

LA ESPERA COMO ACTITUD PARA UNA ECOLOGÍA DE LA IMAGEN

Una reflexión alrededor de la (re)
presentación y la memoria del
conflicto en Colombia

Luis Miguel Rivera-Farias*  



(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y Obra

ISSN: 2011-804X - e-ISSN: 2462-8441

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2024

Fecha de aprobación: 17 de febrero de 2025

Fecha de publicación: 01 de enero de 2025

Para citar este artículo

Rivera-Farias, L. M. (2025). La espera como actitud para una ecología de la imagen. Una reflexión alrededor de la (re)presentación y la memoria del conflicto en Colombia, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (34), e22456. <https://doi.org/10.17227/ppo.num34-22456>

Resumen

El debate alrededor de la imagen con respecto a la violencia es de gran interés para la política, el periodismo, la historia y el arte en Colombia. En este artículo se revisa la imagen de la violencia partiendo del carácter inimaginable e irrepresentable del evento violento, en búsqueda de alternativas para hacer imágenes alrededor del conflicto armado colombiano que contribuyan a la reconstrucción de la memoria y la comprensión del conflicto. Se hace una revisión de las imágenes producidas y reproducidas alrededor del conflicto interno, y del régimen de imagen predominante en Colombia, valiéndose de autores como Deleuze, Guattari y Didi-Huberman, y se plantean las problemáticas de este régimen particular teniendo en cuenta a autores nacionales como Amada Pérez, Martha Herrera y Vladimir Olaya. Con el fin de encontrar alternativas particulares para hacer imágenes de la violencia fuera del régimen de imagen, se analizan dos fotografías de Jesús Abad Colorado desde Susan Sontag y la postura anti-reportaje propuesta por Juan Carlos Arias y Sergio Roncallo, y dos obras de Clemencia Echeverri desde Wajcman, Heidegger, Nancy y la teoría de los afectos de Rubén Yepes. Finalmente se toma la propuesta filosófica de la espera de Žižek y se aplica a la producción de imágenes de la violencia como una actitud que permita pensar la violencia y la imagen, con el fin de generar una ecología de la imagen que ayude a comprender lo inimaginable del conflicto colombiano.

Palabras clave: imagen; violencia; representación; fotografía; arte; espera; conflicto

Waiting as an Attitude for an Ecology of the Image: A Reflection on the (Re)presentation and Memory of the Conflict in Colombia

Abstract

The debate surrounding images in relation to violence is of great interest to politics, journalism, history, and art in Colombia. This article examines images of violence starting from the premise of the unimaginable and unrepresentable nature of violent events, in search of alternatives for creating images of the Colombian armed conflict that contribute to the reconstruction of memory and the understanding of the conflict. It reviews images produced and reproduced around the internal conflict and the dominant image regime in Colombia, drawing on theorists such as Deleuze, Guattari, and Didi-Huberman. It also explores the issues of this particular regime by incorporating national authors such as Amada Pérez, Martha Herrera, and Vladimir Olaya. In order to find specific alternatives for making images of violence outside the prevailing image regime, the article analyses two photographs by Jesús Abad Colorado through Susan Sontag and the anti-reportage stance proposed by Juan Carlos Arias and Sergio Roncallo, as well as two works by Clemencia Echeverri through the lenses of Wajcman, Heidegger, Nancy, and Rubén Yepes' theory of affects. Finally, Žižek's philosophical notion of waiting is applied to the production of images of violence as an attitude that enables reflection on violence and imagery, aiming to foster an ecology of the image that aids in understanding the unimaginable aspects of Colombia's conflict.

Keywords: image; violence; representation; photography; art; waiting; conflict

A espera como uma atitude para uma ecologia da imagem: uma reflexão sobre a (re)apresentação e a memória do conflito na Colômbia

Resumo

O debate em torno da imagem em relação à violência é de grande interesse para a política, o jornalismo, a história e a arte na Colômbia. Este artigo revisa a imagem da violência a partir do caráter inimaginável e irrepresentável do evento violento, em busca de alternativas para produzir imagens sobre o conflito armado colombiano que contribuam para a reconstrução da memória e a compreensão do conflito. Faz-se uma revisão das imagens produzidas e reproduzidas em torno do conflito interno e do regime de imagem predominante na Colômbia, com base em autores como Deleuze, Guattari e Didi-Huberman. Também se discutem as problemáticas desse regime específico a partir de autores nacionais como Amada Pérez, Martha Herrera e Vladimir Olaya. Com o objetivo de encontrar alternativas particulares para criar imagens da violência fora do regime dominante, são analisadas duas fotografias de Jesús Abad Colorado a partir de Susan Sontag e da postura antirreportagem proposta por Juan Carlos Arias e Sergio Roncallo, além de duas obras de Clemencia Echeverri com base em Wajcman, Heidegger, Nancy e a teoria dos afetos de Rubén Yepes. Por fim, a proposta filosófica da espera de Žižek é aplicada à produção de imagens da violência como uma atitude que permite pensar a violência e a imagem, com o objetivo de gerar uma ecologia da imagem que ajude a compreender o caráter inimaginável do conflito colombiano.

Palavras-chave: imagem; violência; representação; fotografia; arte; espera; conflito

Introducción

“En la cancha nos dijeron ‘los hombres a un lado y las mujeres a un lado’ y nos tiraron bocabajo ahí, de ahí enseñada apartaron a un muchacho [...] A él fue el primero que mataron en la cancha” (CNMH, 2010, p. 36). Así, narra uno de los sobrevivientes de El Salado (testimonio #7, Hombre Joven) lo que sería el inicio de una de las masacres más aterradoras de la historia nacional. El nivel de sevicia y la utilización deliberada del horror como arma hicieron que dicho acontecimiento se denominara *La fiesta de sangre*.

Testimonios como este no son, de ninguna manera, ajenos a la realidad colombiana. Desde la gesta independentista la guerra ha tenido diferentes encarnaciones en el territorio nacional: las guerras civiles del siglo XIX, La Violencia, el narcotráfico y el conflicto interno armado. Hoy este tema sigue siendo relevante, incluso urgente en tiempos —denominados— de posconflicto. La violencia puede, y debe, ser examinada desde diferentes puntos de vista y disciplinas, en este artículo lo haremos desde la imagen, más precisamente desde el ejercicio de hacer imágenes de la violencia.

El debate sobre las imágenes de la violencia tuvo su punto más álgido alrededor de la *Shoah*. Después de todo, los campos de exterminio nazis nos mostraron lo que es capaz de hacer el ser humano, los límites que está dispuesto a cruzar oculto detrás de un ideal. Lo ocurrido en la Shoah fue más allá de las fronteras de lo imaginable y de ahí surgieron varias preguntas en torno a la imagen: ¿cómo mostrar aquello que hasta ese momento era impensable?, ¿cómo hacer imágenes de eso que no puede ser imaginado?, ¿cómo representar lo que no solo escapa de la imaginación de quienes fueron ajenos al evento, sino que además se escapa de la capacidad de ser comprendido por quienes lo vivieron?, ¿cómo mostrar lo irrepresentable?

Comparar la *Shoah* con el conflicto interno colombiano parecería exagerado si se piensa únicamente en términos cuantitativos. Sin embargo, los eventos¹ que han vivido las víctimas del conflicto en Colombia entran en la categoría de lo inimaginable e irrepresentable, al escapar de cualquier posibilidad de comprensión por parte de las víctimas. Esta

imposibilidad se da de forma simbólica al no poder procesar el horror que presenciaron y del que fueron víctimas, y en ocasiones de forma literal al no encontrar respuestas, por parte de las instituciones gubernamentales, acerca de lo sucedido. Es por este motivo que resulta de gran importancia pensar en la imagen, reflexionar alrededor de ella, pensar qué imágenes tenemos de nuestro conflicto y hacer un ejercicio arqueológico con ellas, como el propuesto por Didi-Huberman (2004), el cual implica analizarlas para poder imaginar lo que no logran mostrar, dedicarle tiempo a la imagen hasta encontrar en ella algo más allá de la imagen misma, incluso *pese* a la imagen misma.

