

“El pasado que miramos”: las exposiciones del archivo Germán Guzmán Campos y sus correlatos artísticos

Recibido: 16/11/2024 | Revisado: 21/07/2025 | Aceptado: 20/08/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.12

Eugenia Mora Olarte*
eu.olarte@gmail.com

Resumen La Violencia fue un proceso social que se desarrolló entre 1946 y 1965 en Colombia. Corresponde a múltiples brotes de violencias con variadas causas ideológicas, económicas, sociales, políticas y diversas expresiones de sevicia y crueldad contra los cuerpos de las víctimas. En el año 2017 fue descubierto un acervo documental que contiene documentos desde las décadas de 1930 hasta 1980 y variados registros fotográficos que han sido expuestos en diversos centros académicos y culturales de Colombia. Este archivo perteneció a monseñor Germán Guzmán Campos, gestor de paz y sociólogo colombiano, quien lo mantuvo oculto desde las postrimerías de la década de 1960. Este artículo analiza cómo se representa a La Violencia en las exposiciones del -actualmente conocido- Archivo Germán Guzmán Campos (AGGC) y cuáles narrativas artístico-visuales acompañan las fotografías de este período histórico.

* Universidad del Valle, Cali-Colombia. ORCID: 0000-0002-1608-5243.

Palabras clave:

Colombia, fotografía histórica, memoria histórica, estudios de archivo, Período de La Violencia, sociología visual, representación de víctimas, narrativa visual, exposiciones.

“The Past We Look At”: The Exhibitions of the Germán Guzmán Campos Archive and Their Artistic Correlates

Abstract *La Violencia* refers to a social process that unfolded between 1946 and 1965 in Colombia. It corresponds to multiple outbreaks of violence with varied ideological, economic, social, and political causes with diverse expressions of cruelty against the victims' bodies. In 2017, a documentary collection was discovered containing documents from the 1930s to the 1980s, along with numerous photographic records that have

been exhibited in academic and cultural centers across Colombia. This archive belonged to Monsignor Germán Guzmán Campos, a Colombian peacebuilder and sociologist, who kept it hidden since the late 1960s. This article analyzes how *La Violencia* is represented in the exhibitions derived from the –currently known– Germán Guzmán Campos Archive (AGGC) and what artistic-visual narratives accompany the photographs from this period.

Keywords:

Colombia, Historical Photography, Historical Memory, Archival Studies, La Violencia Period, Visual Sociology, Victim Representation, Visual Narrative, Exhibitions.

Germán Guzmán Campos (1912-1988), conocido como el sacerdote-sociólogo, fue un conocedor profundo de La Violencia en Colombia y párroco en el Líbano, Tolima, uno de los epicentros del conflicto. Conoció de primera mano confesiones y actos atroces sobre las matanzas entre partidarios, guerrilleros y bandoleros. Inició su actividad pastoral en la parroquia de Purificación entre 1946 y 1958, así como de El Líbano entre 1958 y 1961.

Sus primeros trabajos sobre las condiciones socioeconómicas fueron sobre los caficultores de Fresno (Comité Municipal de la Federación de Cafeteros) entre 1947 y 1948, sobre La Violencia en Ibagué en 1952 y en la zona norte del Tolima entre los años 1953 y 1954, entre otros. Estos estudios fueron las razones por las que Guzmán se vio relacionado como “secretario” en la Comisión investigadora de las causas y las situaciones presentes de La Violencia (Archivo Virtual GGC, 2025b).

Luego de la agotadora e inacabada labor realizada durante la Comisión Investigadora, Germán Guzmán Campos indicó que la labor de este trabajo fue “positivo y destacado” para contribuir al difícil proyecto de “pacificación” de Colombia. No obstante, aunque consideró valioso este trabajo para adelantar pactos de paz, Campos continuó trabajando como coordinador de la “Gran Misión de Paz del Tolima” en 1960 (Archivo virtual GGC, 2025b).

La preocupación por el campesinado colombiano y su desarrollo, la definición de las causas de La Violencia y la vinculación a diversos proyectos de solución al conflicto fueron el objetivo central del trabajo de Germán Guzmán Campos como miembro de la Iglesia católica e investigador social. En su búsqueda inagotable de comprensión sobre

La Violencia formó parte de uno de los acontecimientos más importantes de producción académica y de denuncia social, un libro que lo condenó y recluyó fuera del país, pero a su vez le dio la tranquilidad de publicar una pequeña parte de lo que recolectó durante su paso en las comisiones en las que participó (Díaz Moreno, 2018, pp. 17-20): el libro de *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (Guzmán Campos *et al.*, 1962 y 1964).

En la actualidad, leer las imágenes de este archivo ha significado un reto histórico, puesto que muchas de las que reposan en este acervo no tienen titulación ni descripción. Establecer un diálogo con el arte visual de la época ha sido la solución que algunos investigadores y curadores han encontrado para comprender a fondo el período de La Violencia. En esa misma dirección, el presente artículo aborda dichas exposiciones para encontrar continuidades y discontinuidades en las formas de representar el fenómeno de La Violencia.

La imagen precaria. Espacio social y función narrativa

“Así es la foto, no sabe ‘decir’ lo que da a ver”

Jean-Marie Schaeffer, 1987

Teniendo en cuenta que la imagen es una especie de “ser vivo” que tiene su propia “ecología” o, como lo plantea Gombrich (2003), su “propio espacio social”, se abordan varias exposiciones de las fotografías del Archivo Germán Guzmán Campos en diversos espacios sociales en las que han sido expuestas para descifrar las “funciones narrativas” que las acompañaron. Este ejercicio contribuye a la detección de “continuidades” en la percepción actual de estas fotografías, sin olvidar exposiciones previas que presentan alternativas de aproximación a la imagen. De estas exposiciones de las fotografías del AGGC surgen nuevas relaciones con la imagen y, a su vez, nuevas interpretaciones, categorías y debates.

En el año 2016, el artista y museógrafo Leonel Castañeda Galeano realizó una exposición con las fotografías del libro *Un aspecto de La Violencia* (1963) de Alonso Moncada Abello. En esta exposición, realizada en el Espacio El Dorado en Bogotá, se presentaron algunas

de las fotografías del libro, que coinciden con algunas halladas en el AGGC. Estas imágenes fueron dispuestas en una instalación en la que el espectador debía acercarse a la fotografía mediante “lentes”. Estos lentes inversos (o lupas) mostraban las escenas del libro en las que aparecen los cuerpos masacrados de las víctimas. El texto curatorial de esta exposición dirigió una pregunta al espectador insinuando que el libro de Moncada, con mayor número de fotografías que las de *La Violencia en Colombia*, pasó al olvido y no fue una publicación de la que se nutrieron nuevos estudios.

El curador de esta exposición se pregunta lo siguiente:

¿Será que Fals Borda, Umaña y Guzmán no tuvieron acceso a esas o a semejante cantidad de fotos de crueldades o, habiéndolo tenido, decidieron no publicarlas a pesar de su decidida y reiterada intención de producir un libro que sirviera de *escarmiento* y que contuviera *documentación empírica*? (Castañeda, 2016, párr. 21; énfasis en el original).

