

# Las fracturas del conflicto armado colombiano.

## Fotografías de las ruinas de Jesús Abad Colorado\*

Recibido: 24/11/2024 | Revisado: 21/04/2025 | Aceptado: 20/08/2025  
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.13

Laura Ramírez Rivillas\*\*

lauraisabel6@gmail.com

**Resumen** Este artículo analiza una serie de fotografías documentales tomadas por Jesús Abad Colorado. Se trata de imágenes en las que convergen los destrozos físicos y simbólicos causados a edificaciones y comunidades civiles a raíz de atentados, tomas y enfrentamientos entre grupos armados en el contexto del conflicto en Colombia. Con una perspectiva transdisciplinar que combina las ciencias sociales y las artes visuales, se exploran las enunciaciones y narrativas visuales que emergen de estas fotografías. Este análisis considera las condiciones históricas y las prácticas sociales en las que se enmarcan las imágenes y comprende la potencia interpretativa que surge al leer estas fotografías en serie, teniendo en cuenta las relaciones heterogéneas que develan sentidos, permiten recontextualizaciones y contribuyen a la construcción de memorias visuales sobre el pasado reciente en Colombia.

### Palabras clave:

Conflicto armado colombiano, Bojayá, masacre de El Aro, fotografía documental, memoria visual, ruinas, destrucción, Jesús Abad Colorado.

### The Fractures of the Colombian Armed Conflict. Jesús Abad Colorado's Photographs of the Ruins

**Abstract** This article employs a critical lens to examine a series of documentary photographs taken by Jesús Abad Colorado. These are images that illustrate the physical and symbolic destruction caused to buildings and civilian communities as a result of attacks, takeovers, and clashes between armed groups in the context of the conflict. Utilizing a transdisciplinary approach that integrates the disciplines of the

\* Este artículo se enmarca dentro de la tesis "Fotografiar a las víctimas: el caso colombiano a partir de las obras de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona (1990-2015)" para obtener el título de Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires.

\*\* Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación; Argentina. ORCID: 0000-0001-9595-6846.

social sciences and visual arts, we embark on an exploration of the visual enunciations and narratives that emerge from these photographs. This analysis takes into account the historical conditions and social practices in which the images are situated, and it explores the interpretative power that emerges when reading these photographs in series. It also takes into account the heterogeneous relationships that unveil meanings, allow re-contextualization, and contribute to the construction of visual memories about the recent past of the country.

**Keywords:**

Colombian armed conflict, Bojayá, El Aro Massacre, Documentary photography, Visual memory, Ruins, Destruction, Jesús Abad Colorado.

En la plaza principal de Cocorná convergen instituciones propias de cualquier centro municipal colombiano: iglesia, alcaldía, comando de la policía, centro cultural, entidades bancarias y espacios de sociabilidad. El primero de agosto de 1998 los medios de comunicación de Colombia difundieron la irrupción a la cotidianidad del parque principal de este pueblo de Antioquia. El grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN) detonó una carga de dinamita en la edificación de tres pisos en la que funcionaba el Palacio de la Cultura; el panorama, según la descripción del diario *El Tiempo* (1998), se reducía “a escombros”. La detonación de cargas explosivas, las tomas guerrilleras y paramilitares, los enfrentamientos entre grupos armados, la implantación de minas antipersona, los asesinatos, las desapariciones, los hostigamientos, los desplazamientos masivos y los atentados eran<sup>1</sup> la constante de estas poblaciones en medio del conflicto armado.

El fotógrafo Jesús Abad Colorado, desde comienzos de los noventa, ha registrado diferentes sucesos del conflicto interno colombiano, entre ellos los destrozos a las edificaciones. La potencialidad indicial de sus imágenes explicita el valor de la fotografía como marca visual de las atrocidades perpetradas contra la población y sus espacios simbólicos. Sin embargo, en este artículo entendemos que las fotografías, más allá de ese valor indicial, constituyen narrativas complejas que

---

<sup>1</sup> Enfatizamos en el pretérito porque entendemos los finales de los noventa y principios del dos mil como una época cruenta del conflicto armado colombiano; sin embargo, no desconocemos su continuación y permanencia en el tiempo.

proponen otras miradas y otros relatos, a la vez que se postulan como acontecimientos en sí mismas. Se trata de imágenes que documentan las atrocidades, no como la constatación objetiva de los hechos sino, como lo plantea Didi-Huberman (2008), en cuanto *devenir documento*. Es decir, el fotógrafo, más que utilizar documentos de la actualidad, los genera para intervenir el acontecimiento, como una forma particular de constituirlo desde un posicionamiento parcial que es, en sí mismo, un acto de enunciación inserto en tramas políticas. Así, estas fotografías de Colorado devienen en documentos del horror y exponen, además de los vestigios, otros elementos simbólicos; entre ellos, capas de tiempo en las que las imágenes no representan las masacres *in situ*, sino que proponen volver la mirada a un hecho del pasado.

Recorremos en el artículo algunas fotografías que se encuentran en el contexto de dos libros importantes para la carrera fotoperiodística de Colorado. El primero es el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)<sup>2</sup> *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013), en el cual estas fotografías, junto a cifras y testimonios constituyen una reflexión sobre el pasado reciente del conflicto armado, como un intento de pensar los distintos actos victimizantes, las afectaciones a la población civil, las causas y consecuencias de los enfrentamientos. El segundo libro es una recopilación de veinticinco años de trabajo en el fotoperiodismo: *Mirar de la vida profunda* (Colorado y Ponce de León, 2015).<sup>3</sup> Ambas publicaciones constituyen aportes al campo de las memorias del país; específicamente, son memorias visuales de la violencia política.

Colorado comenzó a retratar el conflicto armado realizando su labor fotoperiodística en vínculo con diferentes diarios nacionales, entre ellos el periódico medellinense *El Colombiano* (1992-2001); sin

---

<sup>2</sup> El CNMH fue creado a partir de la Ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras). Colorado fue parte del equipo de investigadores del Grupo de Memoria Histórica entre el 2008 y el 2013.