El problema de la representación de la violencia

Si pensamos la representación en términos miméticos, es decir, la imagen como reproducción fidedigna de la realidad, nos encontraremos de frente con una imposibilidad: no hay forma de re-producir el horror que vivieron las víctimas, por lo menos no como re-producción de la realidad. Podemos tener imágenes de los desplazados, los muertos, las ruinas de los pueblos atacados, incluso de los victimarios en el momento en que ocurrieron los hechos, pero esas imágenes no pueden brindar un testimonio completo de lo que sintieron las víctimas, de ahí el carácter irrepresentable del evento. Así las cosas, no quedaría más remedio que dar un rotundo no a las imágenes de la violencia, que se prohíba cualquier imagen como lo propuso Wajcman con las imágenes de la *Shoah*² y se eliminen todas las imágenes previamente hechas. Problema resuelto.

La prohibición absoluta de imágenes de la violencia nos evitaría la discusión alrededor de la imagen y nos libraría del riesgo de caer en representaciones inadecuadas del sufrimiento. Sin embargo, también representaría un vacío en cuestión de la reconstrucción de la memoria. Las imágenes de la violencia son una especie de “huella de lo sucedido, pese a su no narratividad” (Olaya y Herrera, 2014, p. 92), y pueden llegar a ser incluso registros judiciales en un sentido jurídico (Guarín, 2019). Por lo tanto, no es posible prohibir y eliminar las imágenes de

1 Aquí se toma el término de *evento* como lo plantean Roncallo y Arias: “el evento es indefinible, lo que escapa de cualquier representación común; lo que irrumpe en la vida cotidiana y se resiste a ser incorporado como experiencia”. Los autores además diferencian los términos de evento y ocurrencia, explicando que una ocurrencia “encuentra una representación posible, mientras que el evento irrumpe la cotidianeidad y disloca los mecanismos usuales de comprensión” (2013, p. 146, traducción propia).

2 Wajcman (2001b), en su artículo *De la croyance photographique*, es enfático en afirmar que no hay imágenes de la *Shoah*. El texto inicia con esta afirmación lapidaria: “Il n’y a pas d’images de la shoah”, frase que se repite con pequeñas variaciones durante todo el artículo con la intención de comprobar que no puede haber imágenes de la Shoah, a pesar de que existan imágenes de los campos de exterminio. Esta idea de prohibición de la imagen de la Shoah fue apoyada por diversos pensadores, entre ellos Elisabeth Pagnoux y Claude Lanzmann.

violencia sin atentar de forma directa con la construcción de memoria.

Si no podemos negar la imagen, el problema radica, entonces, no en la imagen en sí, sino en observarla desde la mimesis, en observarla exclusivamente como representaciones de la realidad. Podríamos, por el contrario, verlas como imágenes arrancadas de esa realidad y pese a esa realidad, y pensar su carácter de inimaginable no como una imposibilidad o una negación, sino como una oportunidad de repensar de nuevo la imagen (Didi-Huberman, 2004). Debemos poner en práctica la *arqueología de la imagen* de Didi-Huberman, no solo de la imagen particular (la fotografía, la obra de arte, la película), sino en general una arqueología del tratamiento que ha recibido la imagen de la violencia en el contexto colombiano, para así entender qué tipo de imágenes se producen y reproducen, y de qué formas —diferentes a la mimética— podemos mirarlas para obtener de ellas algún provecho más allá del archivo. Esto, sin pretender minimizar la importancia de las imágenes como archivo, por el contrario, entendiendo que la imagen puede potenciarse más allá de la imagen-archivo o la imagen-memoria —sin dejar necesariamente de serlo—, y ser utilizada con otros fines estéticos, afectivos, éticos y dialécticos.



La producción de imágenes de la violencia en Colombia no ha sido escasa. A pesar de que en las artes el tema no ha sido tan prevalente,³ la fotografía, especialmente el fotoperiodismo, ha producido cantidades incontables de imágenes del conflicto. Estas fotografías funcionan en el contexto periodístico en cuanto ofrecen una imagen de un hecho particular que a su vez está acompañado de un texto que la soporta. Sin embargo, parecen ser insuficientes cuando pretenden ser usadas como medios para construir memoria y/o entender de mejor manera el conflicto armado colombiano.

Esta insuficiencia se da por dos razones. La primera es que están fragmentadas. Muchas de las fotografías de la violencia están disgregadas en diferentes medios de comunicación, razón por la cual es difícil lograr extraer de ellas una narrativa o temporalidad que ayuden a construir una historicidad alrededor de dichas imágenes (Olaya y Herrera, 2014). La segunda razón es el tipo de imágenes fotográficas producidas y reproducidas con relación al conflicto. La mayoría de estas fotografías toman uno de dos caminos: muestran imágenes explícitas de cadáveres ensangrentados (Yepes, 2014) o se enfocan en las víctimas y su dolor (Olaya y Herrera, 2014). Se muestran imágenes de los victimarios abatidos en combate como trofeos con el ánimo

3 Rubén Yepes (2018, p. 33) explica que la presunción de que el arte colombiano se ha ocupado en gran medida de la violencia es “más un mito que una realidad”, añade que el arte colombiano se ha ocupado más de “temáticas de carácter personal o las búsquedas abstractas y formales”.



de despertar simpatía por las fuerzas armadas y su lucha,⁴ o se muestran campesinos acribillados o desplazados por grupos al margen de la ley con el ánimo de generar indignación. Cualquiera de estos dos caminos puede llevar a que el espectador tenga una visión simplista del conflicto, y contribuye a oscurecer el origen del conflicto mismo al plantear una ética y una política de víctimas y victimarios; de buenos buenos y malos malos.

En un principio enfocarse en las víctimas y su dolor no parece tener una carga negativa. Sin embargo, no es el hecho de enfocarse en las víctimas, sino en cómo se enfocan y a quiénes se enfocan como víctimas lo que ayuda a construir esa idea reduccionista de la guerra a blanco y negro. La víctima estereotípica es un campesino humilde y trabajador que es asesinado, o en el caso menos malo, despojado de su tierra por un grupo al margen de la ley. Esta lógica maniquea ignora que los mismos actores del conflicto (guerrilleros, paramilitares y demás actores) también son víctimas, y por el contrario los retrata como un mal a erradicar. Esto no solo tiene implicaciones en la construcción de memoria y el entendimiento de las raíces del conflicto, sino que afecta las pretensiones de paz y reconciliación entre los ciudadanos y los llamados reinsertados de cualquier bando.

Además, la víctima se construye como un *otro*. Un campesino con el que puedo de alguna forma identificarme no solo porque es otro ser humano sino porque es un compatriota, pero que no deja de ser un *otro* que se observa desde lejos, que nos muestra una violencia que existe pero que desde nuestro privilegio no nos toca. Sentimos empatía por la víctima, pero también nos tranquiliza saber que no somos ese *otro*, lo que representa un problema porque esta sensación de estar a salvo producida porque se está *aquí* y no *allí* hace que el acontecimiento adquiera un carácter de inevitable (Sontag, 2006). Esto resulta peligroso en cuanto la imagen plantea la violencia como algo inexorable a lo que no podemos oponernos, situándonos en la impotencia, la permisividad y la concesión del abuso, y se crea una relación de víctima y victimario que plantea que el primero es el “elegido” para ser sacrificado y el segundo el “delegado” para llevar a cabo tal sacrificio sin que se pueda hacer nada al respecto (Guarín, 2019).

4 Imágenes de occisos como Pablo Escobar y Raúl Reyes fueron altamente exhibidas por la prensa nacional, e incluso reproducidas y expuestas en museos; el primero en el Palacio Museo Histórico de la Policía en Bogotá y el segundo en el Museo de Cera en Piedecuesta, Santander.