Un aspecto recurrente en esta exposición fue la preocupación por las decisiones que tomaron los autores del libro *La Violencia en Colombia* frente a las fotografías y los “horrores” que estas reflejan. Se configuró una invitación a reflexionar sobre la responsabilidad de los colombianos frente a episodios tan “dolorosos” como los de la época de La Violencia. Sin embargo, estos “horrores” son replicados mediante la “mirada íntima” que propicia el acercamiento al lente, o la lupa, que no difieren de las relaciones primarias que tuvieron los lectores del libro de Moncada y de los otros libros sobre La Violencia. Es interesante también la afirmación del curador de esta exposición respecto a “que no hayan circulado o no se hayan reproducido [estas fotos] en medios de comunicación” (Castañeda, 2016, párr. 20), cuando la propia prensa se adjudicó varias de las fotografías que circularon sobre La Violencia. En el caso de Moncada, basta con ver la fotografía de su carátula para descartar la premisa de tal “desconocimiento”.

“Violencia representada y Realismo atroz”; exposición en el Museo Rayo

En el mes de octubre del año 2022, en Roldanillo, Valle del Cauca, fueron expuestas cerca de 109 fotografías, en su mayoría inéditas, del Archivo Germán Guzmán Campos en el Museo Rayo. Esta exposición

-a cargo de Miguel González, crítico de arte caleño-, tuvo como propósito conmemorar los sesenta años de la publicación del primer tomo del libro de *La Violencia en Colombia*. Las 109 fotografías que conformaron la exposición fueron acompañadas con 22 pinturas de siete artistas de la época: Leonel Góngora, Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Alfonso Quijano, Pedro Alcántara, Carlos Granada y Augusto Rendón, respectivamente.

De acuerdo con el texto curatorial de esta exposición, los artistas seleccionados fueron influenciados por el libro y por las noticias del momento para producir sus obras. Cita Miguel González, en el volante de la exposición, que un grupo de artistas mencionó el libro de *La Violencia* en uno de sus encuentros en el año 1966:

[...] en la publicación del Festival de Vanguardia que se celebró en Cali por iniciativa de los nadaístas se puede leer un texto sacado del mencionado libro: “Es de allí del espectáculo del crimen, de su grupo en lucha a vida o muerte, de su ambiente, de su frustración, de su ignorancia, de la injusticia, de la impunidad, del hambre, de la desnutrición que lleva el crimen, de un sentido de defensa del núcleo familiar, del inicial horror a la muerte y del gozo que produce la venganza, del abandono de sus jefes y de la explotación por segundones, de su analfabetismo, de su tierra arrasada, del odio, de su importancia, de todo esto entremezclado es de donde nace el hombre violento” (2022, s. p.).

La intención explícita del curador fue “poner en diálogo” a las fotografías y las pinturas. González consideró a las fotografías el retrato directo de los cuerpos, los bandoleros y los líderes políticos de la época; la pintura, por su parte, fue “una alegoría del tema tratado”. Las relaciones que cada espectador genera dependen del grado de conocimiento sobre los hechos, ya que solo acompañaban a estas fotografías las fichas técnicas de las pinturas y dos textos curatoriales que hacían alusión a lo que el visitante se encontraría en las tres salas que componían la exposición.

La primera imagen que apareció en esta exposición y aquella que recibe al espectador, es de monseñor Germán Guzmán Campos con un niño y un joven uniformados a cada lado. Esta foto es la antesala de tres recintos en los que se presentaron fotografías de los cuerpos masacrados y torturados; junto con hombres y mujeres armados, a su vez, líderes políticos y bandoleros.

Imagen 1. Fotografía primera sala de exposición¹



Fuente: Fotografía de la exposición AGGC.

Imagen 2. Fotografía segunda sala de exposición



Fuente: Testimonios, dibujo de Pedro Alcántara Herrán, s. f. Laca, tinta china y técnica mixta sobre papel adherido a madera.

Imagen 3. Fotografía tercera sala de exposición



Fuente: Exposición AGGC. Aguafuerte de Augusto Rendón, *Homenaje a Colombia*, 1964.

¹ Todas las fotografías que se presentan en este artículo fueron tomadas por la autora *in situ* en las exposiciones de Roldanillo (2022) y del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá (2022).

Las formas en las que han sido relacionadas figuras como Camilo Torres, reconocidos bandoleros como Sangre Negra, hombres armados o pertenecientes a cuadrillas de bandoleros, pone en un mismo plano a los “comisionados para la paz” y a los bandoleros como actores principales del conflicto. De igual forma, la pintura se vuelve contigua a la fotografía como una reafirmación de la muerte, de la masacre, de la tortura, y no una herramienta narrativa que esclarezca los hechos. Si bien ha sido mencionada la “intención de diálogo entre pintura y fotografía”, no es un componente explícito de la exposición, más allá de la representación de la temática de La Violencia (imágenes 1, 2 y 3).

En palabras de Miguel González, curador de la exposición: “A mí me interesaba mostrar la violencia explícita. Ilustrar eso. Lo que la gente no quiere ver [...] Entonces, no queríamos tener censura, ni autocensura tampoco [en la selección de las imágenes]” (2022, 05 min 59 s-06 min 17 s). Sin embargo, la falta de pie de foto en las fotografías sumerge al espectador en un desconocimiento de lo reconocido por los autores de los libros sobre La Violencia, no solo los que escribieron Guzmán, Fals Borda y Umaña, sino también por todos aquellos que contribuyeron con el imaginario de La Violencia con sus propias versiones y nominaciones, panfletarias o no, de los sucesos.

La existencia de fichas técnicas de las pinturas aporta narrativas de denuncia frente a lo observado. Títulos como *El martirio agigantado a los hombres*, *La nueva bandera de Colombia* y los *Grabados sobre La Violencia*, si bien no exponen una explicación profunda de lo que se representan, establecen una relación nominal con las fotografías. Aunque el curador indicó que existe una relación entre las fotografías y lo pintado, la construcción del “hilo conductor expositivo” es ante todo responsabilidad del espectador; esto significa que, si no hay un conocimiento previo de lo visto, la imagen sigue siendo “vacía”. Tan solo 34 fotografías presentaron a personas vivas en escenarios diversos.

El resto de las fotografías (75) fueron “imágenes que demostraron la atrocidad de lo sucedido”. Vale la pena resaltar que las reconstrucciones audiovisuales de esta exposición en las que se escucha a los responsables, Alberto Valencia Gutiérrez, Luis Carlos Castillo y Miguel González, aportan claridades frente al uso de este tipo de fotografías de cadáveres. En palabras de Valencia (2022):

Hay gente que dice que no, que esa es una manera de convertir el horror en espectáculo, en mercado, que es una manera de banalizar La Violencia, de hacer una revictimización de lo que sucedió. En mi opinión, estos argumentos tienen su grado de validez, pero yo creo que es muy importante que nosotros nos pongamos en contacto con ese tipo de horrores para ser conscientes de las cosas que en este país han sucedido durante los últimos setenta, o más años, y sobre todo para provocar indignación, para que las cosas no se vuelvan a repetir. Lo importante, eso sí, es que frente a las fotos sepamos hacer preguntas, sepamos contextualizarlas (2022, 06 min 22 s-07 min 06 s).

Sin duda, las fotografías alientan diversas preguntas. No obstante, el problema de la contextualización es mucho más complejo. La inexistencia de textos y pie de fotos desvirtúa el carácter de documento histórico a todo lo registrado en el archivo. La claridad se cuestiona cuando es imposible identificar el tratamiento o los usos de estas fotos en el pasado; cuando el espectador se encuentra con algo que vivió y lo único que puede decir al respecto es “yo también la viví”, sin poder elaborar una historia coherente de lo vivido. Estas maneras de presentar el pasado envuelven a las fotografías en un manto oscuro o en una “opacidad” que las ha acompañado desde el momento en el que su poseedor, Guzmán Campos, decidió no publicar más. Es decir, se traen a la luz fotografías que no revelan nuevas dimensiones de La Violencia, sino que perpetúan el imaginario de “hoyo negro en la historia de Colombia”.

