La imagen fotográfica como testimonio de la desaparición en Colombia

Laura Isabel Ramírez Rivillas Instituto de Investigación Gino Germani, Universidad de Buenos Aires Círculo de estudios sobre la Colombia Contemporánea, Universidad Nacional de San Martín. lauraisabel6@gmail.com

Resumen: Este artículo se inscribe en el marco de la investigación de maestría que interroga las construcciones visuales de las víctimas en el conflicto armado colombiano a partir de diferentes obras fotográficas. Para la escritura del mismo se elige pensar y mirar la obra fotográfica Árbol adentro (2014) de Álvaro Cardona, realizada junto a las madres de desaparecidos en ejecuciones extrajudiciales presentadas en medio del conflicto armado colombiano. Para complejizar y profundizar esta mirada a las imágenes, se piensan las fotografías de Cardona en serie con algunos análisis que trabajaron ampliamente la evocación de la desaparición en las fotografías de la dictadura argentina, entendiendo las diferencias acaecidas en cada contexto. Además, este recorrido se realiza a partir de las teorías y metodologías propuestas por los campos de las Ciencias Sociales y los Estudios Visuales, lo que nos permite pensar las fotografías como fragmentos documentales de la visualización de la violencia política del país.

Palabras clave: fotografía; conflicto armado colombiano; Álvaro Cardona; Á*rbol adentro*; desaparición; violencia política.

Resumo: Este artigo se inscreve no marco da pesquisa de mestrado que investiga as construções visuais das vitimas do conflito armado colombiano a partir de diferentes trabalhos fotográficos. Para a escrita do mesmo decidimos pensar e olhar o trabalho fotográfico Árbol adentro (2014) de Alvaro Cardona, realizado junto às mães dos desaparecidos em execucões extrajudiciais que aconteceram durante o conflito armado colombiano. Para analisar e aprofundar este olhar para as fotos, as fotografias de Cardona foram pensadas em relação a algumas análises que trabalharam amplamente a evocação da desaparição nas fotografias da ditadura argentina, entendendo as diferenças ocorridas em cada contexto. Ressaltamos que este recorrido foi realizado a partir das teorias e metodologias propostas pelos campos das Ciências Sociais e dos Estudos Visuais, o que nos permite pensar as fotografias como fragmentos documentais da visualização da violência política no país.

Palavras-chave: Fotografia; conflito armado colombiano; Álvaro Cardona; Árbol adentro; desaparição; violência política.

Abstract: This article is a research made within the theoretical framework of our master's degree, which interrogates the visual constructions of the victims during the Colombian armed conflict based on different photographic works. For its elaboration, we choose to think about and insight into the photographic work Árbol adentro (2014) by Álvaro Cardona, created along the mothers of the disappeared in extrajudicial executions which occurred during the Colombian armed conflict. In order to enrich and reinforce this understanding of the images, we think of Cardona's photographs are in line with some studies that extensively worked on the evocation of disappearance in the photographs of the Argentine dictatorship, understanding the differences that occurred in each context. In addition, this itinerary is based on the theories and methodologies proposed by the fields of Social Sciences and Visual Studies, which allow us to think of the photographs as documentary fragments of the visualization of political violence in the country.

Key-words: photography; Colombia's armed conflict; Álvaro Cardona; *Tree inside*; disappearance; political violence.

