainsurgente. *Revista Foro*, (73) <https://www.proquest.com/open-view/3c56db9ab1a0483fc49e645b0f9fa47/1?pq-origsite=gscholar&cbl=28567>

Complementos de prensa

- Duzán, M. J. (2018). “Sin pudor”. En Revista Semana. 16 septiembre de 2018. <https://www.semana.com/opinion/articulo/mario-montoya-no-aceptara-responsabilidad-en-falsos-positivos-por-maria-jimena-duzan/583188>
- El Colombiano, (2017). “21 militares, condenados por falsos positivos de Soacha”. En El Colombiano. 3 de abril de 2017. <https://www.elcolombiano.com/colombia/condena-a-coronel-ricon-amado-por-falsos-positivos-de-soacha-BC6271065>
- El Heraldo, (2019). “En Colombia hay entre 83 mil y 120 mil personas desaparecidas”. En El Heraldo. 30 de septiembre de 2019. <https://www.elheraldo.co/colombia/en-colombia-hay-entre-83-mil-y-120-mil-personas-desaparecidas-668992>
- Guarnizo, J. (2015). La foto que destapó los desmanes de la operación Orión. En Revista Semana. 15 de agosto de 2015. <https://www.semana.com/nacion/articulo/la-foto-que-dejo-al-descubierto-los-desmanes-de-la-operacion-orion/438656-3>
- Laverde, J. (2019). “El crudo informe de la Fiscalía sobre los falsos positivos. En El Espectador. 25 de mayo de 2019. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-crudo-informe-de-la-fiscalia-sobre-los-falsos-positivos-articulo-862643>
- Revista Cambio. (2009). Los hornos crematorios de Mancuso. En Cambio. S.f. <https://issuu.com/elizabethyarce2/docs/hornos>
- Revista Semana, (2015). “Diez años de la masacre de San José de Apartadó”. En Revista Semana. 21 de febrero de 2015. <https://www.semana.com/nacion/articulo/diez-anos-de-la-masacre-de-san-jose-de-apartado/418618-3>
- Revista Semana, (2015). “El infierno que se convirtió en un parque natural”. En Revista Semana. 1 de marzo de 2015. <https://www.semana.com/nacion/articulo/bahia-portete-el-parque-natural-que-antes-era-un-infierno/413773-3>
- Revista Semana, (2016). “Juan Carlos Vélez revela estrategia y financiadores del No”. En Revista Semana. 6 de octubre de 2016. <https://www.semana.com/nacion/articulo/plebiscito-por-la-paz-juan-carlos-velez-revela-estrategia-y-financiadores-del-no/497938>
- Revista Semana, (2019). “La verdad oculta en Dabeiba”. En Revista Semana. 22 de diciembre de 2019. <https://www.semana.com/nacion/articulo/fosa-comun-de-falsos-positivos-en-dabeiba-la-verdad-oculta-del-conflicto/646013>
- Revista Semana. (2006). El gobernador de la muerte. En Revista Semana. 18 de noviembre de 2006. <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-gobernador-muerte/82054-3>

- Revista Semana. (2008). ¿Falsos positivos mortales? En Revista Semana. 27 de septiembre de 2008. <https://www.semana.com/nacion/articulo/falsos-positivos-mortales/95607-3>
- Revista Semana. (2008). “Los niños perdidos de El Alemán”. En Revista Semana. 11 de agosto de 2008. <https://www.semana.com/buscador?query=ninos%20perdidos%20del%20aleman>
- Revista Semana. (2008). El terror de Urabá”. En Revista Semana. 19 de enero de 2008. <https://www.semana.com/enfoque/articulo/el-terror-uraba/90555-3>
- Sánchez, G. (2003). Alternatividad penal o proyecto de perdón, olvido e impunidad? (II). En Revista Semana. 12 de enero de 2003. <https://www.semana.com/opinion/articulo/alternatividad-penal-proyecto-perdon-olvido-impunidad-ii/62866-3>