¡Cómo nos atrevimos a tanto! Centro de Memoria, Paz y Reconciliación

En el mes de diciembre de 2023, en Bogotá, Cundinamarca, fueron expuestas 150 fotografías en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Esta exposición presentó una nueva categorización temática y nuevas fotografías del AGGC. Cada una de las categorías creadas contenía cincuenta fotos y una explicación sobre lo encontrado en cada grupo. Esta exposición, al haber estado en un centro de memoria, presentó narrativas en las que el registro del campesinado apuntaba a otro tipo de actividades, aunque la mención a la muerte también aparece. Los grupos temáticos de fotografías fueron titulados: *Rostros y escenas de la vida campesina*, *Hombres y mujeres en armas*, *Espectros del horror* y *Acuerdos de paz*.

En esta tercera exposición el cuestionamiento por el presente es constante, justamente por el contexto en el que se llevó a cabo. Estas narrativas que interpelan a los espectadores se encuentran en otros lugares institucionalmente contruidos para la memoria colectiva, como los museos de la memoria de Chile, Argentina, Perú, Paraguay, El Salvador y República Dominicana. El objetivo es presentar una narrativa visual de lo que “no puede repetirse”; por eso el recurso de “adjudicar culpas y responsabilidades a los espectadores” con frases como “Ahora que distintos investigadores avizoran un tercer ciclo no es menor preguntarnos: ¿qué pasó con los acuerdos de paz de 1958?”, y la pregunta principal de la exposición en Bogotá: *¿Cómo nos atrevimos a tanto?*

Vale la pena resaltar que en estos casos las responsabilidades deben girar alrededor de lo sucedido que registra la imagen, en particular cuando los implicados en La Violencia han muerto. En estos espacios la fotografía es un pretexto para conocer el pasado que se mira en el presente. En este sentido, la narrativa de estas tres exposiciones tiene un componente similar a los libros de La Violencia cuando la intención es “despertar el asombro” y “herir la susceptibilidad de los espectadores”, además de responsabilizar a “todos los colombianos” por “permitir” tales “atrocidades”.

Los ecos de La Violencia en Colombia. Universidad del Cauca

En el mes de abril de 2023, en Popayán, Cauca, fueron expuestas 28 fotografías en los pasillos del Claustro de Santo Domingo de la Universidad del Cauca. Hasta el momento, en las exposiciones, los tamaños de las fotografías del AGGC fueron expuestas en escalas o tamaños que invitaron al espectador a una aproximación con la imagen. La exposición *Ecos de La Violencia en Colombia*, contrario a lo visto, apostó por la ampliación de las imágenes en pliegos de tela con la impresión de las fotografías. Estas estuvieron acompañadas de textos de varios libros sobre La Violencia. Estos textos transitaron entre la “ficción” literaria y la descripción de algunos episodios de La Violencia (imagen 4).

Nadie sabe de lo que es capaz mientras no siente miedo hasta perder la esperanza, o no se ve sacudido y levantado por la cólera hasta perder la cabeza, o no se emborracha hasta perder el sentido, pensaba el cura. [...] Los

mansos se vuelven fieras, los tristes jocundos, los taciturnos exaltados, las ovejas lobos. Un sino implacable arrastra al hombre por sus pasos contados, primero a la impertinencia, más tarde a la violencia y finalmente al asesinato (Caballero Calderón, 1952, p. 97).

La decisión de acompañar una muestra variada de imágenes inéditas del AGGC aportó narrativas novedosas sobre la experiencia del espectador con las imágenes del Archivo. En esta “muestra artística”, como fue nombrada en los medios de difusión, se invitó al espectador a tomar distancia para apreciar la escena completa de la imagen. Las decisiones del curador Daniel Ordoñez con respecto a “cómo mostrar” las imágenes, y la disposición entre texto e imagen, explicita las intenciones de mostrar en “grande” lo que ha permanecido “oculto”.

Imagen 4. *Exposición Ecos de La Violencia en Colombia*



Fuente: Página del evento en Facebook, Universidad del Cauca (2023).

Cada una de estas exposiciones mantuvo un objetivo vertebral que las unió: mostrar las imágenes conocidas e inéditas del acervo visual Germán Guzmán Campos para alentar y presentar nuevas perspectivas sobre uno de los fenómenos sociales más complejos de la historia colombiana: La Violencia bipartidista entre 1946 y 1965. La relevancia de la exposición de estas visualidades radica en el contraste entre los usos sociales pasados y actuales de estas fotografías, que alientan nuevas interpretaciones y dimensiones sobre lo registrado.

La exposición de las fotografías en su época, en los libros y la prensa, transitó entre la denuncia, la culpabilización, el juzgamiento y el sensacionalismo. Las interpretaciones sobre las intenciones con las que fueron publicadas las fotografías han sido diversas, no solo

aquellas referentes a los libros de La Violencia, sino también de todas aquellas que acompañaron las noticias y las crónicas sobre enfrentamientos entre los partidos políticos del momento.

Diversas categorías nacientes de las fotografías han sido fundamentales para dar sentido al universo visual de La Violencia. Algunas de estas clasificaciones surgen de relacionar imágenes similares en temática (pintura y fotografía). Esto significa que para presentar las imágenes de ese período no es suficiente reseñar lo que representa la imagen, sino que es necesario armar un “sentido” que ayude al espectador a descifrar las “realidades” que se le presentan. En algunas ocasiones, estos “sentidos” son claros, en otras son simplemente exposiciones de las fotografías sin recursos pedagógicos que ayuden a comprender lo que se observa.

Causas y efectos

El uso de herramientas narrativas similares -como apartados de libros de la época, títulos condenatorios y polémicos, la relación entre pintura y fotografía- en las exposiciones del acervo visual del AGGC supone una recontextualización de lo registrado. La ausencia de epígrafes en todas las exposiciones le da un carácter instrumental o autosuficiente a la imagen, como si en ella residiera la comprensión del pasado. Lo anterior descarta el “esfuerzo de nominación” o la propia “explicación” de los autores de los libros sobre La Violencia, al entrelazar la palabra escrita y las imágenes para que la fotografía fuera autónoma del texto de la publicación que justifica el “sin sentido” donde fueron puestas las fotos en el interior de los libros.

En algunos casos, a excepción de la exposición en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, las imágenes no son siquiera confirmaciones visuales de un contexto, puesto que este aspecto no es claro para el espectador o el visitante de las exposiciones. Los textos curatoriales “invocan” una época mediante la imagen, pero carecen de conexión con lo que se proponen mostrar: relaciones, ambientes sociales y cuestionamientos para el presente.

Aunque las fotografías fueron puestas en estos espacios como medios de información para el espectador, o como “testigos visuales”, la exposición de lo que representan como “artilugios artísticos

o muestras artísticas” descontextualiza el trasfondo archivístico de su creador. Lo anterior, para el caso especial de Popayán y la difusión en los medios de comunicación en los que mencionaron a las fotos como “muestras de arte”. De igual forma, la instalación de Castañeda en el Espacio El Dorado, donde a manera de “búsqueda de experiencias íntimas espaciales” representa, vuelve y muestra, los “crímenes atroces”. En este sentido, la fotografía solo se convierte en un “certificado de presencia” (Barthes, 1990, p. 151) del pasado y de los textos que las acompañan, a veces otras imágenes, en un refuerzo visual vaciado de claridad.