Departamento de Historia y Teoría del Arte – Facultad de Arte Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires Este trabajo se encuentra bajo la licencia <u>Creative Commons Attribution 3.0.</u>

Recibido: 09/01/2022 - Aceptado: 19/05/2022



Introducción

Con los y las desaparecidas del conflicto armado colombiano falta todo, la presencia, el cuerpo, los restos, la tumba, falta ante todo el reconocimiento del victimario, fotografías del momento de su desaparición, y el ritual, fuese cual fuese el elegido, por medio del cual se transita y tramita el duelo. No se podría pensar la obra del fotógrafo Álvaro Cardona sin tener en cuenta el vínculo entre la fotografía y la desaparición; y esta convergencia, estudiada en el caso colombiano y además en la dictadura argentina, sirve para instaurar y analizar el caso puntual que nos convoca. Para Claudia Feld (2013) esta relación parte de la reflexión de la fotografía como índice, es decir, como huella e imagen, que se contradice con la desaparición como lugar del ocultamiento, de un vacío insalvable. ¿Cómo se inscriben las obras fotográficas en el campo de la memoria tras la ausencia de representaciones fotográficas in situ de los acontecimientos?

Partimos de entender, en palabras de Didi-Huberman (2004), la imposibilidad de las fotografías como totalidad, debido a que no se les puede pedir mucho (hipertrofiarlas) porque son fragmentos arrancados a la realidad, pero tampoco muy poco (reducirlas) porque resultan relegadas al simulacro lejos del campo histórico (2004: 55-68). El autor de *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004) entiende las imágenes como unos instantes de "verdad" que manifiestan una condición paradójica marcada por el doble régimen de toda imagen, la inmediatez -instantánea- y la complejidad por el montaje intrínseco de producción. Precisamente el ejercicio artístico propuesto por Cardona en la obra a analizarse, *Árbol adentro* (2014), evidencia, a través del montaje propuesto mediante el *collage*, un vacío que muestra algo que no puede mostrarse; esta forma de mostrar se constituye con el señalar ese vacío/hiato, pero también con la construcción (armado) de una escena que da visibilidad a otras fotografías, especialmente retratos que aluden a una ausencia presente (Blejmar et al., 2013: 175).

El proyecto fotográfico de Cardona se construyó a partir de otras fotografías. Por un lado, las del *antes* de la desaparición, imágenes que recurrentemente en el caso de las y los desaparecidos circularon en pancartas, camisetas, medios de comunicación, denuncias, y reclamos de justicia y memoria -donde el retrato se convierte en el testimonio y el documento que ratifica la existencia del/la desaparecida ante unos victimarios negadores-. Por otro lado, convergen otros tiempos en la escena propuesta por Cardona: el *durante* y el *después*. El *durante* es el reflejo de la imposibilidad de un registro del momento exacto de la desaparición, y el *después*, la ausencia, el vacío que deviene en la existencia y no pretende registrar una presencia pasada sino una ausencia presente, en la que se tiene "por objeto poner en evidencia una existencia negada por el estado desaparecedor" (2013: 175), a partir de mostrar un sujeto raptado arbitrariamente que tenía un rol familiar y social.

El fotógrafo propone una escena en la que fotografía a las madres en la habitación de sus hijos desaparecidos, con las que fueran sus pertenencias, dibujando sobre la pared las ramas de un árbol con las imágenes

del álbum familiar y de los documentos de identidad. Este proyecto de Cardona es un correlato del fotoperiodismo que incluye el texto como parte del discurso, y el *collage* como parte de la escena. Consiste en la documentación de tres casos de los más de 6 mil registrados de los *falsos positivos*, una teatralización de la muerte montada por las Fuerzas Armadas, en la que jóvenes fueron declarados e identificados por el Ejército Nacional colombiano como combatientes líderes de las guerrillas asesinados en combate, cuando en realidad, habían sido secuestrados con falsas promesas de trabajos en fincas (El País, 6 de julio de 2021).