<sup>3</sup> Colorado divide las fotografías de su libro en grupos a los que dota de cierto sentido entre sí: los integrantes rasos de los grupos armados; los desplazamientos forzados; las masacres; las ruinas; los paisajes y, por último, las manifestaciones de reclamo y retorno. Esta clasificación puede entenderse también en la reflexión planteada por su curadora, Carolina Ponce de León, quien introduce el libro señalando la reiteración de Colorado en el protagonismo de la población civil en su obra fotográfica, en particular las infancias, mujeres y poblaciones campesinas, afrocolombianas e indígenas.

embargo, decidió retirarse de estos medios de comunicación para poner en práctica su propósito de hacer memoria (Sierra, 2003). Esta independencia fotoperiodística le permitió editar sus imágenes, tomar las decisiones sobre qué mostrar y cómo mostrarlo y construir su propia experiencia y mirada, con la cual consolidó un importante rol y reconocimiento: “[Sus] imágenes lo han convertido en uno de los fotógrafos más reconocidos del país” (Tibble, 2016, párr. 3). Al elegir hacer memoria, inevitablemente el fotógrafo asumió un posicionamiento de agencia política, estética y narrativa que, al igual que todos los fotógrafos y todas las fotografías de guerra, se enfrenta al dilema ético de su papel al relatar los acontecimientos, “ser un ‘testigo’ que no debe involucrarse de manera directa ni alterar los sucesos que se están desarrollando. Su trabajo es registrar lo que ve” (Gamarnik, 2015, p. 243).

Tanto el informe del CNMH como el fotolibro se publicaron en medio del contexto de los diálogos de paz entre el Gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP). Un espacio de negociación, llevado a cabo en La Habana entre el 2012 y el 2016, que posibilitó sacar del ocultamiento y exponer fotografías e historias, con el fin de construir nuevos discursos sociales a partir de procesos de reconciliación, memoria, verdad y justicia. Este panorama de diálogo político incluyó diferentes acuerdos en materia agraria, participación política, narcotráfico, víctimas y reparación, y planteó la necesidad de recolectar y desclasificar documentación y testimonios sobre los acontecimientos victimizantes perpetrados por este grupo guerrillero durante su participación en el conflicto armado, para condensar, procesar y abrir caminos a diversas construcciones de sentidos; suponemos que este espacio influyó en los diferentes usos y en la circulación de estas materialidades. En ese contexto, nuestras preguntas se centran en la construcción visual del conflicto armado en la obra de Colorado: ¿qué miradas ofrecen estas fotografías sobre la violencia? ¿Qué evocaciones proponen? ¿Qué visualizaciones y enunciaciones configuran?

Abordaremos estos interrogantes teniendo en cuenta los usos de las fotografías (Bourdieu, 1989) en la construcción de sentidos de ese pasado reciente, a partir de la reflexión sobre sus condiciones de producción, evocaciones y configuraciones visuales. Ese valor de las fotografías como prácticas es pensado, debatido y analizado según determinados espacios

de uso y de circulación (Donoso Macaya, 2021); por eso las pensamos en multiplicidad y serialidad, y según sus influencias en el curso de los acontecimientos (Burke, 2005; Didi-Huberman, 2004). Además, nos resulta fundamental convocar la noción de *memorias fotográficas* planteada por Natalia Fortuny (2014), que condensa tres peculiaridades de las imágenes fotográficas: *a)* son memorias sociales; *b)* reúnen potencialidades temporales, estéticas y políticas; *c)* crean y ponen en marcha recursos visuales singulares. En ellas, la interacción entre el presente y el pasado está enmarcada cultural y colectivamente (Jelin, 2021b).

En ese inminente cruce entre las fotografías, las memorias y el horror, pretendemos recorrer las implicancias de las destrucciones, las desolaciones, las ausencias, y rastrear las características de composición y enunciación en las que el grupo de imágenes confluyen o se distancian. Las fotografías se potencian al estar relacionadas entre sí, en un marco de serialidad; por esta razón nos permitimos revisarlas en su conjunto e indagar otras prácticas fotográficas analizadas a propósito de las violencias políticas en la región, como el caso de la última dictadura cívico-militar argentina.

Traemos a colación el análisis de Luis Ignacio García y Ana Longoni (2013) sobre las fotografías tomadas por Víctor Bastera en el centro clandestino que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) de Buenos Aires, imágenes que operaron como pruebas documentales de la existencia del horror durante el gobierno de facto; dialogamos con el abordaje de Claudia Feld (2013) sobre el artificio visual realizado por los militares argentinos para desresponsabilizarse de la detención-desaparición de dos monjas católicas francesas, Léonie Duquet y Alice Domon; y la obra fotográfica que muestra la destrucción de la casa en la ciudad de La Plata donde funcionaba la revista de la agrupación Montoneros, indagada por Natalia Fortuny (2014).

## **Tras/en las ruinas**

Para Philippe Dubois (2019) la foto y la ruina, en cuanto tipos de índice que mantienen o mantuvieron en un determinado momento una relación de contigüidad con su referente, son diferentes en su naturaleza: mientras que en la ruina la distancia se presenta en términos temporales, en la foto ese criterio de distancia con el objeto es

temporal y espacial. En este sentido, Dubois plantea que el encuentro entre ambas se manifiesta en tanto la fotografía es ruina de lo real únicamente en el marco temporal; es decir, es vestigio, huella física de lo que estuvo ahí. Esta relación intrínseca entre la foto, la ruina y el tiempo es retomada por Dubois a partir de la exposición y explicación de una metáfora arqueológica de Freud sobre Roma y Pompeya. Como ciudades en ruinas se presentan, en el caso de Roma, como una acumulación compuesta de fragmentos, capas históricas (una multiplicidad); mientras Pompeya representa el instante, la duración y la unicidad. Esa mezcla de Freud -el analista- y la metáfora -el arqueólogo- “hace al fotógrafo, que hace pasar las imágenes latentes al estado de imágenes manifiestas [...]” (Dubois, 2019, p. 306).

En esta suerte de vínculos y discontinuidades heterogéneas entre la ruina y la fotografía, lo arqueológico y la huella visual, la persistencia del tiempo y el espacio, en los que convergen lo múltiple, lo fragmentario y la memoria, se inscribe el conjunto de fotografías tomadas por Jesús Abad Colorado. Se trata de los escombros y las paredes derrumbadas de edificaciones que fungían de escuelas, casas, plazas principales e iglesias que fueron destruidas en medio del conflicto armado colombiano. Una serie de fotografías documentales que concitan varios interrogantes: ¿dónde están las personas que habitan o habitaron estos espacios?, ¿cuáles son las capas de tiempos e historias que atraviesan estas ruinas?, ¿qué marcas y evocaciones se inscriben en sus escombros?