Ahora bien, uno de los aspectos más mencionados, con relación al arte y las fotografías, es la “fuerte influencia” de las fotografías del libro *La Violencia en Colombia* en la producción del arte visual de la época. Incluso en la exposición de Roldanillo este tipo de influencia se aprueba al poner este referente en los textos curatoriales y construir el recorrido en el museo con las pinturas y las fotografías en una misma sala expositiva. ¿Qué tan directa fue esta influencia? ¿Acaso todos los artistas accedieron a este libro o, en su defecto, eran ávidos lectores de la prensa? Y, por último, ¿influenciaron estas fotografías del libro en la misma medida a todos los pintores? Estas preguntas surgen al ver seleccionados cierto tipo de artistas que hacen explícita su relación con *La Violencia*, no por ellos mismos, sino por críticos de arte, ya sea en los títulos de las obras o en la selección de ciertos colores y formas. Sin embargo, vale la pena hacer el ejercicio de “gradación” de influencia del libro en algunos pintores de *La Violencia*.

Influencia del libro en la gráfica colombiana

Este ejercicio de vinculación pictórica y fotográfica implica la búsqueda de una relación directa entre los artistas y el libro *La Violencia en Colombia*. Estas “afecciones emocionales” de algunos artistas puso en boca de reconocidos críticos de arte la idea de un giro representacional de los cuerpos y la muerte por influencia del libro. Sin embargo, vale la pena matizar estas posturas, ya que la influencia directa de este libro en las artes visuales del momento es de difícil corroboración. Al respecto, Díaz Moreno (2018) plantea que

Los artistas que configuraron la plástica de la década del 60 y 70 respondieron directamente a la influencia -en imágenes- de *La Violencia*, a través de un lenguaje visual caracterizado por lo que Marta Traba denominó como neofiguración. Malagón, historiadora del arte colombiano, sostiene que estos artistas, más que interpretar *La Violencia* como hechos aislados, la abordan como una entidad aborrecible y despreciable, proyectando una dimensión humana irracional y monstruosa que buscaron hacer visible usando un lenguaje visual agresivo no muy distante de las fotografías publicadas en *La Violencia en Colombia*. Las obras de Rengifo, Granada, Mejía y Alcántara tienen una estrecha relación tanto con las imágenes y la información publicadas por Guzmán como con los análisis que estudiosos han hecho del período donde los artistas y el informe de la Comisión nombrada por Lleras Camargo estaban interesados (2018, p. 10).

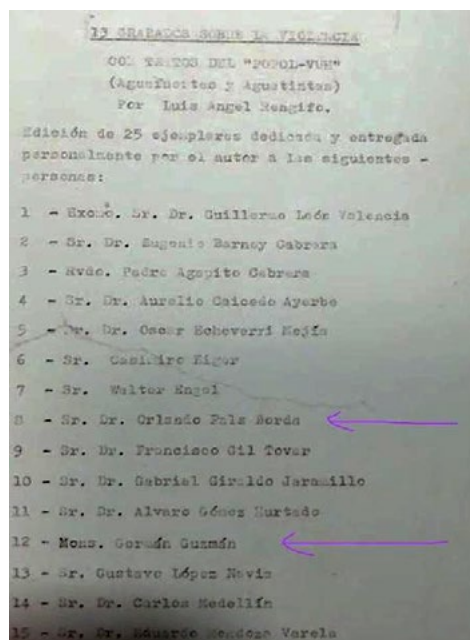
Cinco años después, Isabel Díaz Moreno se retracta de haber apoyado la postura de María Malagón -que indica que “la publicación de las fotos del libro cambió para siempre la representación del cuerpo en el ámbito del arte colombiano” (Díaz, 2018, p. 11)-. En su reconsideración, Díaz afirma que estas relaciones directas “recalcitrantes” entre el libro de *La Violencia* y la pintura pueden ser encontradas en tan solo dos pintores: Pedro Alcántara Herrán y Luis Ángel Rengifo (entrevista personal, mayo de 2023).

Sin embargo, el único artista en cuya obra es posible encontrar las evidencias de esta afirmación es Luis Ángel Rengifo. Evidentemente se hace necesario indicar que existió, sin duda, la influencia del fenómeno de *La Violencia* en artistas previos y posteriores a la publicación del libro, como Débora Arango, Pedro Alcántara, Pedro Nel Gómez, Carlos Granada, Augusto Rendón, Alonso Quijano, Norman Mejía, Alipio Jaramillo, Enrique Grau, Ignacio Gómez Jaramillo, Leonel Góngora, Carlos Correa, Humberto Junca, Alejandro Obregón y Fernando Botero.

En el caso concreto de Luis Ángel Rengifo (1906-1986), se han encontrado diversos documentos que referencian el impacto del libro en su producción artística. La entrega que hizo Rengifo, de manera personal, de una carpeta con trece ejemplares de aguafuerte y aguainta a veinticinco personas pertenecientes al campo del arte y la política del momento en formato tabloide con fecha del mes de diciembre del año 1963. Personajes como Guillermo León Valencia, Eugenio Barney Cabrera, Orlando Fals Borda, Francisco Gil Tovar, Gabriel

Giraldo Jaramillo, Álvaro Gómez Hurtado, Gustavo López Navia, Otto Morales Benítez y Germán Guzmán Campos (imagen 5), ponen en evidencia que, a un año de publicado el primer tomo del libro, fueron entregadas estas imágenes y que el mismo artista se hizo cargo de la interpretación de su obra.²

Imagen 5. Carta de remisión “13 grabados sobre La Violencia”



Fuente: Manuscrito de Luis Ángel Rengifo.³

² Las menciones sobre las “miradas actuales” de la investigación de Díaz Moreno surgen a partir de una entrevista realizada por la autora de este trabajo a Isabel Cristina Díaz, en el mes de mayo de 2023. La conversación con Isabel Cristina permitió identificar otra desmitificación sobre la recurrente mención del libro *La Violencia en Colombia* como única fuente de influencia en el arte colombiano de la época.

³ Este documento fue enviado por Isabel Cristina Díaz Moreno, por WhatsApp. Es la carta de remisión de los grabados de Rengifo, con los veinticinco remitentes. Estos grabados fueron expuestos en 1964 en la Biblioteca Luis Ángel Arango en su exposición titulada “Trece grabados sobre La Violencia”. En esta imagen se señalan los nombres de Orlando Fals Borda y Germán Guzmán Campos. Para ampliar información sobre esta exposición, véase Úsuga (2005).

Por otro lado, es necesario señalar el carácter “indirecto” de la influencia de *La Violencia en Colombia* y las narrativas visuales en algunas obras. Por ejemplo, Norman Mejía representó cuerpos deformados de mujeres. El artista manifestó en una entrevista que sus intereses plásticos nada tenían que ver con la política de su momento. De este modo, su seriado *La horrible mujer castigadora*, que tanto ha sido mencionada como obra pictórica emblemática sobre La Violencia, no representa, al menos de manera consciente, la violencia que se vivía en Colombia en aquella época.

A Mejía se le adjudicó el calificativo de “el descuartizador de mujeres”, y se le concedió el primer lugar en el XVII Salón Nacional de Artistas, en 1965. Él insistió en que sus pinturas eran expresiones de acontecimientos personales. No cabe duda de que críticos de arte como Miguel González vieron en sus obras una “similitud narrativa” como para denominarlo el artista de las “mujeres de La Violencia”.