En este orden de ideas es importante entender en qué consistieron estas ejecuciones extrajudiciales. En el 2008 desaparecieron 19 jóvenes de Soacha (sur occidente de Bogotá) en circunstancias parecidas a otros casos que se venían registrando desde el 2006; el común denominador obedecía a la simultaneidad y la promesa de supuestos trabajos rurales al norte del país. Desde ese momento sus madres emprendieron su búsqueda, conformaron diferentes grupos y consolidaron, tras varios encuentros en las mismas circunstancias, Madres de Soacha. Sus hijos desaparecidos entre enero y febrero fueron encontrados en septiembre del mismo año en fosas comunes al norte del país, donde vestidos de camuflajes habían sido declarados guerrilleros o paramilitares dados de baja en combate; sin embargo, y contradictoriamente, los reportes forenses dictaminaron que los asesinatos habían ocurrido entre las 48 y 76 horas posteriores al momento de ser raptados en Soacha (El País, 26 de marzo de 2014). Este escándalo en el que se encontraron y por el que se siguen procesando militares del Ejército Nacional, recibió el nombre de *falsos positivos*, pues positivos era como nominaban y contaban estadísticamente los guerrilleros y paramilitares que iban siendo asesinados por el ejército en medio de enfrentamientos, hechos por los que además los soldados recibían alrededor de 2 mil dólares de compensación.

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

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

El aliciente para estas ejecuciones extrajudiciales se presentaba tanto en el ámbito interno como externo al país. Además de la directiva decretada en noviembre del 2005 que establecía recompensas por la captura y la muerte en combate de miembros guerrilleros, también, estaba la necesidad de mostrarle al gobierno estadounidense resultados para seguir recibiendo sus ayudas, y esos resultados se medían de acuerdo al número de bajas al enemigo. En el proceder, los militares contrataron a jóvenes que pudieran secuestrar a otros bajo la promesa de un trabajo y que los trasladaran a cientos de kilómetros de sus ciudades, donde

posteriormente fueron asesinados, y por último, los soldados armaron las escenas para hacerlos pasar por guerrilleros y cobrar la recompensa.

Recién en el 2017 fue condenado a 44 años de cárcel por desaparición forzada y homicidio agravado, Alexander Carretero Díaz, quien fue el encargado de engañar a los jóvenes y llevarlos hasta los cuarteles del ejército. Sin embargo, todavía no se lograba esclarecer qué soldados habían participado, pero sobre todo quién había dado la orden. El 17 de octubre del 2018, el general de las Fuerzas Militares al mando en el 2008, Mario Montoya Uribe, firmó el acta de sometimiento ante la Jurisdicción Especial de Paz (JEP), un componente de justicia con un sistema integral de verdad, justicia, reparación y no repetición, creado y estipulado en el Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno y la guerrilla de las Farc¹ en el 2016. Esta firma implicaba que el general se sometía a múltiples declaraciones en las que debía contar la verdad de cada uno de los casos ante la justicia, y las y los familiares de los y las desaparecidas.

Más recientemente, Santos, expresidente y entonces ministro de Defensa (2006 y 2009), declaró ante la Comisión de la Verdad acerca de las ejecuciones extrajudiciales, y afirmó que aunque compartía con el entonces presidente Uribe el objetivo de derrotar a las Farc, discernía en el cómo, porque Uribe desconocía la existencia de un conflicto armado interno y buscaba terminar con la guerrilla militarmente. En los argumentos de su comparecencia, señaló que durante su gobierno (2010 - 2018) se instruyó a todo el plantel militar siguiendo la reglamentación del Derecho Internacional Humanitario, donde el objetivo ya no era el número de guerrilleros asesinados en combate sino la estadística de desmovilizados y capturados. Santos añadió que "el capítulo de los *falsos positivos* es uno de los momentos más dolorosos que he tenido en mi vida pública, y es una mancha indeleble en el honor de un Ejército que tiene sobrados motivos para vanagloriarse, pero que también debe tener la entereza para reconocer la verdad y pedir perdón. Es una de las formas para resarcir el daño" (El País, 11 de junio de 2021).