Los conflictos, las guerras y las dictaduras producen crisis de sentidos y dejan huellas en lo físico, en lo social y en lo individual; marcas de destrucción que se evidencian en las infraestructuras edilicias. Pensemos, por ejemplo, en las dictaduras del Cono Sur, específicamente en la última que padeció Argentina entre 1976 y 1983, en la que el régimen de la Junta Militar implantó estrategias sistemáticas de silenciamiento y desaparición a las militancias políticas opuestas al gobierno de facto; entre ellas, la eliminación de espacios físicos como la casa ubicada en la ciudad de La Plata, donde se imprimía en la clandestinidad la revista *Evita montonera*. Un artista-fotógrafo argentino, Hugo Aveta, realizó una obra fotográfica con las marcas de destrucción y con los agujeros de bala que quedaron como huellas del ataque a la propiedad donde operaba la revista.

Sin embargo, la obra que Aveta denominó *Calle 30 N.º 1134* (1998) no se refiere únicamente al pasado de violencia política que padeció Argentina, sino que, como lo señala Fortuny (2014), habla del dispositivo de creación de lo real y problematiza la relación con el mundo con el que la fotografía se ha encontrado desde sus inicios, en cuanto dispositivo mimético. La fotografía de Aveta es la imagen de una maqueta que reconstruye con verosimilitud el estado de la propiedad tras el ataque; en palabras de Fortuny, en este caso el dispositivo convoca “artificios, ficciones que construyen sentidos sobre el pasado. Así, tanto una foto digital como una analógica -una maqueta o una toma directa, en este caso- tienen la posibilidad de crear un relato sobre algo, de construir verdad” (2014, p. 57).

Si bien las fotografías de Colorado no son la toma de una maqueta que recrea las atrocidades de las violencias, sí entran en el plano complejo en el que, a la vez que se cuestiona la relación imaginaria del dispositivo fotográfico con su referente, exponen relatos y sentidos sobre los acontecimientos. Desde su entramado estético-político posibilitan construcciones de sentidos que contribuyen a las memorias sobre el pasado reciente. En este marco, problematizan la existencia de una verdad única y total, y visualizan las consecuencias físicas y simbólicas del accionar de los actores armados en el marco del conflicto. Desde una línea documentalista -fotoperiodística-, Colorado toma fotografías de lugares espectrales, que continúan ocupando un espacio físico, que resignificado por las marcas de la violencia expone el panorama catastrófico a través de la fragmentación de las materialidades; y la pérdida de estas materialidades imprime en las escenas fotográficas la melancolía, lo que para Benjamin (1990) remite a la alegoría.

Siguiendo a Benjamin (1990), tanto la alegoría como el montaje se presentan en cuanto pérdida. Por un lado, la alegoría es una pérdida de lo divino, de la bella apariencia, de la totalidad y, por otro lado, el montaje intenta, desde ese mismo vaciamiento, construir un sentido posible. El teórico argentino Luis Ignacio García (2011) propone que si Benjamin usó las estrategias de la alegoría y el montaje para pensar tiempos de guerra, de quiebre de sentidos, “parece adecuado plantear la pregunta por la pertinencia de esos conceptos para pensar las crisis del presente” (2011, p. 146). Se refiere, en ese sentido, a la dictadura argentina, en la que piensa a la alegoría en tiempos de la derrota y del

duelo, y al montaje en el desarrollo de trabajos teóricos y de ensayos fotográficos alrededor de la violencia política.

Retomamos esta pertinencia hallada por García (2011), y el trabajo de indagación profunda de Fortuny (2014), para pensar el contexto colombiano, para el que creemos pertinente la implementación de estos conceptos. Tomamos la alegoría concebida como ruina y como fragmento, resistente a la totalidad, como la posibilidad de imágenes dialécticas que se encuentran con lo inexpresivo, lo muerto y lo melancólico; y al montaje como agencia de nuevas narrativas que buscan superar esa fijación melancólica y abrirse a la construcción de nuevos sentidos; pero, entendemos que en el caso colombiano no se trata de la destrucción producto de la naturaleza y de las marcas dejadas por el paso del tiempo a las que se refiere Benjamin (1990), sino que es producto del accionar humano.

Como explicamos en líneas anteriores, el énfasis de las fotografías de Colorado expone cómo quedaron los espacios físicos de las poblaciones, cuáles son las consecuencias del accionar armamentístico en la infraestructura arquitectónica, tras detonaciones de bombas y enfrentamientos entre los diferentes grupos armados: guerrillas, paramilitares y Fuerzas Militares. Comenzaremos exponiendo un grupo de cuatro imágenes fotográficas tomadas en lugares geolocalizados en el departamento de Antioquia. En ellas se observan los paisajes irrum-pidos por las marcas de tiza que permanecieron en los pizarrones, los huecos de balas, las paredes agrietadas o destruidas y algunas sillas entre los escombros producto de las explosiones; ¿dónde están las y los estudiantes? ¿Qué sucedió con el personal docente?

Cocorná y San Francisco son dos pueblos del oriente de Antioquia, ubicados en el corredor vial Medellín-Bogotá, en medio de una zona boscosa rica por sus fuentes hídricas propicias para la generación de energía eléctrica. Las casas de los campesinos residentes en estas dos comunidades fueron usurpadas por los grupos de paramilitares y guerrilleros, quienes violentamente ingresaron con listados de nombres de personas que residían en la zona y los asesinaron so pretexto de vínculos y ayudas a los grupos armados de oposición. Esta población bajo las amenazas, el miedo y los hostigamientos, decidió desplazarse al casco urbano de los pueblos y al llegar allí acampar en las escuelas



municipales. Flor Alba Romero (2011) ha investigado el impacto del conflicto armado en las escuelas del país y destaca la fuerte repercusión que tuvo en regiones de Antioquia como el Urabá y el oriente, donde “prácticas como las masacres, los asesinatos selectivos, las tomas de poblaciones, ataques a la infraestructura, se hicieron cotidianas” (2011, p. 199).

Una fotografía de Colorado, tomada en noviembre de 2001 (imagen 1), evoca estas condiciones de desplazamiento forzado a causa de las intimidaciones de los grupos armados. Un niño y un hombre duermen sobre el piso de una escuela urbana, llevando todavía puestas las botas negras del trabajo en el campo, mientras reposan la cabeza sobre almohadas improvisadas por sus propias mochilas y vestimenta; en el fondo está el pizarrón que, en lugar de las marcas de tiza, deja ver en primer plano las pertenencias de quienes pernoctan en el lugar y, sobre ellas, las letras del abecedario que resisten.

**Imagen 1.** *Escuela de Cocorná, 2001*



Fuente: Jesús Abad Colorado, *Mirar de la vida profunda* (2015).