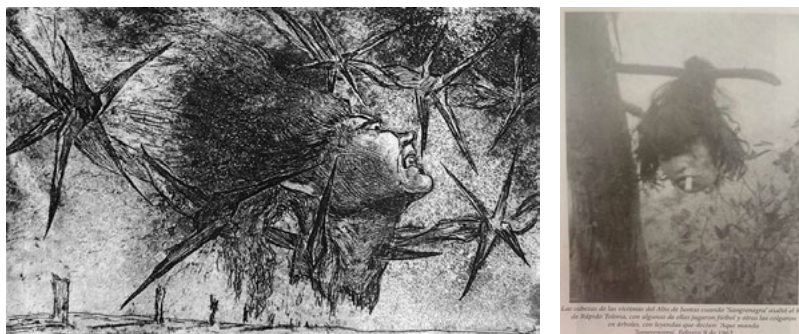
Los artistas que se atrevieron a revelar sus posiciones directas frente a La Violencia y que optaron por vías figurativas en la representación fueron descartados por el arte del momento. La necesidad de legitimar el discurso del arte de la época con orígenes “limpios”, desvinculados de la “gran masa popular consumista” de prensa sensacionalista, hizo que figuras como Marta Traba señalaran a Luis Ángel Rengifo como panfletario. Artistas como Obregón, que se inclinaron por la abstracción y la yuxtaposición de imágenes complejas, con brochazos difíciles de identificar, acertaron con las intenciones del campo del arte de la época. Dice Díaz, a propósito de Obregón:

Hay una anécdota sobre Obregón. A él lo invitan a una exposición para que muestre sus cuadros, y estalla El Bogotazo. A él le toca devolverse con sus materiales y se detiene en el Cementerio Central a dibujar cadáveres. Mientras dibuja, se le acerca una señora y le pide el favor de que deje de dibujar porque a quien dibuja es su propia hija. Se dice que esta anécdota es la que da lugar al cuadro *La Violencia* (I. Díaz, entrevista personal, mayo de 2023).

Los artistas de la época de La Violencia contribuyeron en gran medida a la perpetuación de la “representación visceral del fenómeno”. Esto significa que se reafirmaron los horrores, pero sin estar comprometidos en la denuncia. Se podría intuir que los artistas asumieron una postura “imparcial” frente a los hechos. Por eso en décadas

posteriores (1970-1980) aparecen obras en las que “la denuncia y la participación política del artista” empieza por la representación de la movilización campesina en movimientos como el MOIR, y no en el retrato de sus cadáveres (imágenes 6 y 7).

Imagen 6. Cambios en la representación de las víctimas de La Violencia (1962-1963)



Fuente: Luis Ángel Rengifo (1963) y Víctor Prado Delgado (1962).

Imagen 7. Cambios en la representación de las víctimas, 1979



“En un día de movilización”, 1979. Fuente: Díaz (2018).

La suerte de la fotografía: imágenes de poder

Las fotografías del AGGC han sido expuestas a una “suerte interpretativa”, esto significa que los curadores han apostado por la “capacidad autónoma de la imagen” de contar lo que lleva registrado. No cabe duda de que este es el objetivo ideal de “los trabajos con la imagen”, en ocasiones, los efectos son contrarios a las intenciones. Dice Didi Huberman, a propósito de las fotografías sobre los campos de concentración nazi, que las imágenes no solo tienen el poder de narrar, sino también de evocar. Anular el poder narrativo de las imágenes, que bien podría decirse es el carácter histórico, por considerar que ellas se valen por sí mismas, implica un riesgo comprensivo que deja al espectador envuelto en el poder evocativo, pero no aclaratorio de lo registrado (Didi-Huberman, 2004).

¿Cuál es el problema de “evadir la claridad textual” y presentar una fotografía desnuda sin contextualización? La absolutización de lo representado, como si esto que ha sido expuesto en imagen no necesitara otro tipo de narrativa para ampliar su comprensión. La imagen fotográfica no es total, ni absoluta (Didi-Huberman, 2004, p. 39). La imagen, de cualquier tipo, es un “encuadre de la realidad”. Esto significa que las fotografías del AGGC no son “expresiones artísticas”, ni son testimonios absolutos. Estas fotografías son “registros de un acontecimiento que se vuelven pretextos para conocer”. Dice Susan Sontag al respecto:

La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir. [...] siempre ha sido posible que una fotografía tergiversa las cosas (2003, p. 57).

Con base en la idea de Sontag de “una fotografía tergiversa las cosas” es más acertado considerar que aquello que tergiversa lo visto es lo que se dice de la fotografía. Tal y como sucedió con los libros sobre La Violencia y las diversas versiones sobre lo registrado. Pero todo eso cuenta el fenómeno: las tergiversaciones, los silencios a los que estuvieron sometidas las fotografías y las relaciones visuales con la pintura.

En este sentido, todas aquellas imágenes que recaen en las “atrocidades perpetradas” encuentran un refuerzo visual en la pintura colombiana porque recalcan lo mismo. Las fotografías son el registro y las pinturas son la “síntesis emblemática” de los hechos. Poner en diálogo estas imágenes es un recurso valioso que tiene como pretensión decir “sucedieron cosas como estas” que afectaron a los artistas. Sin embargo, existe la equivocada creencia de que la fotografía muestra o es la prueba fehaciente de lo sucedido. Pero ¿prueba de qué? La imagen no muestra lo que vemos que muestra. Aunque el mensaje sea “obvio”, la elaboración de lo representado y cómo se percibe eso representado es el “trabajo profundo” con la fotografía (Didi-Huberman, 2004, p. 58), y más cuando se trata de una imagen de archivo de un fenómeno social como La Violencia.

¿Cuál debería ser la función social de la fotografía? Didi-Huberman (2017) plantea que la “belleza funcional” de la imagen reside en lo que sugiere y no en lo que impone. De esta “belleza” se desprenden dos tipos de imágenes: la imagen potencial y la imagen de poder. Una imagen potencial es aquella que tiene un “mensaje perdurable y reelaborable” y no busca tomar el poder. Una imagen de poder es aquella que se explica desde la autoridad, una imagen incuestionable, inaccesible o irrefutable.

Revisar las fotografías del AGGC y los lugares que han ocupado, no solo en las exposiciones sino también en los libros, significa encontrarse con una variada gama de imágenes de poder. Estas fotografías fueron usadas para refutar lo dicho para convertirse en irrefutables, porque aquellos que las usaron las posicionaron a conveniencia. Todas estas formas de contar revelan un “ser y decir” la Violencia en contexto. Aquel que escribía y sustentaba con la fotografía adjudicaba las muertes al partido político contrario y aumentaba la versión de lo dicho con frases como “tengo el testimonio completo de lo sucedido”.

Quizá este fue el lugar que Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna no quisieron habitar con sus libros, aunque lo hicieron. Quitaron los nombres de bandoleros y pusieron sus frases esperanzadoras sobre la protección de la familia y el resguardo de los hijos y la mujer para no comprometerse con las causas guerrilleras de los liberales, pero aun así la oposición los leyó de ese modo (imagen 8).

Imagen 8. Fotografías de Dumar Aljure y pie de fotos



“Salvar el núcleo familiar, el honor de la mujer y la vida del hijo fue una de las causas determinantes de la lucha”. Fuente: Guzmán et al. (1962).



“Dumar Aljure con su esposa Ana Felisa Peña y una de sus hijas”. Fuente: Villanueva (2013).

Otro lugar común en las exposiciones del AGGC es el uso profuso de los cuerpos masacrados de las víctimas. Quizá con la intención de seguir el objetivo de Guzmán de “herir la sensibilidad de los espectadores”. No obstante, aunque “hieren la mirada” difícilmente conmueven la sensibilidad del espectador.