La predilección por este tipo de fotografías no se da, necesariamente, por intenciones por parte de sus hacedores de reproducir este tipo de imágenes. Más bien, responde a una semiótica nacional que se ha venido construyendo desde el siglo XIX hasta la fecha.⁵ Es necesario aclarar que un pueblo no crea deliberadamente un régimen de signos, lo que ocurre —según Deleuze y Guattari (2002, p. 126)— es que

en un determinado momento [se] efectúa el agenciamiento que asegura el predominio relativo de este régimen en condiciones históricas (y este régimen, este predominio, este agenciamiento, pueden ser asegurados en otras condiciones, por ejemplo patológicas o literarias, o amorosas, o absolutamente cotidianas, etc.).⁶

Probablemente, en un principio estas fotografías pretendían producir un efecto chocante que afectara al espectador y de esta forma crear un interés por el conflicto. Esta pretensión se volvió regla y devino, finalmente, en un régimen de imagen que llevó a la sobreexposición de este tipo de fotografías a través del tiempo y en diferentes medios de comunicación, lo que terminó por desarrollar un efecto anestésico en el espectador. Como lo explica Susan Sontag (2006), la exposición repetida del acontecimiento hace que este pierda realidad y que el impacto de las atrocidades fotografiadas se desgaste. Las fotografías corren una suerte de pérdida de significado y efecto por acumulación.

Tenemos, entonces, fotografías fragmentadas con las cuales no es posible hilar una narrativa histórica clara que ayude a la construcción de la memoria del conflicto, imágenes que responden a lógicas semióticas con una carga ética y política que no solo reduce el conflicto a buenos y malos, sino que además oculta su origen y sus dinámicas, retrata una víctima estereotípica y promueve resignación e inmovilidad frente al evento; todo esto sumado a que su exposición repetida ha hecho que dichas imágenes se

5 La doctora en historia Amada Pérez (2019) explica que la historia nacional y la memoria pública de Colombia se ha venido construyendo por medio de una relación de recuerdo y olvido que pretende configurar y legitimar una memoria pública oficial que corresponde a políticas de memoria establecidas por el Estado y las élites.

6 En el contexto colombiano podemos afirmar que los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (comprendidos del 2002 al 2010) hicieron parte de esas condiciones históricas que contribuyeron al agenciamiento y el predominio de este régimen particular de la imagen. Después de todo, sus dos periodos presidenciales fueron ocho años de política de guerra, acompañada de un discurso guerrillista que fue —y sigue siendo— altamente reproducido por los medios de comunicación y que corresponde a esa visión maniquea del conflicto interno armado.

vacien al punto de perder el efecto que en algún momento pudieron llegar a tener.

¿Qué podemos hacer frente a esto? Resolver el problema de la fragmentariedad de las imágenes parece ser la tarea más sencilla, sin dejar de ser un esfuerzo titánico. Implica reconocer la imagen como parte documental de la memoria histórica, hacer una recolección de imágenes del conflicto y organizarlas de modo tal que respondan a una narrativa historiográfica que permita enlazarlas con el testimonio oral y escrito. Esta es una tarea que instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) ha venido desarrollando, pero que requiere todavía más esfuerzo, y sobre todo más voluntad por parte del gobierno.

Los demás problemas son un poco más complejos en cuanto corresponden a la imagen no solo en el sentido de objeto, sino en un sentido más abstracto. Volvemos a la discusión de lo irrepresentable, ¿cómo hacer imágenes que, sin pretender re-presentar la violencia, ayuden a entender o inciten a querer comprender el conflicto? Didi-Huberman (2004, p. 59) nos dice que “a menudo se le pide mucho o demasiado poco a la imagen”, explica que cuando se le pide mucho se espera extraer de la imagen *toda* la verdad, pero terminamos por decepcionarnos por su incapacidad de hacerlo, y cuando se le pide demasiado poco la imagen queda relegada al documento y es despojada de su fenomenología, su especificidad y su sustancia misma. Además, nos pide que miremos la imagen sin hipertrofiarla al demandarle explicar todo, y sin vaciarla para convertirla en nada más que un “documento del horror”.

Sin embargo, esta responsabilidad no puede recaer únicamente en el espectador, los hacedores de imágenes también deben preocuparse por hacer imágenes que inciten a la reflexión, que no pretendan reducir lo irreductible, que muestren desde ellas mismas ese carácter de irrepresentabilidad y nos ayuden a (re)ver y (re)pensar la imagen, entendiendo el prefijo re no únicamente como repetición de la acción, sino como un énfasis en la acción misma.

Con respecto a esto, Roncallo y Arias (2013, p. 157) proponen una “posición anti-reportaje”⁷ como una alternativa para presentar, desde la fotografía, lo irrepresentable. Los autores argumentan que frente al evento “la fotografía no es simplemente un medio técnico para representar la realidad, sino un espacio para reflexionar acerca de cómo algunas realidades escapan permanentemente de cualquier

intento de representación”, se trata de hacer imágenes que nieguen su propia capacidad de mostrar (2013, p. 159).⁸ Revisemos, bajo estos lentes, el caso del fotoperiodista más célebre del país.

Retratar la violencia: el caso de Jesús Abad Colorado

Jesús Abad Colorado es un fotoperiodista que lleva más de dos décadas tomando fotografías alrededor del conflicto en Colombia. Su trabajo no se ha limitado netamente al periodismo; además de sus fotografías publicadas por el diario medellinense *El Colombiano*, sus fotos han sido expuestas en galerías y museos, y es protagonista del documental *El Testigo* (Horne, 2018). Colorado es considerado “el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia” (Pérez J., 2019),⁹ pongamos en duda esta afirmación.

¿Cómo se llega a esta aseveración superlativa?, ¿cómo se puede afirmar que es quien mejor lo ha hecho?, ¿se mide en términos cuantitativos o cualitativos? No hay una respuesta para estas preguntas, pero tampoco es difícil entender el porqué de la opinión aparentemente general con respecto al fotoperiodista. Colorado no solo ha tomado innumerables fotografías sobre la violencia, sino que su lente ha llegado hasta poblaciones remotas como Bojayá o San José de Apartadó para cubrir algunos de los eventos más oscuros del conflicto interno, de ahí probablemente su figura de *testigo*. Más importante que esto es, tal vez, la actitud rigurosa frente a su oficio y el discurso que maneja alrededor de la violencia en Colombia, el cual se ve impreso en su trabajo y deja ver una ética y una estética que se separa del discurso que manejan tradicionalmente los medios masivos en el país.

El trabajo de Colorado se diferencia del de otros fotoperiodistas porque evita producir imágenes crudas, muestra respeto por las víctimas y en algunas de sus fotografías se puede percibir una tendencia hacia la evocación antes que a la descripción gráfica (Yepes, 2014). Esto,

7 Traducción propia de la publicación en inglés: “anti-reportage stance”.

8 Traducción propia de la publicación en inglés: “photography is not simply a technical means to depict reality, but a space to reflect on how some realities permanently escape from any attempt of representation. An image that denies its own capacity of showing”.

9 Esta opinión acerca de Abad Colorado puede verse en diferentes artículos, además del citado en el texto. En periódicos como *El Tiempo* se ha dicho que “No se puede hablar de las imágenes del conflicto en Colombia sin mencionar a Jesús Abad Colorado” (González, 2019), y en prensa alternativa como la revista *070* se afirma que “sus fotografías son consideradas el mejor testimonio visual de los últimos veinte años del conflicto colombiano” (Morales y Ruiz, 2019).

aunque lo aleja del régimen de imagen predominante, no significa necesariamente que su trabajo pueda ser considerado una postura anti-reportaje. Con el ánimo de no hacer afirmaciones apresuradas revisemos, (re)veamos, dos fotografías tomadas por Colorado: *La novia* (Colorado citado por Tibble, 2016) y *El Cristo mutilado* (Colorado, 2022).

La primera fotografía, *La novia* (Colorado citado por Tibble, 2016), corresponde a una imagen tomada el 9 de diciembre del año 2000, días después de una toma guerrillera en el municipio de Granada, Antioquia. Colorado nos cuenta — en el documental *El Testigo* (Horne, 2018)— que asistió a una marcha para solidarizarse con las víctimas, mientras los habitantes del pueblo aún buscaban a sus muertos entre los escombros dejados por el estallido de un carro bomba en la plaza central. Allí vio a Beatriz, la protagonista de la fotografía, entrando a la iglesia, vestida de novia en medio de la tragedia, junto a un letrero que decía en mayúsculas: “la guerra la perdemos todos ayudemos a construir un proceso de paz”. Se trata, en palabras del fotógrafo, de la fotografía más surreal de su carrera.