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

El nombre de esta obra está inspirado en la poesía homónima de Octavio Paz (1987). En la que Paz valiéndose de los recursos de la poética planteó un árbol que crece para adentro, comparando sus raíces con las venas y las ramas con los nervios; así mismo, el fotógrafo colombiano realizó un trabajo investigativo y metafórico entre el 2013 y 2014 con estas madres de las víctimas de ejecuciones extrajudiciales. El resultado, el fotorreportaje *Árbol adentro*, fue publicado en el 2014 en la primera versión de la revista *Conmemora*,

AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte ISSN: 2347-0135 – N.º 15- Julio 2022 – Pp. 31-53

¹ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia fueron un movimiento de carácter político militar fundado por 48 campesinos en 1964 en las zonas rurales del sur del departamento del Tolima. Este grupo guerrillero se desmovilizó tras firmar los acuerdos de paz con el Gobierno colombiano en el 2016 y pasó a constituirse como partido político.

en el marco del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH).

Esta edición de la revista comienza enumerando memoriales de Alemania, como la exhibición en el Museo de Auschwitz de cabellos de judíos quemados, es decir, lo inimaginable, como llama Didi–Huberman a los cuatro "trozos de película arrebatados al infierno" (Didi–Huberman, 2004: 9), refiriéndose a cuatro fotogra-fías tomadas en Auschwitz pese a todos los riesgos. Además, incluyó *El ojo que llora* (2005), el monumento sobre el que están inscritos 27 000 nombres de víctimas del conflicto entre las guerrillas de Sendero Luminoso y el Gobierno Nacional del Perú. En este sentido, comenzamos este análisis asumiendo que esta revista, por sí misma, sutura la condición de memorias de esta serie fotográfica; y que la reflexión sobre esta obra nos lleva a concluir parcialmente su constitución por fragmentos: fragmentos representados por otras fotografías, fragmentos relatados por las madres, fragmentos armados por el fotógrafo, fragmentos que se han ido construyendo con la historia y el relato tanto de estas imágenes, como de las memorias y de su circulación.

La desaparición y lo espectral

La desaparición forzada es un delito que trasciende y transgrede de manera profunda la vida, la identidad y la cotidianeidad de la sociedad, y que agudiza su agresión por la ausencia de los cuerpos y la carencia de verdad y justicia, donde los y las familiares terminan haciendo pedidos y ejerciendo roles de protección y reclamo ante un Estado de abandono. Las cifras de desaparecidos en Colombia son escalofriantes, pues entre 1998 y 2004 se registraron 13 personas desaparecidas por día (PNUD y Fundación Progresar, 2019).

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

La desaparición es uno de los acontecimientos victimizantes más cotidianos del conflicto armado. Por esto, es importante tener en cuenta que la conceptualización de víctima en Colombia necesariamente remite a la Ley 1448 de 2011 firmada durante el mandato de Juan Manuel Santos. Esta ley, entre otras cosas, consideró que las víctimas del conflicto armado en Colombia eran personas individuales o colectivas que hubiesen sufrido daños por infracciones al Derecho Internacional Humanitario o por violaciones graves a las normas internacionales de Derechos Humanos a partir del 1º de enero de 1985. Además, esta ley pro-

mulgada en medio de los Diálogos de Paz con la guerrilla de las Farc, admitió el reconocimiento de las víctimas sin importar quién fuera su victimario -esto incluyó por primera vez al Estado-; y consideró también como víctimas a los familiares de las víctimas directas asesinadas o desaparecidas.

Así, esta proclamación² estableció medidas que planteaban que las víctimas del conflicto armado gozaran de derechos enfocados en la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de una no repetición, donde además de reconocerles una condición de víctimas se les dignificara de forma material y simbólica. La reparación incluía medidas de restitución, indemnización económica, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. Y, dentro del contexto de la reparación simbólica, se consideró la aseguración de la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los actos perpetrados, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad.