La fotografía siguiente (imagen 2) es la del colegio municipal de San Francisco, tomada dos años antes, en abril de 1999, tras la destrucción de la infraestructura por la guerrilla del ELN. A finales de 1998 y principios de 1999, acaecieron varios sucesos trágicos en la región que

agudizaron la victimización de la población. En agosto de 1998 la guerrilla de del ELN detonó un explosivo frente al Palacio Cultural de Cocorná, en el parque principal del municipio, con el objetivo de atacar el Comando de Policía, contiguo a esta edificación. Al mismo tiempo, ambas guerrillas distribuyeron en las zonas rurales de San Francisco y Cocorná minas antipersonales, municiones sin explotar que causaron daños tanto físicos como psicológicos, y provocaron desplazamientos masivos. En la fotografía de Colorado la única pared que permanece en pie sostiene el pizarrón todavía escrito con la clase de inglés y, a la vez, soporta el peso de un hombre vestido con el camuflaje, con su arma en el brazo derecho, que mira fuera de cuadro en dirección al piso como quien ya no necesita estar alerta: el riesgo se perdió en lo que ya no es la inminencia.

**Imagen 2.** Colegio de San Francisco, 1999

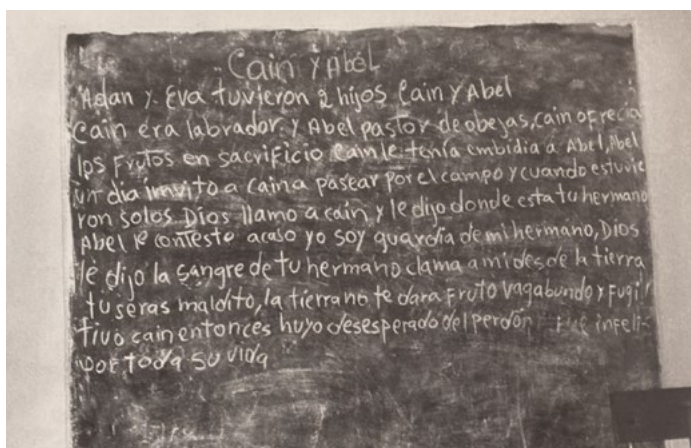


Fuente: Jesús Abad Colorado, *Mirar de la vida profunda* (2015).

Las marcas de la destrucción son perceptibles en ambas imágenes. En la primera, la falta de hogar, de lugar de cobijo y resguardo se evidencia en la incomodidad del dormir en el piso de un espacio concebido para la escolaridad; la irrupción de la cotidianidad como

clara marca de afectación de los perpetradores sobre la comunidad campesina. Y, en la segunda, el joven soldado del Ejército Nacional casi saliendo de cuadro, mirando fuera de él, siendo parte como pieza casi ajena de las ruinas contrastadas con el paisaje boscoso del fondo, la silla despedazada, los árboles a la derecha y los costales de la izquierda, la construcción y la destrucción componiendo la escena melancólica, como fragmentos de lo sido. Lo sido, en términos de Benjamin (1990), igual que el “ha sido” de Barthes (2015), se refiere al valor indicial de la fotografía como traza, es decir, a su relación con lo real; sin embargo, más allá de esa relación entre la fotografía y el objeto o sujeto fotografiado, que estuvo ahí -en espacio y tiempo-, también es fundamental detenerse en la función compositiva de la imagen, su recorte y encuadre (Dubois, 2019). La evocación del fragmento propone fijar la mirada en el contenido del cuadro fotográfico y en la relación que presenta ese recorte con el fuera de cuadro, eso que no se muestra pero que es igualmente importante.

En una tercera fotografía de mayo de 1992 (imagen 3) se observan las botas y prendas militares rotas frente a una escuela de Dabeiba (Antioquia), tras la muerte de catorce militares al ser emboscados por las FARC-EP. Acá nos encontramos con una particularidad, y es que al lado de esta fotografía en el libro *Mirar de la vida profunda*, Colorado decidió ubicar la primera que tomó del conflicto armado (imagen 4). El fotógrafo se asomó por las ventanas de esta escuela de Dabeiba y se encontró con la inscripción de la historia de Caín y Abel en el pizarrón: “Era la historia repetida de Colombia, un país en el que nos hemos matado entre hermanos desde hace siglos” (Colorado, en Sánchez Gómez, 2017, párr. 12).



Fuente: Jesús Abad Colorado, *Mirar de la vida profunda* (2015).

La complejidad y potencia de estas fotografías se presenta en cuanto serialidad, es decir, en los vínculos y las discontinuidades acaecidos al pensarlas en conjunto. Afuera de la escuela la certeza de las consecuencias de los enfrentamientos, lo que queda, las botas, la fragmentación material, y adentro la historia que se escribe y se reescribe, y resignifica los sentidos en medio del conflicto armado. Ambas tomas se complementan en cuanto a la ubicación espacial, una escuela rural, donde de nuevo la afectación recae sobre las comunidades campesinas que se encuentran en territorios estratégicos para los actores armados;

recordemos que son corredores viales de comunicación importantes entre el mar y el centro del país, y con abundancias boscosas e hídricas.

Estas cuatro primeras fotografías reflejan la distancia temporal y espacial, por lo que sucedió, pero también por el tiempo que transcurrir entre los acontecimientos y las tomas fotográficas. En estas edificaciones debían estar convergiendo docentes y estudiantes, pero su estado en ruinas, y el fuera de cuadro que supone el momento de los enfrentamientos, enfatizan especialmente en la ausencia. Ya lo decíamos en las preguntas anteriores, ¿dónde están sus estudiantes?, ¿dónde están las y los profes de inglés y religión? Se abren interrogantes, que no se pretenden responder aquí, pero que cuestionan las ideologías y las razones del conflicto armado colombiano: ¿por qué en las escuelas?, ¿qué representaba la escolaridad y el espacio en sí para los grupos armados y las poblaciones?, ¿por qué decidieron que el golpe a dar era la destrucción de la escuela? Y, ¿por qué la población elige estos espacios como centros de refugio?

A propósito de estos cuestionamientos en referencia a las instituciones y los espacios simbólicos con funciones sociales claras -la educación, la sociabilidad, las prácticas comunitarias y religiosas-, abordaremos más adelante, entre otros acontecimientos, la destrucción de la iglesia de Bojayá (Chocó), en la que pensamos se reúnen características centrales para seguir indagando en la relación entre las fotografías, las memorias y el conflicto armado colombiano: la iglesia destruida estaba ubicada en el centro del poblado, se trataba de un lugar que separaba un lado del otro y, precisamente, en su función social representaba para las y los habitantes un sitio de resguardo, material y simbólico, ante los continuos enfrentamientos entre las guerrillas y los paramilitares. Las fotografías de Colorado se presentan como paradojas, entre el refugio, la fe, la educación, las ruinas y la muerte.