Si se le da una mirada rápida, y de no ser por la gigantesca cola del vestido de la novia, la imagen pasaría como una fotografía más de un matrimonio cualquiera. Es el letrero junto a la entrada lo que hace que esta primera impresión se tambalee y que la imagen nos llame a (re)verla. Si hacemos un ejercicio arqueológico de la imagen, encontraremos que, además del letrero que convoca a la paz, en segundo plano hay un camión de la Cruz roja colombiana y una pancarta en el suelo. Al conocer el contexto en el que se dio la foto, sabemos que la presencia del camión de la Cruz roja no es coincidental, sino que está ahí para atender a los heridos, y que la pancarta en el suelo se trata de la pancarta de Red de paz que acompañó la marcha en solidaridad con las víctimas. Es porque conocemos el contexto en el que se tomó la fotografía que entendemos que este rito matrimonial ocurre entre llantos y escombros.

Supongamos por un momento que no conocemos estos datos y (re)pensemos la imagen desde lo que la imagen misma nos ofrece. Cuando Colorado dice que su fotografía es surrealista no se equivoca, en ella hay dos realidades dislocadas: la de la guerra y la de la cotidianidad. Por un lado, tenemos a una familia presta a asistir a un sacramento religioso, y por el otro, tenemos el camión de la Cruz roja, la pancarta y el aviso, que nos dan pistas de que algo relacionado con la guerra ocurre u ocurrió en ese lugar. Las personas en la foto también dan cuenta de ese algo ajeno a la ceremonia; parecen estar ocupadas en otros asuntos, hay algo que abstrae su atención más allá de esta novia con su llamativo vestido. Los únicos que miran la escena son apenas sombras que se asoman.

Esta imagen no trata de representar un matrimonio, tampoco trata de retratar la tragedia del pueblo de Granada, como sí lo hacen otras fotos tomadas ese mismo día por Colorado en las que se ven los escombros y las víctimas llorando a sus muertos. Esta fotografía va muchos más allá de la simple representación y nos invita a pensar cómo la guerra rompe con la cotidianidad y, a su vez, cómo la cotidianidad disloca la lógica de la guerra. La fotografía nos habla de un país tan acostumbrado a la violencia que ni siquiera la guerra misma es capaz de interrumpir un matrimonio. La imagen podría verse como una muestra de la resiliencia del pueblo



colombiano, pero también nos habla —en mayor medida— de cómo en nuestro país la celebración del amor puede convivir con la destrucción y la muerte sin que ninguna impida a la otra.

La presencia de estas dos lógicas (la de la guerra y la de la cotidianidad) conviviendo en una misma imagen nos devela una contradicción que da cuenta de lo inconmensurable, y por lo tanto irrepresentable, del evento. La potencia de esta fotografía radica en su capacidad de hacernos pensar en un fenómeno complejo: la naturalización de la violencia como parte inherente de la cotidianidad colombiana, lo cual ocurre porque la imagen no pretende ser una imagen *total* que resuma el evento, sino que por el contrario nos invita a pensar y (re)pensar el evento.¹⁰

La segunda fotografía, *El cristo mutilado* (Colorado, 2022), fue tomada en la población de Bojayá, Chocó, después de que las FARC lanzaran una pipeta dentro de una iglesia al costado de una escuela el 2 de mayo del 2002. El ataque guerrillero dejó 79 muertos de los cuales 45 eran niños y es considerada la peor tragedia de civiles cometida por este grupo armado en la historia del conflicto.

Cuando Colorado llegó para cubrir el ataque, se encontró con una iglesia destrozada en cuyo interior había cuerpos despedazados. De entre todas las fotografías que tomó ese día fue esta, y no otra, la que escogió para, en sus palabras, “contarle al mundo lo que había pasado” (Colorado en Horne, 2018). En el documental *El Testigo*, Domingo, un habitante del lugar que presenció la escena después del estallido, increpa al fotoperiodista al respecto y le pregunta por qué no utilizó las imágenes de los cuerpos desmembrados, argumentando que dichas imágenes “habrían conmovido más al país”. Ante esto Colorado responde:

hay fotografías que generan odio, hay fotografías que generan sed de venganza. Produce repulsión ver lo que los seres humanos somos capaces de hacer con el otro, y uno lo que tiene que hacer con su trabajo periodístico, fotográfico es generar una reflexión. Que la gente piense: si así quedó el Cristo despedazado, así quedó la gente. (Horne, 2018)

La respuesta del fotógrafo nos deja claro que la imagen tomada no es fortuita, sino que responde a una lógica de la imagen basada en su ética como hacedor de imágenes. Nos habla de un ejercicio consciente y pensado que opera no solo a la hora de tomar la fotografía, sino también a la hora de escoger qué imágenes mostrar y cuáles no.

Volvamos a la fotografía. En la imagen vemos una iglesia sin techo, sillas destrozadas y algunas prendas de vestir. Hay otras figuras que no logramos identificar del todo debido a que el blanco y negro de la fotografía impide distinguirlas con claridad, nos enteramos por boca de Domingo y Jesús Abad de que muchas de esas figuras corresponden a manchas de sangre y partes de cuerpos humanos (Horne, 2018). Lo que más llama la atención es que en los pies de la imagen hay un Cristo destrozado, de ahí el nombre de la fotografía: *El Cristo mutilado*. La figura religiosa no tiene brazos y una de sus piernas, totalmente desprendida, se encuentra junto al torso apuntando hacia un costado.

10 Un análisis similar a este con relación a la irrupción de la violencia en la vida diaria es hecho por Roncallo y Arias (2013) con respecto a la serie de imágenes *From the dark valey* de Ziyah Gafic, en su artículo *Images of the unimaginable* (Véase pp. 165-169).

La fotografía, como dice Colorado, nos hace pensar en aquello que no muestra la imagen: los cuerpos de las víctimas de la explosión. A pesar de que el Cristo tiene una carga representacional fuerte al tratarse de una figura antropomórfica, no podemos ignorar que tiene, también, una carga simbólica probablemente más fuerte. Se trata de Jesucristo, precisamente del momento de sufrimiento más álgido en la vida del mesías católico, su crucifixión. Esto hace que la analogía que hace Colorado entre las víctimas de Bojayá y el Cristo mutilado tenga mucha más fuerza que si se tratase de otra figura.

No es, sin embargo, únicamente la carga simbólico-religiosa lo que hace que la imagen sea potente. De ser así una fotografía del Cristo habría sido suficiente. La composición nos sugiere que la imagen va más allá de su “protagonista”. No se trata del Cristo en sí, sino del Cristo *in situ*, la figura en relación con la iglesia destrozada y los vestigios humanos que alcanzamos a percibir es lo que complementa la relación entre el cuerpo de Cristo y el de aquellos asesinados en el ataque.

Es importante decir que el efecto que produce la fotografía se logra en gran medida —si no totalmente— por la decisión del fotógrafo de que la imagen fuese en blanco y negro. Si pudiésemos ver que las manchas en el suelo son manchas de sangre, y que algunos de esos objetos que a blanco y negro no lográbamos identificar son partes de seres humanos, la atención ya no se centraría de la misma forma en la figura del Cristo y la imagen se tornaría completamente representacional. La fotografía tendría una pretensión de imagen *total* que no nos invitaría a (re)verla ni (re)pensarla para encontrar algo más allá de la imagen misma.

El mostrar a las víctimas hace que la fotografía se oponga a lo inimaginable del evento, reduce su carácter de irrepresentable y lo hace pasar como algo comprensible y asimilable. *El Cristo mutilado* en vez de pretender mostrarnos el evento, nos invita a tener que imaginarlo; imaginar a las víctimas con relación a la figura religiosa. Al imaginar a las víctimas inevitablemente pensamos en su sufrimiento, y es allí, en nuestra propia incapacidad de imaginar ese sufrimiento, que comprendemos su carácter de inimaginable, lo cual solo es posible dejando a un lado toda intención representacional.

Después de reflexionar en torno a estas dos imágenes de Colorado, podemos decir que el trabajo del fotoperiodista sí tiene una tendencia hacia esa postura anti-reportaje.