Se incluyó en ella (Ley de víctimas y restitución de tierras, 2011), además, un artículo llamado "enfoque diferencial", en el que el Estado ofreció especiales garantías y medidas de protección para los grupos mayormente expuestos a riesgo, los cuales serían: mujeres, jóvenes, niños, niñas, diversidades y adultos mayores, seguidos de discapacitados, campesinos, líderes y lideresas sociales, miembros de organizaciones sindicales, defensores de derechos humanos y víctimas de desplazamiento forzado. La mujer tiene un papel protagonista en esta ley, y así se evidencia en la variedad de subtítulos en los que son mencionadas, las "normas para las mujeres en los procesos de restitución" incluyen desde una atención preferencial en los trámites administrativos y judiciales del proceso de restitución de tierras hasta prioridad en los beneficios.

Las fotografías analizadas en este artículo tienen como protagonistas a mujeres, madres de desaparecidos en medio del conflicto interno a causa de atrocidades perpetradas por el Ejército Nacional. La condición de género ubicó a estas madres no sólo como protagonistas de las fotografías, sino que las hizo sobrevivientes, porque en un mundo y contexto "machista y despiadado", expresa la antropóloga colombiana Maria Victoria Uribe (2004: 8), de antemano ya estaban calificadas como no potenciales víctimas de la muerte. La separación de mujeres -al igual que niños y niñas- era una decisión deliberada que hacían diferentes autores de masacres, no sólo quedaban al margen como espectadoras de los asesinatos, sino que los mismos ojos que miraban la crudeza de la muerte aparecían después en las fotografías.

En este orden de ideas, entendemos que esta ley fue, sin duda, un hito en el reconocimiento de la existencia, primero que todo de un conflicto armado interno, y segundo de la participación del Estado en el mismo, que además permitió darles un lugar a las víctimas del conflicto, separándolas y desresponzabilizán-

El RUV tiene registradas 188.008 personas víctimas de desaparición forzada en medio del conflicto armado interno.

² Con la Ley de Víctimas se crearon algunas instituciones para poder ejecutar cada uno de sus puntos, como el Registro Único de Víctimas (RUV). Esta institucionalidad fue creada para comenzar a reunir las víctimas ya sistematizadas por la Fiscalía o cualquier otra institución nacional, pero a la vez con la intención de que se inscribieran aquellas víctimas que nunca lo habían hecho, a quienes les dieron un límite de 4 años para acercarse. También querían ir sumando al registro a quienes fueron victimizados después de promulgada la ley, ellos y ellas por su parte tenían y tienen hasta dos años después del hecho para dar su testimonio. Sin embargo, en esta investigación no desconocemos que al ser un registro oficial y voluntario hay muchas personas que bajo diferentes argumentos: miedo, muerte de todo su círculo cercano, desplazamiento, entre otros, no acuden al RUV y por tanto sus cifras, en muchos casos, son incongruentes con respecto a las de organizaciones sociales.

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

Esta ley del 2011 acarrea la historia de un conjunto de leyes que se han ido proclamando para resolver hitos históricos del conflicto armado, como la Ley de Justicia y Paz o justicia transicional creada en el 2005 durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, tras la desmovilización de los paramilitares, y la ley de justicia transicional que se desprende de los Acuerdo de Paz en el 2016 con la desmovilización de las Farc. Leyes que a la vez que permitían la reincorporación a la vida civil de grupos armados ilegales, también proclamaban la garantía a los derechos humanos de las víctimas "sin someter a perdón y olvido las graves violaciones a los derechos humanos, los crímenes de guerra y las infracciones al Derecho Internacional Humanitario" (Uribe, 2014). Para la antropóloga Maria Victoria Uribe las víctimas civiles del conflicto armado en su mayoría fueron consideradas, por los actores armados, auxiliadoras del bando contrario. Bajo ese argumento de ayudar al adversario los hechos victimizantes fueron: secuestros, desapariciones y torturas, violaciones sexuales masivas, y los más de tres millones de colombianos obligados al desplazamiento forzado y abandono de tierras. Las causales para la antropóloga han sido la usurpación y el posterior control militar de espacios geográficos del territorio colombiano y la lucha por los recursos económicos provenientes del secuestro extorsivo, la cocaína y el petróleo. Para Maria Victoria Uribe, las asimetrías presentadas en la ley del 2005 se intentaron enmendar posteriormente mediante la Ley 1592 de 2012, una modificación que se introdujo precisamente con la Ley de Víctimas³.