Sontag afirma que el “sensacionalismo” no es compatible con la claridad; “la gente no se sensibiliza ante lo que se le muestra [...] ni por la cantidad de imágenes que se le vuelcan encima” (2003, p. 121). El proceso de sensibilización pasa por la capacidad de producir simpatía o cercanía con el observador (p. 122). Para sensibilizar es necesario no perder de vista el valor emotivo de la fotografía. En este orden

de ideas, son dos las cualidades que debe conservar la fotografía: la historicidad (Didi-Huberman) y la emotividad (Sontag). La primera implica inundar de preguntas el carácter primario de las fotografías, a qué género pertenecen, dónde estuvieron, quiénes las usaron y para qué las usaron. La segunda requiere responsabilidad frente a la imagen, si se muestra la muerte y “el dolor de los otros” qué se espera producir emocionalmente en los espectadores, y cómo esa “sensación” los acerca al fenómeno que se expone.

Los que tienen entrañas para mirar desempeñan un papel que avalan muchas representaciones gloriosas del sufrimiento. El tormento, un tema canónico en el arte, a menudo se manifiesta en la pintura como espectáculo, algo que otras personas miran (o ignoran). Lo cual implica: no, no puede evitarse; y la amalgama de observadores desatentos y atentos realza este hecho (Sontag, 2003, p. 53).

Las posibilidades de la fotografía: imágenes con potencia

Teniendo en cuenta “las gramáticas visuales” de La Violencia y cómo a través de la imagen y el texto se ha producido el imaginario del fenómeno, se procura utilizar el carácter “potencial” de las fotografías del AGGC. Estas “narrativas potenciales” se relacionan con expresiones del libro *La Violencia en Colombia* y otras visualidades de la época.

Como se ha mostrado, el panorama visual de la época creó y perpetuó un imaginario de La Violencia con fundamentos visuales. Estas representaciones del fenómeno apuntaron, principalmente, hacia “el cuerpo y la muerte”, “el campesino como víctima”, “las atrocidades de los líderes de la insurgencia campesina” y “las labores institucionales de pacificación”. Si bien es cierto que la mención al daño físico y a las estrategias para aniquilar al “otro” han abarcado una extensa producción académica, la intención en este apartado es “desobjetualizar” y “desimaginar”, a propósito de Didi-Huberman, estas imágenes en las que una gran mayoría de estudios, investigaciones y exposiciones han basado sus interpretaciones.

Se trata, entonces, de presentar la pertinencia de la imagen (cerca con el espectador) que reside en la capacidad de mostrar nuevas

dimensiones del fenómeno, más allá del carácter reducido del contenido. La pertinencia que se señala tiene un enfoque en la “enunciación” de problemáticas conocidas en la actualidad, pero poco visualizadas en la época. La selección de estas fotos no tomó en cuenta la cantidad sino la “actualidad o vigencia” de las realidades sociales que registran. Estos aspectos son el registro de las infancias, la participación de la mujer, la irrupción de la vida cotidiana del campesino y otros mecanismos visuales que narran La Violencia.

El registro de la infancia en las fotografías del AGGC

Las fotografías de los niños y las niñas del AGGC se encuentran distribuidas en diferentes categorías. De este modo, aparecen fotografías de infantes vivos en no más de veintisiete fotos. El resto de fotografías son principalmente de los cadáveres desollados y desmembrados de niños y jóvenes. Las escenas que se presentan de los infantes en el libro *La Violencia en Colombia* reafirman su participación en el conflicto como asesinos, informantes, distractores y víctimas.

La infancia que se representó en el libro *La Violencia en Colombia*, y en investigaciones posteriores, es una infancia victimada, cosificada, martirizada, desollada, violada, además de abandonada y forzada a migrar a la ciudad sin un “futuro promisorio”. La preocupación de Umaña Luna fue “ayudar a los niños cuyos padres no existen, que aunque existen sus padres no tuvieron oportunidad de conocerlos [...] no se pueden dar el lujo de distraerse con la educación de sus hijos porque, a duras penas, tienen tiempo para ganar un humilde indumio” (1964, p. 245).

Sin duda, las descripciones desgarradoras sobre el estado de los espacios y la salud de los “detenidos huérfanos de La Violencia” están en afinidad narrativa con los demás apartados contruidos por Guzmán en el primer y el tercer tomo de *La Violencia en Colombia*. Sin embargo, aunque Umaña mostró en la ciudad esta relación “causa-efecto” de la dupla “Violencia-orfandad”, algunas imágenes del AGGC muestran también este “olvido estatal” en el campo.

Imagen 9. *Infancia y familia*



Fuente: AGGC (2025a).

La preocupación por la infancia giró en torno al abandono del Estado frente a las nuevas generaciones nacientes durante La Violencia. Para confirmar esto se las muestra en penitenciarías, en patios carcelarios en los que conviven con delincuentes adolescentes y “aprenden los nuevos delitos”. Otro tipo de narrativas, encontradas en el AGGC, muestran la compañía de adultos asistiendo a la infancia; pueden ser los padres, el Estado en jornadas de vacunación (imagen 9) y los mismos bandoleros ejerciendo la paternidad con sus familias. ¿Por qué estas imágenes no aparecen en los libros de Guzmán?, la respuesta es la necesidad de efectividad en el mensaje, la urgencia de mostrar las infancias desnutridas y violentadas de la ciudad.

La participación de la mujer

Una de las recurrencias en los libros de La Violencia y la pintura de la época es la representación de la mujer como “figura” vulnerable, denigrable y mutilable del campesinado. La participación de la mujer en la época queda recogida en la figura de “víctima pasiva”. También hay una corta mención en el primer tomo del libro donde se dice

que la mujer, debido a su vulnerabilidad, podía acercarse a bandoleros, enamorarlos y sacarles información (Guzmán *et al.*, 2005 [1962], pp. 163-165). Sobre este asunto hay un caso registrado en el AGGC donde aparece “Aguilita”, una de las parejas del bandolero “Sangre Negra”. Esta mujer aparece en distintas fotografías del AGGC participando de “teatralizaciones de los asesinatos”. En una entrevista realizada en julio de 1963 en Bogotá, “Aguilita” responde que siempre tuvo miedo del bandolero y que jamás lo quiso.

Así como “Aguilita”, aparecen otras mujeres uniformadas y armadas en distintas fotografías del AGGC; estas “mujeres anónimas armadas” son un claro contraste del imaginario de la mujer en La Violencia que se configuró en los libros. Aunque se haya hecho mención a su “deseo de lucha”, las descripciones de la mujer como “agazapada y reparadora de harapos” le dio un lugar secundario en La Violencia, por no decir periférico.

Se hace mención de “guerrilleras adolescentes” en las ediciones de 1964 y 1968. De igual forma, se menciona “una mezcla de la mujer en la lucha” (edición de 1968), siendo retratada en “vestido”. La madre abnegada es también una muestra de “valentía” para los autores. Citan historias en las que la vida de las madres y sus hijos “se perdona”, porque la madre muestra valentía y coraje al preferir la muerte rápida de sus hijos antes que la prolongación de su sufrimiento.

Existe también la mención en la prensa de mujeres proveedoras y “cómplices” del bandolerismo. Tal es el caso de una noticia del mes de agosto de 1963 en la que el bandolero “Desquite” solicita a una mujer el apoyo económico de 5000 pesos y esta le entrega 50 000, lo que provocó, incluso, la sorpresa del bandolero. En la noticia se reporta que, con anterioridad, se adelantaba una investigación frente a estos apoyos “desmedidos” por parte de la población campesina, la cual recibía la “protección estatal”, pero preferían apoyar a los bandoleros y sus cuadrillas.