Tendencia porque en su trabajo también hay fotografías con pretensiones evidentemente representacionales, lo cual no es de ningún modo reprochable teniendo en cuenta que, como reportero, su labor implica, también, hacer imágenes que hagan parte del régimen de imagen predominante. A pesar de eso, su postura demuestra un ejercicio riguroso y un esfuerzo consciente por cuestionar el régimen, un esfuerzo por crear imágenes que no pretendan representar la violencia, sino hacernos pensar y (re)pensar la violencia. Imágenes con una dialéctica interna; es decir, imágenes que se cuestionen como imágenes y que cuestionen su capacidad de representación, imágenes que nos muestren el carácter irrepresentable del evento desde su propia incapacidad de representarlo.

Volvamos a la afirmación que pusimos en duda inicialmente, ¿es Jesús Abad Colorado “el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia”? No hay forma, por lo menos no objetiva, de responder esta pregunta. Lo que sí podemos asegurar es que se trata de un fotógrafo que no da por sentada la imagen y que no ve la fotografía simplemente como un dispositivo mimético que captura la realidad tal cual es, de ahí lo problemático del verbo *retratar* con el que se califica su trabajo. Su postura ética frente a la imagen del conflicto, viniendo de uno de los fotoperiodistas más reconocidos del país, nos habla de la necesidad que hay por romper el régimen de imagen predominante en Colombia, empezando desde el ejercicio periodístico mismo. Sin embargo, esto no significa que hayamos encontrado la solución al problema de la imagen. El hecho de que Colorado tenga una postura anti-reportaje que contribuya a romper con el régimen de imagen predominante, no significa que sea la respuesta al problema de la representación.¹¹

Dejemos a un lado el caso particular de Colorado y pensemos en la fotografía en sí. Sabemos que la fotografía, a diferencia de otras formas de hacer imágenes, como la pintura, el grabado o el dibujo, “parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible” (Sontag, 2006). Esto ocurre debido a que, en el proceso, además del punto de vista del fotógrafo, se incluye una máquina que reduce el factor humano y le da a la imagen un carácter aparentemente inherente de

11 Otras opciones más eficaces de lograr esto desde la fotografía, más alejadas del fotoperiodismo y mucho más cercanas al arte, son examinadas por Roncallo y Arias (2013), Yepes (2018 y 2019) y Guarín (2019).

objetividad. Esta aparente objetividad de la imagen fotográfica hace que la imagen pueda independizarse por completo de su hacedor, “las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad” (Sontag, 2004).

Si aplicamos esto al caso de Colorado, la cuestión puede tornarse problemática. La cualidad discursiva maleable de la fotografía que menciona Sontag nos deja claro que, dependiendo del uso, el contexto, el lugar en que se pongan e incluso la manera en que se monten estas fotografías va a cambiar su significación. La fotografía, dependiendo de dónde, cómo y para qué se utilice, podría reforzar el discurso de Colorado y hacer incluso más enfático su carácter “anti-reportaje”,¹² o por el contrario podría desprenderse por completo del discurso de su hacedor al punto de vaciarse y volverse completamente representacional, un “resumen” de la guerra,¹³ despojando por completo su cualidad irreductible.

Aquí hay, entonces, otro debate que va más allá de hacer imagen, que gira alrededor de cómo se disponen esas fotografías y cómo esta disposición altera su sentido. Es necesario pensar en la curaduría de esas imágenes con el fin de que no pierdan su contexto y dejen de hablar de su tema para convertirse solo en un “estudio de las posibilidades de la fotografía” (Sontag, 2006, p. 189), o que, al exponerlas en un museo o una galería, la experiencia se convierta en “un acto social, plagado de distracciones, en el curso del cual el arte se ve y se comenta” (Sontag, 2004, p. 52).

Ya hemos discutido acerca del ejercicio fotográfico con respecto a la violencia y hemos propuesto una postura anti-reportaje como una de las alternativas para hacer imágenes de lo irrepresentable. Sin embargo, este trabajo fotográfico depende en gran medida de que contemos con imágenes para fotografiar, desde el régimen de imagen es posible fotografiar víctimas llorando, pueblos destruidos y cuerpos ensangrentados, y desde la postura “anti-reportaje” podemos encontrar imágenes dentro del contexto del conflicto colombiano que nos invitan a pensar el conflicto

sin pretender representarlo, pero ¿qué pasa cuando no hay ni siquiera una imagen para fotografiar?, ¿cómo podemos hacer imágenes de algo ya de por sí invisible? Es momento de separarnos de la fotografía y su sinnúmero de imágenes producidas alrededor de la violencia, y de acercarnos más al arte, que, a pesar de tener una producción menor de imágenes de la violencia, ofrece alternativas de tratar lo irrepresentable e incluso lo invisible.

El problema de lo invisible

El problema de la imagen de la violencia tuvo su relevancia máxima con respecto a la *Shoah* debido a que el régimen nazi intentó no solo borrar a los judíos del mapa, sino que pretendía eliminarlos de la historia misma, el “plan perfecto”: cometer el crimen y eliminar cualquier evidencia, no solo de que el crimen haya sido cometido, sino incluso de la existencia de la víctima. Wajcman (2001a) explica el carácter inimaginable de la Shoah desde las ruinas, más precisamente desde la ausencia de ruinas. Para Wajcman el hecho de intentar ocultar toda evidencia de lo ocurrido implica borrar la memoria misma, de ahí que el evento no solo sea impensable, sino a su vez inimaginable y por supuesto irrepresentable.

Las ruinas de las que habla Wajcman son tanto físicas como inmateriales. Esto queda claro en la película de Claude Lanzmann (1985), *Shoah*, en donde podemos ver que de algunos campos de concentración no queda nada más que un bosque, una vieja carrilera de tren o una plataforma de cemento, y que el discurso de las víctimas entrevistadas es, a su vez, un discurso fragmentado, en primera medida, por la incapacidad de poner en lenguaje lo ocurrido, que ocurre precisamente por la incapacidad de incorporar el evento como experiencia, pero también porque como lo explica Primo Levi (2000), al tratarse de los supervivientes —entre los que se incluye él mismo—, se trata de un testimonio en tercera persona.

Esto no significa que el testimonio de los supervivientes no tenga valor, sino que, por más contradictorio que suene, es un testimonio que viene desde un privilegio, el privilegio de estar vivos. Levi dice que los *hundidos*, aquellos que murieron en los campos de exterminio o que por estar muertos en vida no escribieron nada ni dejaron evidencia de su existencia, son los únicos que realmente podrían dar un testimonio total de lo ocurrido, pero no pueden hacerlo porque “no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte” (Levi, 2000, p. 36).

12 Un ejemplo claro de esto es el ejercicio de intervención que hace Oscar Guarín con la fotografía de Colorado, el cual explica en *Violencia, imagen y (re)significación* (2019).

13 Así denomina el especial de *El Tiempo* (2024) *La responsabilidad de registrar visualmente la guerra* al trabajo de fotoperiodistas como Jesús Colorado, Stephen Ferry, Milton Díaz, Federico Ríos, Natalia Botero y en general al ejercicio fotoperiodístico colombiano alrededor del conflicto.

La ausencia de ruinas se da entonces desde la ausencia misma de las personas que sufrieron las consecuencias totales del evento y también desde la incapacidad de poner lo inconmensurable del evento en palabras. En Colombia tenemos nuestras propias ruinas: pueblos abandonados en cuyas casas podemos ver la destrucción de las bombas y los agujeros de las balas, cuerpos en cementerios y fosas comunes, desplazados que habitan en las urbes, militares mutilados y reinsertados de diversos bandos. Todos ellos son ruinas dejadas por el conflicto y de todos ellos podemos extraer imágenes, pero nuestro conflicto también ha dejado una ausencia de ruinas que se da, similar a la Shoah, por los desaparecidos —60 630 personas entre 1970 y 2015 (CNMH, 2016)—¹⁴ y por el carácter fragmentado que tiene el testimonio de las víctimas y los actores del conflicto.