## **Lo que ostentan las ruinas**

Estas fotografías también construyen narrativas visuales en referencia a los objetivos militares de los grupos armados: suscitar terror, demostrar poder y reafirmar su presencia y mandato en las zonas de operación. En esta serie de fotografías de destrucción, donde persisten la muerte y la melancolía de lo que ya no podía ser, se encuentran las

ruinas dejadas tras la masacre de El Aro (imagen 5), ejecutada por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) entre el 22 y el 25 de octubre de 1997. El grupo de paramilitares atentó contra la población, a quienes les adjudicó colaborar con los grupos guerrilleros que tenían base en el norte de Antioquia.

Además de la sistematicidad de asesinatos, el terror generado por este grupo produjo cientos de desplazamientos forzados, familias enteras tuvieron que huir escondiéndose durante varios días en medio del bosque, intentando sobrevivir a las adversidades de la naturaleza y con el miedo de ser detectados por los actores armados; mientras tanto, a la zona urbana del pueblo solo le quedaban paredes agrietadas, casas sin puertas, ventanas ni techos. También quedó, fotografiado por Colorado, un hombre que arreaba a su mula por la calle principal, acompañado por un perro que olfateaba los escombros a unos metros de distancia. Al fondo, la neblina densa que escondía las montañas, a la vez que esa neblina y las montañas escondían a los sobrevivientes en su huida. La composición fotográfica presenta una tensa calma en la soledad de las calles, el silencio tenebroso de las implicaciones, el no saber dónde estaban quienes antes habitaban estas casas y calles, ahora desoladas y en ruinas.

**Imagen 5.** *Masacre de El Aro (1997)*



Fuente: Jesús Abad Colorado, en *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2015).



Fuente: Jesús Abad Colorado, en Ruiz Torres (2018).<sup>4</sup>

Aunque nos encontremos ante la imposibilidad de singularizar toda vida destruida en la guerra, aunque no esté a nuestro alcance conocer la historia de cada campesino que se escondió en las montañas y sobrevivió a ellas, “sin duda hay maneras de registrar a las poblaciones dañadas y destruidas sin asimilarlas plenamente en la función icónica de la imagen” (Butler, 2010, p. 65). Colorado volvió en el 2018 a El Aro y captó una imagen de la misma calle (imagen 6), un díptico del *durante* y el *después*. Al igual que en la fotografía anterior (imagen 5), un perro olfateaba la calle mientras los colores del pueblo evocaban el retorno y la reconstrucción. Ahora está habitado por los hombres sentados a la derecha, en el quiosco, casi fuera de cuadro, lo que sugiere la presencia de otros. Al fondo, antes de perderse en el paisaje de las montañas, un caballo negro asoma su trompa al interior de la casa celeste. La desolación de la imagen anterior enfatizó en la ausencia, la destrucción y el recorrido en la penumbra y sin rumbo del hombre y su mula, mientras en la nueva fotografía, a pesar de una calle ausente de caminantes, primó el color, la vida social y las viviendas habitables gracias a la protección de los techos y las puertas.

<sup>4</sup> Si bien esta fotografía no se encuentra en ninguno de los dos libros mencionados, la traemos a colación debido a que consideramos que el contraste con la imagen 5 es un aporte importante para nuestro análisis.



En esta propuesta del *durante* y el *después* se muestra el campo de batalla desierto, sin personas, en el que “inevitablemente se piensa en una guerra que continúa en modo automático tras la desaparición de la humanidad de la faz de la tierra” (Farocki, 2015, p. 149). Sin embargo, a pesar de no mostrar los muertos en primer plano fue inevitable la aparición del horror, la barbarie. Con las ruinas también vienen las ausencias, los retornos y las reconstrucciones; todas estas poblaciones que regresan, en el *después*, a pesar de los riesgos que conlleva y las marcas traumáticas de los quiebres sociales y las afectaciones individuales. Quienes retornan se enfrentan, con presencia o ausencia del Estado, a la desolación y la desaparición de sus vecinos, a quienes no retornaron, a la reconstrucción de sus viviendas y espacios comunes, a levantar los escombros en medio de la continuación del conflicto y, en muchas ocasiones, ante la permanencia de la presencia de los actores armados.

La noción de ruinas adquiere aquí tres aristas. Una que narra la desposesión y pérdida de bienes; otra que enfatiza en los restos, los escombros de lo que quedó de cada casa destruida; y una sumida en la metáfora que refiere a las ruinas sociales y culturales, donde las marcas físicas representan también las fisuras en los tejidos sociales, en las costumbres y la cotidianidad, familias desarmadas por el asesinato, la desaparición y el desplazamiento; una pérdida que trasciende la materialidad y que se perpetúa en la continuidad. La ruina, en tanto alegórica, está estrechamente vinculada a la muerte y al recuerdo como caducidad, son un montón de piezas recortadas de forma arbitraria que componen un rompecabezas (García, 2011). Sin embargo, en este caso hay que tener en cuenta la salvedad ya expuesta con respecto al significado de *ruina* en Benjamin (1990), porque la destrucción, atravesada por el conflicto armado, no es dada por la naturaleza sino provocada por la irrupción abrupta externa -del actor armado- que refleja la atrocidad.

Las fotografías retratan un momento, una escena, un personaje o un lugar en un contexto y espacio específico, y desde el mismo instante en el que se convierten en fotografías dejan de permanecer en



el presente. Estas ruinas dejan las construcciones también en el pasado, como algo que nunca volverá a ser igual; se trata de la relación temporal que sitúa Dubois (2019) entre la ruina y la fotografía. Lo contrario ocurre con la memoria, que se pregunta por los sentidos del pasado desde un presente que los convoca y activa. Los fragmentos visualizados en las imágenes de Jesús Abad fueron tomas fotográficas obtenidas tan solo un poco después del momento en el que sucedieron los atentados, las masacres, las tomas guerrilleras, los enfrentamientos. Y al ser tomadas en ese momento, con su marca de índice y de retazo, fueron y son usadas como testimonios del horror en instancias de justicia, reclamos de verdad y procesos de memoria. Pero estas capas de tiempo son complejas y la polisémica noción de memoria así lo refleja, debido a que “ubica directamente el sentido del pasado en un presente y en función de un futuro deseado” (Jelin, 2021a, p. 34). Pensemos, teniendo en cuenta este entramado complejo, la fotografía ya citada de la iglesia de Bojayá.