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

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

³ A María Victoria Uribe le parece pertinente, para una lectura crítica de estas dos leyes, remitirse al artículo de Nina Chaparro (2014): "La reparación a las víctimas en la Ley de Justicia y Paz, un modelo de desaciertos y falsas promesas".

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

Entendemos entonces en este artículo las particularidades y complejidades del conflicto armado colombiano, teniendo en cuenta el contexto que particulariza la desaparición y la victimización en sí, pero además un presente que no permite la separación de lo ominoso para escribir y pensar las memorias, debido a la continuación de las atrocidades. Precisamente, en esto radica la principal diferencia con el proceso de reflexión sobre la desaparición en la Argentina. Los procesos de memoria y los estudios académicos acerca de la evocación de la desaparición durante la dictadura argentina fueron posibles pasada una década de lo ominoso. Así lo manifiesta Luis Ignacio García (2011), quien afirma que la circulación del discurso de la memoria en Argentina data de fechas mucho más cercanas a la actualidad, debido a que en los ochentas en la inmediatez con lo ominoso se prefirió un balance invisibilizador de ese pasado. Lo que había sucedido en Argentina era que la última dictadura del país del cono sur planeó y acometió la desaparición forzada de 30 mil personas, a las cuales el gobierno militar secuestró y torturó en centros clandestinos de detención; inmediatamente, pero especialmente con el regreso de la democracia, se gestó el movimiento social de Derechos Humanos denunciante de la violencia estatal. Esos centros clandestinos de detención fueron dispositivos tecnológicos espaciales paradigmáticos de la represión, debido a que fueron lugares con maquinaria represiva dictatorial y llevaron adelante de manera organizada su plan sistemático de desaparición, tortura y muerte (Fortuny, 2014).

Señala Natalia Fortuny (2014) que el arte, junto a las vías jurídicas, políticas y simbólicas, resultó también un modo de tramitar las violencias de los años dictatoriales, a través de la producción de artefactos que conjugaron lo estético y lo político, las memorias y la historia. Entonces, comprendemos que, si bien se reconocía la desaparición como un hecho victimizante de alguno de los actores armados o del Estado represor, el paradero de los y las desaparecidas siempre fue un enigma, y la carencia de información y de justicia impidió que los familiares conocieran los motivos que conducían a esas desapariciones arbitrarias; además, la predominancia del desconocimiento de la ubicación de la mayoría de los cuerpos (vivos o muertos).

La desaparición desde su mismo estatuto impide la realización del duelo y es entendida como una suspensión de la muerte (Schmucler, 1996 y Diéguez Caballero, 2013). Así, nos permitimos pensar la obra fotográfica de Álvaro Cardona en serie con obras argentinas que trabajan con la fotografía y la desaparición, entendiendo que el hecho victimizante -más allá de las complejidades contextuales ya expuestas en este apartado- remite a la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura (da Silva Catela, 2001), al mismo tiempo que permite la resignificación de sentidos y experiencias de las violencias políticas. En este mismo sentido, lleana Diéguez Caballero (2013) pone foco en diferentes obras fotográfi-

La imagen fotográfica como testimonio...

Ramírez Rivillas

cas colombianas y mexicanas para profundizar la connotación del desaparecido como "muerto-vivo", a saber fantasmática, donde el arte deviene desde la evocación en vez de desde un lugar de representación.

Esta relación de imagen, arte y duelo aparece ante la posibilidad de visibilizar, evocar al/a la ausente (2013:

204).