Tenemos entonces un nuevo problema que hace parte de lo inimaginable e irrepresentable: lo invisible. No hay forma de obtener imágenes de personas que no están —a veces no queda ni siquiera rastro fotográfico de los desaparecidos— ni del lenguaje, mucho menos si este está fragmentado ¿o la hay? Para Wajcman la única respuesta a la ausencia de ruinas es el arte, la obra de arte en cuanto “objeto que piensa en lo visible” (2001a, p. 23).

Ya hemos visto como algunas fotografías tienen la capacidad de invitarnos a (re)ver y (re)pensar la violencia como una alternativa a la representación. En el arte, la utilización del prefijo re como énfasis —en lugar de repetición— en la acción también puede aplicarse a la (re) presentación. Para que esto ocurra debemos, de nuevo, alejarnos de la mimesis aristotélica y entender la obra de arte como la plantea Heidegger (2010), como un *traer adelante*, es decir, la obra de arte no como una copia del objeto, sino como un objeto que permite el desocultamiento de la esencia del objeto que (re)presenta. Tal y como la describe Jean-Luc Nancy (2007, p. 30): “la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible”.

La obra de arte, entonces, es capaz de (re)presentar lo irrepresentable. No solo porque puede prescindir del registro —a diferencia de la fotografía en la cual es

indispensable— y así resolver el problema de lo invisible, sino porque tiene la capacidad de *traer adelante*, “hacer ver en presente lo que no se ve en el presente, pero está en él. Y arrojar eso al mundo, en objetos” (Wajcman, 2001a, p. 24). Dudemos, de nuevo —como hicimos con las fotografías de Colorado—, de esta capacidad de (re)presentación del arte y revisemos el caso de Clemencia Echeverri.

(Re)presentar la violencia: el caso de Clemencia Echeverri

Clemencia Echeverri es una artista plástica y docente colombiana que desde mediados de los años 90 desarrolla obras en instalación, video, sonido e interactividad a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes (Echeverri, 2024). Ha participado en varios eventos y ha recibido premios nacionales e internacionales. Su obra hace parte de las colecciones Musée les Abattoirs, Toulouse, Francia; Museo Hishrom, Texas, Daros-Latinamerica; El Banco de la República, Bogotá, Colombia; MOLAA Museo de Arte Latinoamericano de los Ángeles; Museo MEIAC, España; Colección Arte Latinoamericano Essex, Inglaterra (Echeverri, 2024). En el 2019, El Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República expuso LIMINAL, una retrospectiva de los últimos veinte años de trabajo de la artista, entre los que se encontraban las dos obras que vamos a revisar en este artículo: *Treno* y *Versión Libre*.

La primera de las dos obras, *Treno*, es una videoinstalación de dos o más proyecciones enfrentadas con una duración de quince minutos, hecha por primera vez en el 2007. Las proyecciones muestran dos orillas del río Cauca, el sonido del caudal del río y unos gritos esporádicos ocupan el espacio. La obra nace de una llamada que recibió la artista, narrada así por ella misma:

en principio parecía ser solo una extraña noticia proveniente del campo, pero el tono de voz femenina, inquieto y agitado, evidenciaba un clamor y una búsqueda de respuesta:

—No sé qué haremos, señora, se llevaron a mi hijo. A medianoche llegaron de manera violenta y se lo llevaron. (Echeverri, 2009, p. 54)

La llamada, la noticia, la situación y el tono clamoroso de su interlocutora inspiraron a Echeverri para hacer la obra, una obra de “la impotencia experimentada, del abismo infranqueable, frente al acontecimiento de la violencia, de la violencia singular de la desaparición

14 El Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) advierte que, a pesar de que esta sea la cifra más exacta conseguida hasta el momento, es muy difícil conseguir una cifra 100% exacta debido a la magnitud e intensidad del conflicto, los problemas e imprecisiones de registro de desaparecidos, y al hecho de que solo se empezó a hacer un recuento oficial de desaparecidos desde el año 2000 cuando la desaparición forzada fue tipificada como delito.

forzada” (Chirolla, 2009, p. 46). *Treno*, del griego *thrênos* significa lamento, y eso es precisamente la obra, un lamento, un lamento de las víctimas de la desaparición forzada, un lamento informe que no encuentra lugar dentro de los límites semánticos y gramaticales de la lengua, un lamento que a su vez no obtiene respuesta, un lamento incapaz de convertirse en testimonio.

Pensemos en lo que nos ofrece la obra. Desde antes de entrar a la instalación, se escucha el caudal del río, como una suerte de antesala. Al entrar, con los oídos ya invadidos por el sonido del agua, nos encontramos en medio de las proyecciones. El agua corre poderosa, choca contra las rocas, se arremolina. Nos sumergimos en la imagen y el sonido, nos dejamos llevar por sus olas y chocamos contra sus rocas. Aparecen prendas arrastradas por el agua, un jean, una camisa. Un hombre apoyado en las rocas trata de atajarlas con un palo, lo logra. El río corre. Alguien grita, no distinguimos lo que dice. Nadie responde. El río corre. Alguien grita. Nadie responde.

Después de la obra queda una sensación, creemos saber de qué se trata la obra, pero no podemos estar seguros, tal vez si el grito fuera reconocible, si fuese un nombre podríamos particularizarlo, un nombre es una persona, pero no hay nombre, no hay palabra ni testimonio porque no es posible, solo hay clamor puro. La sensación que queda también es difícil de poner en palabras, ¿intriga? ¿impotencia? ¿incertidumbre? La obra no nos ofrece explicaciones ni pretende brindar conocimiento acerca del evento, nos ofrece, a través de sonido e imagen, una sensación que da cuenta del carácter inconmensurable del evento. La obra nos afecta.

Treno no pretende de ningún modo ser una representación de la violencia o del fenómeno de la desaparición forzada en Colombia, en lugar de eso nos pone frente lo inconmensurable —la esencia— del fenómeno. No nos libra del problema permitiéndonos imaginar y pensar el fenómeno, sino que nos lanza el problema para que percibamos su carácter inimaginable. De eso se trata el *traer adelante*, y de ahí su carácter de (re)presentación, la obra presenta el evento de manera enfática sin buscar ser una repetición (re-presentación) o una copia (representación) del evento real.

La segunda obra, *Versión Libre*, es una videoinstalación de cinco proyecciones simultáneas. Las proyecciones están ubicadas en varios puntos de la sala, en ellas vemos cuerpos que se desplazan, aparecen y desaparecen. Hay un

video desde donde se emite el sonido y la voz, llenando el espacio junto con las demás proyecciones. El cuerpo en las proyecciones carece de un rostro definido, no solo porque porta un pasamontañas, sino porque la luz hace sombra y cubre sus ojos o porque él mismo se trasluce y desvanece. El sonido corresponde a voces de desmovilizados dando precisamente su versión libre de hechos ocurridos en el conflicto, en los que ellos participaron, pero sus declaraciones son palabras que se articulan unas con otras sin lograr consolidarse como discurso.

Pensemos, como hicimos con *Treno*, en la experiencia de asistir a la instalación de Clemencia. Al entrar nos topamos primero que nada con la oscuridad del recinto, oscuridad interrumpida solo por las proyecciones de un hombre con pasamontañas que camina hacia nosotros. La imagen del hombre se repite en otras proyecciones y el material traslúcido en el que está proyectado hace parecer que ese mismo hombre circula por el lugar, apareciendo y desapareciendo en diferentes puntos. Escuchamos voces que dirigen nuestra atención a otra proyección en la que vemos a diferentes personas, también con pasamontañas, hablando. Ponemos atención al video sin abandonar la sensación de que alguien más circula la sala con nosotros, es inevitable mirar de reojo y voltearse para confirmar que el hombre de las demás proyecciones sigue rondando la sala.

En el video las personas hablan, pero no dicen. Su discurso tiene pausas, vacíos, interrupciones, narraciones que comienzan, pero no terminan, voces que se superponen, fragmentos sintácticos que se repiten. Escuchamos lugares, nombres, organizaciones, acciones, todo deshilado y desarticulado. Asistimos a una crisis del lenguaje, a un testimonio imposible. Tratamos de encontrar sentido o una narrativa a lo que escuchamos, pero nos encontramos de frente con la imposibilidad de descifrar el mensaje. Ellos nos interpelan, pero somos incapaces de responderles, ellos nos rodean, pero no podemos interactuar. Al salir, las últimas tres proyecciones nos dan la espalda, el hombre camina hacia la salida del recinto y desaparece en el infinito para seguir deambulando alrededor de nosotros, esta vez sin que podamos verlo.