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

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

Los hechos comenzaron el primero de mayo cuando un silencio perturbador invadió la cotidianidad de Bellavista;<sup>5</sup> sus habitantes sabían que los grupos armados estaban cada vez más cerca y, ante la inminencia de los enfrentamientos, decidieron refugiarse en la iglesia. Al día siguiente un cilindro bomba atravesó el techo del templo. La guerrilla había lanzado varios cilindros contra los paramilitares, pero uno de ellos quedó a medio camino y cayó sobre el refugio de la población. Un día después de la tragedia, quienes sobrevivieron tuvieron que arrojar rápidamente a los muertos en fosas comunes, por órdenes de la guerrilla, y huir lo antes posible a través del río. Recién en el 2016, la guerrilla de las FARC-EP pidió perdón a las víctimas de la masacre, a quienes unos años antes los paramilitares también les habían pedido perdón en una audiencia pública. Las Fuerzas Armadas fueron obligadas por un tribunal<sup>6</sup> a pedir perdón por la omisión, y las víctimas sobrevivientes esperan que el Poder Ejecutivo también lo haga. A finales de 2019, entregaron los restos de 72 personas identificadas; los y las pobladores/as enterraron y aplicaron sus rituales ancestrales. Este proceso de investigación, identificación y duelo continúa activo a la fecha.

Colorado tomó la fotografía emblemática que (re)presenta esta tragedia. Es una imagen que desde su enunciación refiere y testimonia el acontecimiento, con los matices que esto conllevaba, sus dentro y fuera de cuadro. Basta con mirar esta fotografía para encontrarse en un primer plano con el ícono de la barbarie de la tragedia de Bojayá, el Cristo desmembrado, símbolo de las creencias y prácticas religiosas de esta comunidad del Chocó. Religiosidad con tal grado de importancia, que la iglesia fue el lugar elegido por la población para resguardarse del enfrentamiento, con la intención de proteger sus vidas. De manera paradójica, la iglesia también fue el lugar de separación entre el bando de los paramilitares y la guerrilla; por esta razón, el Cristo roto es la ventana de la metonimia que cuenta cómo todo quedó destruido.

---

<sup>5</sup> Nombre del casco urbano de Bojayá.

<sup>6</sup> El Tribunal Administrativo del Chocó ordenó a las Fuerzas Militares, mediante la Sentencia número 56 del 2 de mayo de 2015, pedir perdón por la omisión en la masacre de Bojayá.

**Imagen 7.** *Masacre de Bojayá (2002)*



Fuente: Jesús Abad Colorado, *Mirar de la vida profunda* (2015).

El panorama desolador está también enmarcado en la fotografía por la arquitectura de fondo, ventanas y puertas arqueadas, comunes en el diseño de las edificaciones católicas, pero en esta ocasión sin techos ni vidrios. En medio de la composición se observan tablas esparcidas, sillas desbaratadas, un espacio que sin techo y sin puertas quedó expuesto a la inseguridad de lo externo. Pero más allá de la evidencia de la ruina, detengamos la mirada en los detalles, en el *punctum* (Barthes, 2015), ese lugar que nos hiere, en el que percibimos las prendas de vestir como vestigios de la presencia humana; es así como, por medio de la fragmentación de las materialidades, se testimonia una masacre donde la mutilación es protagonista.

Esta imagen no se detiene solo en inspirar algún grado de asombro, terror y compasión, sino que, como lo afirma Jorge Iván Bonilla: “[...] representa una época o sistema de creencias, al permear trasfondos simbólicos compartidos y alcanzar marcos de referencia de amplia difusión y recordación” (2019, p. 314). Por un lado, esta fotografía por su relación con la realidad posee una atribución histórica, a la vez que

condensa simbólicamente fenómenos complejos de la representación del conflicto armado colombiano y, por otro lado, ha sido mostrada una y otra vez, la hemos visto en repetidas ocasiones y en diferentes lugares; su índice, repetición y evocación de la afectación la convirtieron en imagen de la atrocidad en la memoria social. Por su condición de indicio, de vestigio, fue asumida “como elemento revelador de fenómenos más generales” (Ginzburg, 1999, p. 163), es decir, fue la representación de las ruinas y la devastación que dejaba el conflicto armado interno.

Esta no es la única imagen en ruinas de Jesús Abad Colorado, ni del conflicto armado en general, pero sí es una fotografía que por su impacto y circulación representa la atrocidad, el dolor, la injusticia, y hace referencia inmediata a un acontecimiento de masacre insensato. Así lo cuenta también el testimonio verbal descriptivo, la barbarie de los actores armados, de la guerra y de la manera en la que las personas, más que relacionarse *con*, quedaron siempre en medio *de*. Las palabras y las fotografías en este caso aportan una ubicación espacial rural o de lejanía, una comunidad con rutas escasas de transporte y comunicación, que despojada de todo derecho humano (vida, salud, creencia) tuvo que huir a través del río Bojayá y desembocar en las aguas extensas del Atrato.

La sutileza de Colorado al no mostrar los cadáveres puede responder al policronismo real del acontecimiento, que tiene en cuenta el momento de la masacre, el tiempo que transcurrió en la huida de los sobrevivientes y el tiempo que le tomó al fotógrafo ingresar al territorio; pero acá también nos interesa pensar esa sutileza en términos éticos, donde se metaforiza la fragmentación de los cuerpos mutilados a través del símbolo que los agrupaba, el Cristo. Esto puede leerse como un acto de solidaridad con las familias sobrevivientes, quienes están expuestas a la circulación de estas imágenes, con una escena que, como lo describe Sontag (2010, p. 14), desgarrar y rompe, pero que no evade la premisa del otro que ve, en diálogo con un doble régimen de la imagen como verdad y como un saber cierto de lo que está representado (Didi-Huberman, 2004).

Como lo plantea Bourdieu (1989), las fotografías revelan un excedente de significación al participar en la representación simbólica de

una época, de una clase o de un espacio artístico. Es en este sentido que en esas fotografías, más que primar el uso informativo, se destaca la magnitud de la masacre, convirtiéndose en ícono emblemático de la barbarie. Cuenta un acontecimiento atroz, lo mantiene en la memoria pública y colectiva, a la vez que es un testimonio, de muchos, que construyen la historia de incontables víctimas que perdieron la vida, y de las que al sobrevivir y cargar a cuestas tal escena tuvieron que abandonar sus tierras a la deriva de un río que, entre ráfaga y ráfaga, les ofertaba un devenir incierto. Para Farocki (2015), si se mostraran fotografías de los daños causados por el napalm en las guerras ello provocaría que los y las espectadores/as cerraran los ojos, primero a las fotos, luego a la memoria, a los hechos y a las relaciones que hay entre ellas; ¿pasaría lo mismo si en lugar del Cristo fragmentado en primer plano apareciera un cuerpo?, ¿cuál es la responsabilidad de quienes miramos estas imágenes? El cuestionamiento, o el pedido, parece ser entonces el abrir los ojos a la violencia del mundo, violencia inscrita en las imágenes, avistar la vulnerabilidad.