Por esto, la fotografía se constituye como un símbolo político de reivindicación de la existencia de los

cuerpos negados por los Estados -colombiano y argentino- bajo la desaparición forzada. Así, plantea Nelly

Richard (2000), que ante la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se convierte en emblema polí-

tico de la desaparición de los cuerpos.

El antes. la ratificación de la existencia

Cardona al hacer referencia, por un lado al linaje familiar -árbol genealógico-, y por otro lado, a los roles

de esos desaparecidos en el seno de sus familias, propone una forma de ver el conflicto, es decir, visibiliza

y enuncia imágenes de la violencia política en el país. Los hijos ausentes de las madres fotografiadas en

Árbol adentro, siguen ocupando un lugar, su ausencia sigue ocupando un lugar, no sólo en la recopilación

de fotografías guardadas bajo la intimidad familiar, sino también en una casa que se rehúsa a borrar su

permanencia, como memoria y reclamo al reconocimiento de su existencia.

El álbum familiar, contrario al tiempo instantáneo, corresponde a un tiempo historizado y concebido a

partir de un ritual que tiene como objetivo la mirada que deviene del futuro, de los y las familiares que so-

breviven (Silva, 1998: 37). El/la familiar que sobrevive es una observadora de las fotografías, pero además

es quien narra la historia que la imagen enmarcó, es quien tiene el conocimiento sobre los nombres y los

roles que cada persona tenía en su familia; en este caso, es la madre quien puede verbalizar quién era su

hijo, la existencia del mismo en un núcleo familiar, y su participación en los diferentes rituales merecedo-

res de ser fotografiados. Tanto la selección de qué atesorar en el álbum familiar, como la elección de las

imágenes que fueron usadas para ramificar el montaje de Cardona, hacen parte del proceso en que los ri-

tuales, los eventos y la cotidianidad son merecedoras de ser fotografiadas; en otras palabras, una decisión

determinada por un grupo social que elige lo digno de ser solemnizado y aprobado (Bourdieu, 1990: 21).

El álbum cuenta historias porque supone la existencia de la foto, del álbum y de la familia (Silva, 1998: 19).

Precisamente, esta composición de Cardona cuenta las historias de unas familias que recuerdan, pero

también la existencia de unos hijos que hicieron parte de las celebraciones familiares y del reclamo al Es-

tado en búsqueda de su reconocimiento como responsable de la desaparición forzada y el asesinato.

Traemos a colación, para pensar esta obra de Cardona, el análisis de Diéguez Caballero (2013) sobre las

obras que abordan las problemáticas de la muerte en Colombia, como Réquiem NN (2006-2013) de Juan

Manuel Echavarría. Echavarría documenta uno de los muros con tumbas del cementerio de Puerto Berrío

[1], donde están enterrados los restos de los cuerpos que viajan por el río Magdalena y que son rescatados por los habitantes del lugar para darles sepultura. En medio de este ritual los habitantes, especialmente las mujeres, adoptan estos NN y les realizan peticiones. Una vez las peticiones les son otorgadas estas mujeres proceden a realizar el renombramiento del muerto y de su tumba, dándole el apellido de la suplicante, y, en algunas ocasiones, trasladando los restos al panteón familiar. Diéguez Caballero plantea la transformación de la iconografía de las tumbas, debido a la escritura sobre las mismas –"escogido"-, y manifiesta que esos renombramientos son, además de conjuros contra la muerte violenta, una manera de realizar los propios duelos no realizados; se refiere así a que, a través del cuerpo encontrado, estos familiares practican los cuidados que sus propios desaparecidos -muertos- no pudieron recibir.