La instalación, de nuevo, no pretende representar el evento, y escoge deliberadamente no darnos explicaciones de un fenómeno. *Versión Libre* es lenguaje y presencia pura. Por un lado, la presencia del hombre con pasamontañas recorriendo la sala nos afecta, la sensación nuevamente es difícil de poner en palabras ¿nos incomoda?,



¿nos extraña? Ese cuerpo que se mueve como un fantasma alrededor de la sala abstrae nuestra atención, pero no sabemos cómo responder ante esto. Por otro lado, tenemos sus voces. Sabemos de qué hablan y tenemos pistas de quienes son: reinsertados del conflicto —como si pudiesen ser reducidos a eso—, pero la información no es completa, sus voces no nos dan respuesta de nada, no pretenden articular una narrativa para entender el conflicto; por el contrario, su discurso desarticulado nos da cuenta de la imposibilidad de una narrativa del conflicto, de la imposibilidad de un testimonio *total* de la violencia, todo esto desde la voz de los victimarios.

La obra de Echeverri es una interpelación con fantasmas, no en un sentido literal porque no se trata de personas fallecidas, y que además son reales —no son actores—, que a su vez han sido interpelados; asistimos a una interpelación doblemente fantasmagórica pues ocurre sin ningún cara-a-cara posible (Chirolla, 2011). La imposibilidad se da en dos sentidos: no podemos responder porque no están ahí más que como presencia fantasmagórica, y aún si estuviesen ahí, fallaríamos en responder por nuestra propia incapacidad de articular su discurso. *Versión libre* nos trae adelante la imposibilidad pura del testimonio, y al ver “salir” al cuerpo del enmascarado de la sala, sentimos que esa presencia nos va a acompañar afuera de la instalación; la imposibilidad se queda con nosotros incluso cuando dejamos de asistir a la obra.

Versión Libre da cuenta de la imposibilidad de una narrativa que pueda explicar el conflicto, y el hecho de hacerlo desde el punto de vista de los victimarios nos deja ver la complejidad de la violencia misma. Alterar la narración de estos actores del conflicto, en lugar de presentarnos un testimonio articulado, nos permite entender que no es posible reducir la historicidad de la guerra solo en el testimonio de algunos, que los relatos mismos están llenos de vacíos y contradicciones, y que la violencia no puede resumirse en una narrativa oral, porque el evento sobrepasa cualquier barrera de la lengua.

Treno y *Versión Libre* no representan ni la desaparición forzada, ni la reinsertión, respectivamente. Por el contrario (re)presentan, *traen delante*, lo irrepresentable de estos dos fenómenos. Rubén Yepes (2018) dice que las obras de arte, más que ayudar a la comprensión del evento, generan afectos. Los afectos son “un *devenir*, una experiencia que modifica al sujeto” (Yepes, 2018, p. 68), a través de sus interacciones con el mundo, en este caso

con el arte. Para Yepes las obras de arte tienen la capacidad de traer una experiencia al presente, lo cual produce una intuición del horror y el sufrimiento producidos por la violencia, una intimación de fuerzas inhabilitantes e impresentables, y una consciencia del espectador como sujeto político cuya agencia ha contribuido plausiblemente con el conflicto (Yepes, 2018). Es esta consciencia la que, según el autor, crea un interés de parte del espectador por ahondar en el conflicto, entender su complejidad e incluso aportar para su resolución.¹⁵

Independientemente de que se genere o no este interés en el espectador, la obra nos afecta. Al dar cuenta de la irrepresentabilidad del evento nos deja claro que el evento es irreducible, que la violencia y el conflicto interno colombiano no pueden ser “resumidos” ni “retratados” porque se trata de algo que rebosa el entendimiento y la comprensión. La imagen que produce la obra de arte no ayuda a integrar el evento en una línea cronológica que nos haga creer que entendemos la violencia, lo que en últimas nos hace percibir el evento no solo como algo comprensible, sino como algo que hace parte del pasado, como si se tratase de una especie de terapia colectiva para “superar” el evento (Roncallo y Arias, 2013). Todo lo contrario, la imagen de la obra de arte nos hace ver que la violencia es un eterno presente, que no podemos asimilarlo ni inscribirlo en la historia, no solo porque sigue ocurriendo, sino porque el sufrimiento y el horror producido por la violencia escapa de cualquier intención por volverlo lenguaje comprensible o imagen representacional.

La capacidad de (re)presentar lo inimaginable se da por una relación dialéctica en la que la imagen encuentra una forma de presentar el evento desde su propia incapacidad de hacerlo y desde la decisión consciente del autor de no tratar de representarlo. Las dos obras de Clemencia Echeverri son un claro ejemplo de esta relación dialéctica, *Treno* y *Versión Libre* nos muestran cómo la imagen puede ayudarnos a pensar el evento, partiendo desde el hecho de que es en sí incomprensible, entendiendo este carácter de incomprensible no como un impedimento, sino como una posibilidad.

La espera: hacia una ecología de la imagen

En *Sobre la fotografía*, Susan Sontag (2006) plantea la necesidad de una ecología de las imágenes. La autora explica que pensamos la imagen como “un recurso ilimitado que jamás se agotará con el despilfarro consumista” (2006, p. 251), y por esto producimos imágenes —particularmente fotográficas— en exceso, domesticando la imagen y, en consecuencia, despojándola de toda su fuerza.

Sabemos que no podemos dejar de producir imágenes, ni siquiera imágenes de lo inimaginable, pero también sabemos lo que esto implica y lo problemático que puede resultar. De ahí la importancia de la ecología de la imagen propuesta por Sontag, debemos pensar en alternativas para hacer imágenes desde una postura conservacionista, con el fin de producir imágenes potentes que nos afecten y ayuden a la comprensión de lo inimaginable del evento, así esto signifique reducir el número de imágenes producidas.

Ya hemos visto dos alternativas al régimen de imagen predominante, sin embargo, hay que ser cuidadosos. No hay que pensar las fotografías de Jesús Abad Colorado y las obras de Clemencia Echeverri como las únicas alternativas para hacer imágenes de la violencia. Si este fuese el caso, la alternativa se volverá regla y finalmente devendría en un nuevo régimen de imagen que por sobreexposición terminaría por vaciar de nuevo la imagen hasta hacerla perder todo su efecto. Cada hacedor de imágenes debe cuestionarse la imagen desde su propio ejercicio

¹⁵ Rubén Yepes aplica su teoría de los afectos a diferentes obras de arte colombianas entre las que se incluyen fotografías, pinturas, performances e instalaciones (véase Yepes, 2014, 2018 y 2019).

y encontrar su propia alternativa, sin caer en la falacia de generalización de que *todo vale* porque lo que importa no es el *qué* sino el *cómo*.

Si comparamos el trabajo de Clemencia y el de Jesús Abad, encontraremos que cada uno logra efectos diferentes y proceden de formas distintas, incluso utilizan diferentes medios y dispositivos. Sin embargo, hay algo que comparten: ambos piensan la imagen. Pareciese obvio que un hacedor de imágenes piense la imagen, sobre todo cuando el sustrato es lo unimaginable, no obstante, esto implica una variante que es a menudo ignorada: el tiempo.

Es importante pensar en el tiempo, teniendo en cuenta el carácter urgente que generalmente se le atribuye a la violencia. Con respecto a esto, Slavoj Žižek (2017) dice que existe un falso sentido de urgencia con respecto a la violencia, un llamado a la acción que no da tiempo a reflexionar, “el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (Žižek, 2017, p. 11). Para Žižek, con el fin de realizar un análisis conceptual *desapasionado* de la tipología de la violencia es necesario ignorar el impacto traumático del evento que nos lleva a actuar sin pensar.