Las fotografías de Colorado, relacionadas entre sí, permiten atisbos de enunciaciones de algunos objetivos bélicos de los grupos armados, entre los que podríamos nombrar: el accionar militar en contra de las infraestructuras para suscitar terror en la población y dominar territorios estratégicos de comunicación o de extracción de recursos naturales; las alianzas entre actores armados y los códigos normativos con los que operaban en diferentes territorios; el uso de señalamientos a la población civil como ayudantes de actores armados de oposición; la producción de desplazamientos masivos de zonas rurales a territorios urbanos; los ataques sistemáticos a espacios con representaciones simbólicas para la sociedad, como los centros de educación, de sociabilidad y prácticas religiosas.

Sin embargo, debemos entender que estas fotografías, como “fragmentos arrancados, restos de películas”, “[son], pues, *inadecuadas*: lo que vemos es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos” (Didi-Huberman, 2004, p. 59). En estas imágenes fotográficas la presencia es evocada a través de la ausencia, desoladas de transeúntes, de cuerpos desmembrados, de estudiantes y profesores. Así, las imágenes fotográficas devienen en documentos de la desaparición

y de la actuación victimizante contra la población civil. Volvamos al caso argentino, a las fotografías que Víctor Bastera (detenido-desaparecido-sobreviviente de la última dictadura) sacó de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) entre su ropa interior; eran imágenes reveladas y negativos de los militares represores y de algunas de las víctimas desaparecidas que habían estado en este centro clandestino y, que a través de trabajos de construcción de memorias y de consolidación testimonial, trascendieron a documentos visuales, como las fotografías de Colorado.

En el campo de represión donde estuvo detenido Víctor Bastera, también estuvieron detenidas y fueron desaparecidas dos religiosas francesas, Alice Domon y Léonie Duquet. Pese a la estrategia sistemática de los militares argentinos de silenciamiento y ocultamiento de los actos perpetrados, estos represores les tomaron una fotografía a las monjas con el fin de difundirla para falsificar un documento en el que supuestamente la organización político-militar de Montoneros se adjudicaba sus secuestros. Al ser ciudadanas extranjeras, el caso tenía repercusiones a nivel internacional y ponía en evidencia el accionar de los militares, quienes, para seguir ocultando su práctica sistemática de desaparición, construyeron una estrategia de visualización que les permitiera evadir tal responsabilidad; es decir, el uso de la imagen fotográfica para construir otra verdad posible. Sin embargo, la corroboración del artificio se hizo incuestionable porque “hay una tensión evidente entre los distintos elementos que se yuxtaponen, entre la información que se quiere mostrar (la palabra ‘Montoneros’, la fecha del diario *La Nación*) y la información que se quiere mantener oculta (¿dónde fue sacada la foto?, ¿quiénes la sacaron?)” (Feld, 2013, p. 51).

Si bien las fotografías de Colorado no están pensadas para falsear una escena que distraiga la mirada de quienes sean los posibles responsables del acontecimiento, entendemos que se alinean con las tensiones de visibilidad y secreto, imagen y memoria, el “adentro” y el “afuera”, una paradoja inscrita como prueba de vida en lo que “se trata de una fotografía tomada al borde de la muerte” (Feld, 2013, p. 52). Estas imágenes analizadas convocan la presencia de los cuerpos ausentes: los soldados que vestían las botas de la escuela de Dabeiba; los chicos y las chicas que participaron de esa última clase de inglés y de religión

inscrita en el pizarrón; los y las pobladores/as del Chocó que no sobrevivieron al cilindro bomba en la iglesia de Bojayá, y cuyas prendas quedaron expuestas en la escena fotográfica; los y las habitantes de El Aro que nunca retornaron.

## Conclusiones

El análisis de Didi-Huberman (2004) de cuatro fotografías arrebatadas a Auschwitz nos posibilita reflexionar sobre la dimensión testimonial de la imagen. El teórico francés dirige la mirada sobre las peripecias que enfrentaron los miembros del *Sonderkommando* para ingresar una cámara fotográfica al campo de concentración y tomar fotografías en los crematorios, en las que además de verse los cuerpos judíos sometidos al exterminio, en su imposibilidad de encuadre, evidencian la condición de clandestinidad. Imágenes fotográficas arrebatadas *pese a todo*, torcidas y enmarcadas desde ángulos adversos que narran las difíciles condiciones espacio-temporales que las componen. Esto nos permite fijar la mirada analítica, entendiendo las distancias y las diferencias contextuales, en los factores externos implícitos en las fotografías de Colorado.

Pensemos, por ejemplo, en el tiempo que transcurre desde el atentado, desplazamiento forzado, toma o masacre hasta el ingreso del fotógrafo al lugar de los hechos; en el espacio material que ocupa la presencia del fotógrafo en medio de los desplazamientos; o las capas de tiempo y espacio que se superponen en sus retornos a las poblaciones fotografiadas con anterioridad para registrar el *después* o la consecuencia de esa primera imagen tomada, como el caso de la reconstrucción de El Aro. Jesús Abad Colorado, a pesar de que también atravesó circunstancias adversas al acercarse a los lugares de los acontecimientos, pudo encuadrar sus fotografías y concentrar su composición en las ruinas, el contenido de los textos de los pizarrones y el Cristo desmembrado; de esta forma se exponen narrativas visuales y enunciaciones que convocan las miradas de los y las espectadores/as en *lo que queda*, en las consecuencias y las víctimas.

Los testimonios fotográficos -y los orales- se enfrentan en estos contextos de violencia política con la complejidad del acallamiento, de la invisibilización propia y sistémica del accionar de los actores

armados. Pécaut (1997) señala que en Colombia, incluso los asesinatos de líderes políticos o algunas masacres particularmente sangrientas, tuvieron resonancias fugaces en la opinión pública, “sin llegar a darse nunca una indignación comparable a la que suscitaron las atrocidades cometidas en Argentina, en Guatemala o en El Salvador” (1997, p. 10), y que uno de los factores que explica ese silencio es la banalización<sup>7</sup> de la violencia. El sociólogo francés refiere que, en ese contexto, la primera vez que ocurre una masacre causa sorpresa, pero una vez se multiplican se convierten en diversos hechos aislados. Para Bonilla Vélez (2019), la problemática en Colombia no es la ausencia de imágenes ni la saturación de estas, sino la forma en que se les presta -o no se les presta- atención. Justamente, estas prácticas fotográficas proponen aproximaciones, a través de un lenguaje metafórico y reflexivo, que permiten la emergencia de lo invisible y dirigen las miradas a las consecuencias del largo, complejo y devastador conflicto armado.