Sitios web

- Afavit. (2020). Resistir, persistir, nunca desistir. <https://afavit.webnode.com.co/>
- Blog Magdalenas por el Cauca. (2020). *Magdalenas por el Cauca*. <https://magdalenasporelCauca.wordpress.com/>
- Colombia Legal Corporation. (2020). Aspectos del secuestro en Colombia a la luz del Código Penal. <https://www.colombialelegalcorp.com/blog/secuestro-en-colombia-a-la-luz-del-codigo-penal/>
- Comunidad de paz de San José de Apartadó. (2020). Galería de la memoria. <https://www.cdpsanjose.org/>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2020). Conozca nuestros casos. <http://www.corteidh.or.cr/>
- Erika Diettes. (2020). Río Abajo. <https://www.erikadiettes.com/artista>
- Fundación Paz y Reconciliación, Pares. (2020). Informes. <https://pares.com.co/>
- Ideas para la Paz. (2020). Especiales de conflicto y paz. <http://www.ideaspaz.org/>
- Indepaz. (2020). Derechos humanos. <http://www.indepaz.org.co/>
- Juan Manuel Echavarría. (2020). Silencios. <https://jmechavarria.com/es/#1>
- Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). (2020). Macrocasos. <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>
- Organización de Naciones Unidas. (2020). Eventos y noticias. <https://www.un.org/es/>
- Pacifista. (2020). Conflicto. <https://pacifista.tv/>
- Portal Esfera pública. (2020). Archivo. <http://esferapublica.org/nfblog/vidas-expuestas-caso-memoria-salon-del-nunca-mas/rio-abajo>
- Red Colombiana de lugares de la Memoria. (2020). Lugares de memoria. <http://redmemoriacolombia.org/site/>

Redepaz. <https://redepaz.org.co/>

Registro Único de Víctimas. (2020). Víctimas conflicto armado. [https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro- unico-de-victimas-ruv/37394](https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394)

Rutas del Conflicto. (2020). Especiales. <https://rutasdelconflicto.com/>

Sotto, W. (2012). Documental *Rastro Púrpura*. <https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqr02Ik>

Unidad de búsqueda de personas dadas por desaparecidas. (2020). Actualidad. <https://www.ubpdbusquedadesaparecidos.co/>

Verdad Abierta. <https://verdadabierta.com/>

Anexos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Ciencias y Educación

Investigación Memoria Visual del Conflicto Armado y la Paz (2002-2016)

Ficha de registro de información fotoperiodismo

Juan Carlos Amador

0. Datos generales de la fuente

Título:

Autor:

Año, ciudad:

Diario:

Sección:

Temática general:

Parte I: mensaje lingüístico

1. Palabras claves

Lista de conceptos fundamentales del mensaje lingüístico

2. Estructura del texto lingüístico

Descripción breve de títulos, subtítulos o apartados que componen el texto lingüístico (incluya una o dos citas textuales).

3. Aportes del texto lingüístico al problema de la memoria histórica del conflicto armado y la paz

Parte II: imagen fotográfica

1. Nivel preiconográfico (función sintáctica-expresión)



2. Nivel iconográfico (función semántica-significados)



3. Nivel iconológico (función pragmática-comunicación y acción)



Parte III

1. Relaciones posibles entre el mensaje lingüístico y el mensaje visual



Anexos

Juan Carlos Amador-Baquiro

Postdoctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Doctor en Educación. Profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Integrante del grupo de investigación Jóvenes, Culturas y Poderes (categoría A MinCiencias, Colombia) y del grupo Clacso Infancias y Juventudes en América Latina y el Caribe. Desarrolla tres líneas de investigación: educación para la paz, infancias y juventudes, y comunicación-educación en la cultura. En sus producciones académicas recientes se destacan: “Resistencia, re-existencia y juvenicidio: tres metáforas para comprender la Colombia del levantamiento popular” (*Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2022, vol. 23(3), coautor); “Memoria del pasado reciente en la escuela: saberes prácticos de docentes y mediaciones multimodales” (revista *Praxis y Saber*, 13-32, 2022, coautor); “Una genealogía de la comunicación popular en América Latina (1940-2020)” (*Revista Actio*, vol. 6(1), 2022, autor); *Infancias, cultura y poder* (libro editado por Siglo del Hombre editores, 2021, compilador y coautor); y *Comunicación-Educación en contextos de globalización, neoliberalismo y resistencia* (libro editado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el Doctorado Interinstitucional en Educación (DIE), 2020, compilador y coautor). Correo de contacto: jcamadorb@udistrital.edu.co

Este libro se terminó de
imprimir en octubre de
2021 en los talleres de En
Alianza S.A.S. Bogotá,
Colombia