La irrupción de la vida cotidiana del campesino

“Lo que irrumpe en la vida cotidiana del campesino es La Violencia”. Las formas de vida, las tradiciones, las “expresiones culturales”, entre otros “rituales” del campesinado, se vieron “frenados” o “detenidos” en

un espacio al que muchos no pudieron volver. Poco se ha visualizado lo que significó, y en qué derivó, la irrupción de la “cotidianidad”. Se ven los efectos, campesinos en los andenes, mujeres en las ciudades “prostituyéndose” y a niños y niñas huérfanos en las calles ¿Cuál fue la cotidianeidad que se irrumpió?, y ¿cuál fue la nueva cotidianeidad del campesino de la época?

La cotidianeidad que se representó, o esta idea de “vida cotidiana en contexto de violencia”, fue sintetizada mediante imágenes que presentaban al campesino armado, uniformado y desvalido. Las descripciones del libro en las que se caracteriza a este “elemento humano” permite también construir un imaginario del campesino y su vida diaria.

Guzmán menciona en el primer tomo del libro que los campesinos eran sensibles a la música, a sus fiestas, al ritmo de sus trovas. Los llama “primitivos y elementales con poca asimilación de la historia” (2005 [1962], p. 162) y los describe obedientes a la insurgencia de líderes de su grupo social, antes que a las promesas del Estado (Guzmán, 1968, p. 279).

La irrupción de la cotidianeidad tiene su emblema visual en el desplazamiento. Es posible observar escenas de la vida campesina en “cambuches”, casonas abandonadas y en vehículos que transportan costales llenos de papa, animales e infantes. El desplazamiento significó el olvido de sus casas, de sus fiestas, de sus animales y de sus paisajes (imagen 10). Esta irrupción se describe como una “intensidad extraordinaria” que inició como un “éxodo”, y luego como el pretexto “perfecto” para la maquinación de la “venganza” en los lugares de “atracción migratoria”.

Imagen 10. *La irrupción de la cotidianidad*



Fuente: AGGC (2025a).

Otros mecanismos visuales. Más allá de la fotografía

Existen otro tipo de narrativas visuales que, simultáneamente, contribuyeron a la formación de un imaginario de La Violencia. Si bien las fotografías y la pintura representaron cosas similares, los carteles, los afiches y los panfletos también fueron partícipes en la construcción de las representaciones de diversos factores del conflicto. En el AGGC se encuentran cartas en las que se describen los “oprobios” perpetrados contra los cuerpos de las víctimas; estas cartas van acompañadas de dibujos y panfletos que presentan ilustraciones de cómo debían defenderse los campesinos cuando los bandoleros llegaran a sus casas. Todas estas “contribuciones narrativas” al panorama visual de La Violencia contienen las afecciones, los sentimientos y las impresiones de diversos sujetos que presenciaron los hechos. Además de su estrecha relación visual con narrativas anteriores a las vistas en el libro *La Violencia en Colombia*.

Desde el año 1953 fue formada la ACPO (Acción Cultural Popular). El lema de esta entidad, conformada por el Estado y la Iglesia católica, era hacer “la guerra contra la ignorancia” en las zonas rurales del país. Para llevar a cabo esta premisa se desarrollaron las “Escuelas

Radiofónicas”, educación a distancia que promovía los “conocimientos básicos” para los campesinos.

El enfoque católico apuntaba a la conformación de una vida familiar armoniosa e incentivar el desarrollo de la productividad campesina. “La empresa educativa debía corresponderse con la misión de llevar una vida digna ‘en todo sentido’, por lo que debía incluir tanto aspectos espirituales como materiales” (Banco de la República, 2022a, párr. 2).

En el año 1962, la Iglesia y el Estado fueron representados en la labor de la “alfabetización” de los campesinos. Alberto Lleras Camargo y monseñor José Joaquín Salcedo formaron parte de un registro audiovisual de la época titulado “Las cartillas del progreso campesino” (Banco de la República, 2022a). En esta pieza audiovisual de quince minutos vemos la recalitrante “confianza” de los impulsores de esta educación radiofónica mediante el uso de cartillas y carteles.

Encontrar en los carteles frases como “el ignorante es arrastrado por ideas disociadoras. Hay que educar al hombre”; “solo ilustrando estas mentes habrá un porvenir para el país”; “ilustrar la mente campesina es la máxima tarea del país” (Banco de la República, 2012, 06 min 30 s-06 min 57 s), son algunos de los recursos con los que el Estado “atacaba” el “sectarismo político” y la “violencia bipartidista”. En este video los campesinos son mencionados como las “víctimas de estructuras pasadas” debido a la “profunda ignorancia del lugar que ocupan”. De lo anterior, se construyeron cinco pilares de formación básica para los campesinos: la defensa de la salud, la noción del alfabeto, la del número, la espiritualidad católica y la tenencia de la tierra.

La ilustración plasmada en cartel fue un recurso promotor de los “pilares alfabetizadores” de la época y también una de las herramientas visuales institucionales más usada para cumplir con la “penetración patriótica” de la que se hablaba en el informe, jamás entregado, de la Comisión Investigadora. Frases como “es la hora de la educación o la hora de la tragedia nacional” (Banco de la República, 2012, 12 min 18 s); “creo en Dios, amo la tierra que me dio, [...] mi cuerpo es noble, vivo en 1962, tengo una patria, soy un hombre con derechos y deberes y no espero falsas caridades, sino la justicia que me corresponde” (2012, 14 min 52 s-15 min 08 s), expresan los “esfuerzos institucionales” por

alentar la denuncia contra los bandoleros, la “caridad” con la figura de la madre campesina y la positivización de la “imagen” del Ejército (imagen 11).

Imagen 11. Carteles institucionales, 1962



Fuente: AGGC (2025a).

No obstante, mientras los libros de filiación conservadora indicaron que el Ejército desarrollaba su labor con “fiereza” y un “fuerte sentido patriótico” (Fidelis, 1953 y 1955), el libro *La Violencia en Colombia* (1962) indicó que la “gran masa campesina” perdió la fe en las “estructuras dirigentes”: “El ciudadano campesino se distanció del Estado porque fue destruido el nombre del Estado, por hombres del Estado y con armas del Estado” (Guzmán Campos et al., 2005 [1962], p. 322).

Imagen 12. “La comprensión entre el pueblo y su ejército es garantía absoluta de paz”



Fuente: AGGC (2025a).


Durante los gobiernos del Frente Nacional se procuró “limpiar” la imagen de diversas élites políticas e institucionales. De ahí surgieron una gran cantidad de visualidades de inclusión campesina y reafirmación de las “buenas relaciones entre el campesinado y el Ejército” (imagen 12). Sin embargo, la desconfianza hacia el Estado por parte de los campesinos armados consolidó diversos movimientos de “reivindicación social”. Guzmán Campos afirmó, en el primer tomo del libro, que estos “movimientos parecían ascender de la amplia base campesina hacia el vértice de la pirámide social” y que “faltaba un programa orgánico, honesto y decidido para las masas rurales”. Si era posible desarrollar un programa con esas características “la masa rural” sería de quien pudiera “canalizar sus aspiraciones” (Guzmán *et al.*, 2005 [1962], p. 325).