Pensemos en todo lo que no son estas ruinas. En comparación con las ruinas que resultan de la destrucción por la actuación de la naturaleza, no son las ruinas de un edificio que revela en sus partes desaparecidas y destruidas el desarrollo de otras fuerzas y formas de la naturaleza; no son la sumatoria de elementos artísticos que sobreviven y elementos naturales que se instalan para formar un nuevo conjunto -cual montaje-, porque no implican el deterioro del pasar de los años.

Las ruinas acá, sin duda son más melancólicas que trágicas, porque su destrucción es tan fortuita como absurda, y carecen de ese encanto y equilibrio entre espíritu y naturaleza ante la intervención de la mano de varones y mujeres. Son la huella visual de lo sido, del pretérito mirado y reflexionado desde un presente que posibilita otros sentidos para pensar en ese devenir futuro posible. Estas fotografías de Colorado construyen narrativas visuales desde el vacío, la caducidad, la melancolía, para, siguiendo la idea de montaje en Benjamin (1990),

---


<sup>7</sup> Lo que pasaba con las fotografías en Colombia en los años 80 era lo contrario a lo que ocurría con ellas en las dictaduras argentina y chilena. En las dictaduras del Cono Sur primaba la censura y el acallamiento de las imágenes como estrategia para ocultar la represión, las torturas y desapariciones, mientras en Colombia las imágenes de la violencia circulaban de manera abierta y masiva en los medios de comunicación; pero esta circulación se daba sin mayor análisis o reflexión sobre las causas o consecuencias (Martínez Quintero, 2022, p. 47).



posibilitar y resignificar nuevos sentidos, narrativas alternas de esos acontecimientos atroces.

Son estas imágenes registro y marca de lo sucedido durante el conflicto, pero también son fotografías melancólicas, que convocan la caducidad, la muerte, el dolor, las destrucciones causadas por la violencia. Como lo refiere Martínez Quintero (2022), a propósito de prácticas artísticas inscritas en este mismo contexto, estas fotografías son por sus dimensiones estéticas y políticas apertura de sentidos, en lugar de reducción explicativa; por tanto, poseen capacidad de agencia.

Como lo anunciamos con Dubois (2019) en el inicio del artículo, la fragmentación de los espacios físicos de los diferentes municipios; las capas de tiempo; la continuidad de la ruina, y la fotografía en cuanto tiempo y la espacialidad fotográfica manifiestan las diferentes prácticas sistemáticas que implementaron las guerrillas, los paramilitares y el Ejército Nacional en contra de las poblaciones civiles de Colombia, evocando las consecuencias físicas y simbólicas, las fracturas en los tejidos sociales y las crisis de sentido.

Estas imágenes cuentan, archivan y evocan retazos del pasado reciente, donde el dispositivo fotográfico propone otras formas de visibilizar hechos atroces contra la población civil, pero, sobre todo, de aportar a una construcción de memorias que rápidamente se entrecruzan, debido a las complejidades y actualidades del conflicto, con un pedido colectivo de verdad y justicia. Es decir, volviendo a Benjamin (1990), más allá de *alegoría* son *montaje*, agencian diferentes construcciones de sentidos que revisan el pasado reciente en función de las necesidades del presente que las convoca 

## Referencias

- Colorado, J. A. y Ponce de León, C. (2015). *Mirar de la vida profunda*. Planeta.
- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán* (J. Muñoz Millanes, Trad.). Taurus.
- Bonilla Vélez, J. I. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Universidad EAFIT.

- Bourdieu, P. (1989). Introducción y Primera parte: I. Culto de la unidad y diferencias cultivadas; II. La definición social de la fotografía. En P. Bourdieu (Comp.), *La fotografía. Un arte intermedio* (pp. 15-27; 29-151). Nueva Imagen.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (T. de Lozoya, Trad.). Crítica.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (B. Moreno Carrillo, Trad.). Paidós.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional de Colombia. <https://n9.cl/ox8y6l>.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.). Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67; A. Madrid Trad.). Metales Pesados.
- Donoso Macaya, Á. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Metales Pesados.
- Dubois, P. (2019). *El acto fotográfico y otros ensayos* (2.ª ed., V. Goldstein, Trad.). La marca editora.
- El Tiempo. (1998, agosto 1). Cruento ataque del ELN a Cocorná. *El Tiempo*. <https://n9.cl/symnwz>.
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes* (J. Giser, Trad.). Caja Negra.
- Feld, C. (2013). Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA. En *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 37-83). CdF Ediciones. <https://n9.cl/mosdxy>.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.
- Gamarnik, C. (2015). El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica. En J. Mraz y A. M. Mauad (Coords.), *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 225-256). CdF Ediciones.

- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Universidad de Chile.
- García, L. I. y Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 25-44). Librería. <https://n9.cl/ovkkf6>.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios* (C. Catroppi, Trad.). Gedisa.
- Jelin, E. (2021a). *Los trabajos de la memoria*. FCE.
- Jelin, E. (2021b). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales* (C. da Silva, L. Cerrutti y S. Pereyra, Comps.). CLACSO. <https://n9.cl/ljnv5>.
- Martínez Quintero, F. (2022). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia*. Universidad Tecnológica de Pereira. <https://doi.org/10.22517/9789587226003>.
- Pécaut, D. (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano (E. Raison, Trad.). *Revista Controversia*, 171, 8-31. <https://n9.cl/00647r>.
- Romero Medina, F. A. (2011). *Impacto del conflicto armado en la escuela colombiana. Caso departamento de Antioquia, 1985 a 2005*. [Tesis de Doctorado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/6395>.
- Ruiz Torres, P. A. (2018, febrero 11). La guerra que mi hija no recuerda: un relato de la masacre de El Aro. *Semana.com*. <https://n9.cl/8ujk6>.
- Sánchez Gómez, A. (2017, noviembre 3). Jesús Abad Colorado: Desde el ángulo de la dignidad. *Periódico 15*. <https://n9.cl/70o3cq>.
- Sierra, L. M. (2003, enero 5). El fotógrafo de la guerra. *El Tiempo*. <https://n9.cl/aycyh>.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Debolsillo.
- Tibble, C. (2016, octubre 25). “Camino entre la muerte, pero en busca de la vida” [entrevista a Jesús Abad Colorado]. *Arcadia*. <https://n9.cl/x3xd4>.