Aunque Žižek plantea el problema de la urgencia desde la filosofía, también podemos aplicarlo a la imagen. Parece haber una urgencia por hacer imágenes de la violencia en Colombia, particularmente desde la fotografía y especialmente desde el fotoperiodismo, imágenes que se acumulan sin poderse articular y vaciándose por completo. Es necesario entonces *esperar*, esperar para pensar la imagen, incluso corriendo el riesgo de no llegar a hacerla. Por esto podría hacérsenos un reproche:

“¿Quieres decir que no deberíamos hacer nada? ¿Simplemente sentarnos y esperar?”
Deberíamos tener el coraje de responder: “¡Sí, exactamente eso!”. Hay situaciones en las que lo único verdaderamente “práctico” que cabe hacer es resistir la tentación de implicarse y “esperar y ver” para hacer una análisis paciente y crítico. (Žižek, 2017, p. 14)

Este *esperar* podría verse como una actitud apática frente a la violencia, incluso como una propuesta impráctica —ya hemos hablado de la importancia de hacer imágenes de la violencia—, pero es una actitud que deberíamos por lo menos considerar. Pongámosla en duda, tal

y como hicimos con las fotografías de Colorado y las obras de Echeverri.

Pensemos primero en la fotografía, en la cual la espera se hace más problemática. La violencia no se detiene, no es estática, y el fotógrafo frente a una masacre, una toma de un pueblo o una procesión de desplazados no puede darse el lujo de sentarse a pensar con la cámara descansando en su regazo mientras el acontecimiento transcurre frente a sus ojos, mucho menos cuando sabemos que las fotografías tienen, entre otras cosas, un carácter de evidencia jurídica. La espera no se trata, entonces, de algo que ocurre exclusivamente al momento de hacer la fotografía, es una espera acumulativa que se da desde la formación misma del hacedor de imágenes y que ocurre incluso posterior a que la imagen esté hecha.

Tomemos de nuevo *El Cristo mutilado* de Colorado. Imaginemos la situación del fotoperiodista al llegar a la iglesia en Bojayá, los pobladores recogiendo los muertos, las partes de cuerpos humanos, muchas de ellas pertenecientes a niños, el olor de los cuerpos, los gritos. Sin necesidad de haber estado allí podemos imaginar la sensación de urgencia que debió sentir Colorado, urgencia a la que de haberse abandonado el fotógrafo habría producido un sinnúmero de imágenes de cuerpos desmembrados, sangre y horror; fotografías que se habrían sumado al sinfín de imágenes del régimen predominante y que no habrían tenido el efecto que tiene *El Cristo mutilado*.

En lugar de eso, Colorado recorrió el lugar. Sabemos por la posición del Cristo con respecto a la puerta de la iglesia, que tuvo que atravesar el recinto hasta llegar al altar y allí desprenderse del impacto traumático del evento para pensar y lograr ver la relación entre la figura religiosa y las víctimas. La *espera* fue incluso más allá cuando el fotoperiodista no corrió a su editor después de abandonar el lugar para publicar todas las imágenes captadas por su cámara, por el contrario, no solo se detuvo a pensar el impacto de las fotografías tomadas antes de escoger una de entre varias tomadas ese día, sino que fue más allá de la escogencia de la imagen al pensar en el color con respecto al efecto de la imagen.

En la obra de arte, el tiempo opera de forma diferente. Al no depender necesariamente del registro, el tiempo puede dilatarse y el artista puede darse el lujo de sentarse a pensar con sus herramientas descansando en su regazo. La espera tiene acá otras implicaciones, se debe pensar el tema

con relación al medio, los dispositivos y la forma, se debe reflexionar acerca del carácter individual y a la vez inimaginable del evento, y pensar en la forma de hacer que lo irrepresentable haga presencia, en cómo *traer adelante* algo que escapa de la comprensión, resolver cómo hacer obra resistiéndose a hacer obra. Esto nos dice que la obra de arte no tiene *per se* la capacidad de (re)presentar el evento, sino que hay que examinar caso por caso para encontrar una manera, individual y específica, de hacer imagen de lo inimaginable.

Este artículo no pretende dar una respuesta concreta a lo inimaginable, más bien se trata de una propuesta. La propuesta de la espera, no como inacción, sino como una actitud reflexiva que permita pensar la violencia, la imagen con respecto a la violencia y la imagen con respecto a sí misma. Para así, con una actitud conservacionista, propia de una ecología de la imagen, encontrar cada uno como hacedor de imágenes una forma de alejarnos del régimen de imagen actual y crear imágenes dialécticas que nos afecten y ayuden a comprender el carácter inconmensurable e inimaginable de nuestra propia violencia.

Referencias

- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2010). *La Masacre de El Salado. Esa guerra no era nuestra*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2016). *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2018). *Desaparición forzada: balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. CNMH.
- Chirolla, G. (2009). Política del grito en una trenodia. *Clemencia Echeverri. Sin Respuesta* (pp. 46-47). Villegas Editores.
- Chirolla, G. (2011). *Interpelaciones en torno a Versión libre de Clemencia Echeverri*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Colorado, J. (2022). *El Testigo: Memorias del Conflicto Armado Colombiano en el Lente y la Voz de Jesus Abad Colorado*. Universidad Nacional de Colombia.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós.
- Echeverri, C. (2009). Un llamado sin réplica. *Clemencia Echeverri. Sin Respuesta* (pp. 54-55). Villegas Editores.
- Echeverri, C. (10 de noviembre de 2024). *Clemencia Echeverri*. <https://www.clemenciaecheverri.com/>
- Gonzales, A. (2019). Jesús Abad Colorado, más que un fotógrafo un compañero de las víctimas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/jesus-abad-colorado-el-fotografo-de-las-victimas-en-colombia-317176>
- Guarín, O. (2019). Violencia, imagen y (re)significación. *Políticas, espacios y prácticas de memoria* (pp. 295-317). Pontificia Universidad Javeriana.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque* (pp. 11-62). Alianza Editorial.
- Horne, K. (Dir.). (2018). *El Testigo* [Película]. Pacha Films; Ronachan Films; Horne Productions. Documental.
- La responsabilidad de registrar visualmente la guerra. (10 de noviembre de 2024). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/el-conflicto-armado-y-la-construccion-memoria-en-colombia-en-fotos-317050>
- Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. Personalia.
- Morales, L. y Ruiz, M. (2019). “Para ver la muerte, hay que ver el rostro de los vivos”, *Jesús Abad Colorado*. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/para-ver-la-muerte-hay-que-ver-el-rostro-de-los-vivos/>
- Nancy, J. (2007). *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu.
- Lanzmann, C. (Dir.). (1985). *Shoah* [Película]. British Broadcasting Corporation; Historia; Les Films Aleph; Ministère de la Culture de la République Française. Documental.
- Olaya, V. y Herrera, M. (2014). “Fotografía y violencia: La memoria actuante de las imágenes”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89-106 <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Pérez, A. (2019). Memoria, olvido y nación: algunas reflexiones sobre la configuración de la memoria pública nacional, los procesos de apropiación y sus posibilidades transformadoras en el presente. *Políticas, espacios y prácticas de memoria* (pp. 51-74). Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez, J. (2019). *Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>
- Roncallo, S. y Arias, J. (2013). “Images of the unimaginable: photography and the (re)presentation of the event”. *Discursos fotográficos*, 9(14), 141-172. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2013v9n14p141>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Suma de Letras.

CLEMENCIA ECHEVERRI

- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Alfaguara.
- Wajcman, G. (2001a). *El objeto del siglo*. Amorrortu.
- Wajcman, G. (2001b). "De la croyance photographique". *Les Temps Modernes*, 613, 47-83.
- Tibble, C. (2016). Camino entre la muerte, pero en busca de la vida. *El Tiempo*. <https://www.semana.com/agenda/articulo/acciones-para-el-acuerdo-fotografia-jesus-abad-colorado/58230/>
- Yepes, R. (2014). "El escudo de Atenea: Cultura visual y guerra en Colombia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 23-43. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.eacv>
- Yepes, R. (2018). *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y cine contemporáneo*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Yepes, R. (2019). "Post-Representación: estéticas de la violencia en el arte contemporáneo". *Revista Estesis*, 6(6), 42-71. <https://doi.org/10.37127/25393995.38>
- Žižek, S. (2017). *Sobre la violencia*. Paidós.