Conclusiones

Las exposiciones del Archivo Germán Guzmán Campos revelan que la representación de La Violencia bipartidista en Colombia sigue atravesada por tensiones entre sensacionalismo, evocación e imágenes de poder. La diversidad de propuestas curatoriales evidencia cómo la fotografía, desprovista muchas veces de contexto, ha sido presentada como un testimonio autónomo que apela a la sensibilidad del espectador, pero que también corre el riesgo de reproducir el sensacionalismo o de perpetuar imágenes de horror sin generar mayor comprensión. En contraste, aquellas curadurías que establecen diálogos con la pintura, la literatura o la memoria institucional logran articular la imagen en narrativas más amplias sobre la experiencia campesina, los actores sociales y los procesos de paz.

El análisis comparado de las distintas exposiciones permite observar continuidades en el uso de las imágenes como recurso de denuncia y conmoción, pero también discontinuidades en los modos de interpelar al público. Mientras algunas exposiciones privilegian la crudeza de la muerte y el cuerpo mutilado, otras buscan resaltar dimensiones invisibilizadas de la vida cotidiana campesina y los procesos de paz llevados a cabo en la época. En este sentido, el AGGC no solo contiene registros de violencia extrema, sino también fragmentos de sociabilidad, resistencia y agencia que abren la posibilidad de lecturas renovadas del fenómeno.

Son necesarias nuevas categorías de abordaje y, por ende, nuevas representaciones de la época, que sin duda las brinda el AGGC. Estas narrativas pueden ser descritas por contraste o continuidad; es decir, preguntar por aquellas cosas que fueron registradas en el pasado y qué imágenes las refutan o las complementan. Esta tarea es relevante y necesaria puesto que complejiza la *visualidad* de La Violencia. El aspecto recalcitrante en la muerte bien podría considerarse la “herencia visual” más fuerte del fenómeno. No obstante, hay que indagar en aquellas imágenes no mostradas y especular alrededor de los motivos de su “no publicación” durante la época.

Finalmente, el valor de estas exposiciones no reside únicamente en mostrar lo acontecido, sino en cómo se construyen las mediaciones que permiten pensar el pasado en el presente. Las fotografías, en diálogo con obras artísticas y relatos curatoriales, actúan como dispositivos de memoria que cuestionan a los espectadores y suscitan debates sobre las responsabilidades colectivas en torno a la violencia política en Colombia. Así, el AGGC se configura como un campo fértil para seguir explorando las posibilidades críticas y evocadoras del arte y la sociología visual en la comprensión de uno de los episodios más complejos de la historia de Colombia 

Referencias

- Acevedo Carmona, D. (2022 [1951]). La caricatura política y la violencia liberal-conservadora. [Credencial Historia, No. 125]. *Banrepultural*. <https://n9.cl/2s4sa>.
- Agencia UNAL (2018, abril 9). Jorge Eliécer Gaitán. *Lejos de ser un demagogo*. <https://n9.cl/74w2e5>.
- Archivo Virtual Germán Guzmán Campos. (2025a). *Universidad del Valle*. <https://germanguzman.univalle.edu.co/>.
- Archivo Virtual Germán Guzmán Campos. (2025b). Germán Guzmán Campos: Biografía. *Universidad del Valle*. <https://n9.cl/zzyny>.
- Báez-Rubí, L. (2016, junio 4). ¿Qué significa interpretar una imagen? [Archivo de video]. *Banrepultural*. <https://n9.cl/m114y>.
- Banco de la República. (2012). *Radio Sutatenza: las cartillas del progreso campesino*. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/bpgy20>.

- Banco de la República. (2022a). Así nació la empresa educativa de ACPO. *Banrepcultural*. <https://n9.cl/23pa4f>.
- Banco de la República (2022b). El Bogotazo [Fotografías de Sady González]. *Banrepcultural*. <https://n9.cl/tqu4o>.
- Banco de la República. (2022c). Historia de Colombia a través de la fotografía 1842-2010. *Banrepcultural*. <https://n9.cl/l4cama>.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós.
- Caballero Calderón, E. (1952). *El Cristo de espaldas*. Losada.
- Castañeda Galeano, L. (2016). *Aproximación a Un aspecto de la Violencia*. *Espacio El Dorado*. <https://n9.cl/bfgvu>.
- Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (2022). ¡CÓMO NOS ATREVIMOS A TANTO! *Memoria fotográfica de La Violencia años 1950*. Archivo Germán Guzmán Campos. <https://n9.cl/otrgc>.
- Díaz Moreno, I. C. (2018). *La Violencia en Colombia. Reconstrucción y análisis visual de la Colección fotográfica del libro de Germán Guzmán Campos*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Didi-Huberman, D. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.). Paidós.
- Didi-Huberman, D. (2017, noviembre 17). La noche de la filosofía: la imagen potente. [Archivo de video]. Canal Encuentro. YouTube. <https://n9.cl/dbam2>.
- Espacio El Dorado. (2016). *Un aspecto de La Violencia*. [Exposición]. <https://n9.cl/bfgvu>.
- Fidelis, T. (1953). *El basilisco en acción, o los crímenes del bandolerismo* (2.^a ed.). Tipografía Olympia.
- Fidelis, T. (1955). *De Caín a Pilatos, o lo que el cielo no perdonó. Réplica a Viento seco y a Lo que el cielo no perdona*. [s. e.].
- González, M. (2022). Entrevista de Univalle TV. En Museo Rayo y Universidad del Valle, *Realismo atroz*. Archivo Germán Guzmán Campos. [Archivo de video]. <https://n9.cl/477iy>.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. FCE.

- Guzmán Campos, G. (1968). *La violencia en Colombia. Parte descriptiva*. Ediciones Progreso.
- Guzmán Campos, G. (1984). *Reflexión crítica sobre el libro La Violencia en Colombia*. Universidad del Valle.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2005 [1962]). *La Violencia en Colombia. Tomo I*. Taurus.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2005 [1964]). *La Violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.
- Moncada Abello, A. (1963). *Un aspecto de La Violencia*. Promotora Colombiana de Ediciones y Revistas.
- Museo Rayo y Universidad del Valle. (2022). *Realismo atroz*. Archivo Germán Guzmán Campos. [Exposición]. <https://n9.cl/8zpi5>.
- Prado Delgado, V. (2009 [1962]). *Bandoleros. Historias no contadas*. Víctor Prado Delgado.
- Rengifo, L. Á. (1962). Serie de la Violencia [imagen adjunta]. *Festivales de Performance de Cali* [Museo La Tertulia]. <https://n9.cl/iqgto>.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Debolsillo.
- Umaña Luna, E. (1964). Un problema social: la niñez abandonada. En G. Guzmán Campos, O. Fals Borda y E. Umaña Luna, *La Violencia en Colombia. Historia de un proceso social. Tomo II* (pp. 205-259). Tercer Mundo.
- Universidad del Cauca. (2023, mayo 2). *Exposición fotográfica "Ecos de la violencia"*. [Imágenes adjuntas]. Facebook. <https://n9.cl/o0eyt>.
- Úsuga Guisao, É. A. (2005). *Panorama del grabado en Antioquia: antecedentes y desarrollo*. [Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia]. <http://hdl.handle.net/10495/2567>.
- Valencia, A. (2022). Entrevista de Univalle TV. En Museo Rayo y Universidad del Valle, *Realismo atroz*. Archivo Germán Guzmán Campos. [Archivo de video]. <https://n9.cl/477iy>.
- Villanueva Martínez, O. (2013). *El Capitán Dumar Aljure. Vida y muerte de un hombre rebelde*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.