Imagen 1. Réquiem NN de Juan Manuel Echavarría.
Fuente: https://www.semana.com/arte/articulo/el-tate-modern-de-londres-presenta-el-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarria/202043/

En este sentido, para Diéguez Caballero los ritos vinculados a procesos de desaparición forzada presentan, además del problema de la ausencia del cuerpo, la imposibilidad de la convicción real de la muerte de esa persona que sigue esperando, por eso el desaparecido toma la connotación, ya planteada, de "muerto-vivo" y se vuelve una especie de fantasma que atormenta al sujeto. En este sentido, la obra propuesta por Álvaro Cardona, es testimonio de atrocidades que conllevaron a duelos que se tuvieron que elaborar por la ausencia, no por la muerte; y en su conjugación de lo estético y lo político, la memoria y la historia, se presenta como un artefacto visual que posibilita o habilita un espacio reflexivo que acompaña el duelo de las madres de los *falsos positivos*, debido a que "las imágenes y los acontecimientos artísticos no recuperan el pasado, no regresan lo perdido; apenas ayudan a reconocer lo que irremediablemente se ha perdido" (Diéguez Caballero, 2013: 183).

Tanto el fotógrafo argentino Gustavo Germano con su obra *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos. 1976-1983* (2007), como Álvaro Cardona, parten de elegir una imagen de un momento muy preciso donde el o la desaparecida compartía una circunstancia de la cotidianeidad con su familiar, que al ser reproducida en una nueva escena deja en evidencia el vacío. A saber, Germano repite la misma escena de la fotografía atesorada por el/la familiar, en la que el/la misma posaba con el/la desaparecida; sin embargo, en esta nueva toma se marcan las diferencias del pasar de los años (colores, edad, decoración), además de la presencia del familiar que recuerda la fotografía y que hizo parte de ella en la misma posición y lugar (el comedor, el jardín, el campo), con la certeza de la ausencia, en el plano, del desaparecido [2]. Cardona, si bien no repite la misma escena de la fotografía familiar resguardada, arma una nueva imagen donde la presencia de la madre y de las memorias de su hijo, en un espacio íntimo (la habitación del desaparecido), devienen en la ausencia clara de un cuerpo.





Imagen 2. *Ausencias* de Gustavo Germano Fuente: https://www.gustavogermano.com/

Como se observa en la Imagen 2, Germano recreó, treinta años después, fotografías en los mismos lugares, con los mismos gestos y protagonistas, salvo uno, el desaparecido que está presente en el espacio vacío, ausente en la escena repetida. Así, mientras en Cardona la primera mirada recae sobre la madre que se toma el centro de la imagen para sostener los recuerdos de su hijo, en Germano la primera mirada se en-

cuentra con las diferencias, lo que está en una fotografía y no en la otra. De esta manera, la ausencia, si bien se mira en diferentes momentos, queda expuesta en ambas fotografías. Siguiendo a Natalia Fortuny (2014), estas fotografías puestas en un contexto de obra artística se despegan de su función anterior ligada a la construcción identitaria familiar y enfatizan los roles por sobre los sujetos, en nuestro caso: hijos. Así, la fotografía "modifica el esquema de lectura que la primera preveía; la hace devenir *otra*" (2014: 94).

Sabiendo que la fotografía del álbum familiar es tomada y conservada con el objetivo de culto en lo íntimo, es interesante ver cómo la narrativa que Cardona propone con las madres, trasciende ese lazo congénito, íntimo y de descendencia, para instaurarse en las calles, en el ámbito público con otros y otras a quienes les invita a pensarse como intermediarios para reclamarle al Estado⁴, a partir de poner en entrecruce el álbum familiar, el conflicto armado, las víctimas y el arte. La fotografía comunica en el ámbito público un duelo privado con el objetivo de inscribirse en la memoria colectiva. Es la fotografía más simbólica que instrumental, y posibilita a través de un caso individual la serialidad con muchos más, sin perder, por supuesto, su singularidad.

Cardona consiguió que en su obra permaneciera la familiaridad e intimidad atravesada por el dolor y la tragedia de la desaparición, y, como Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) y *Filiación* (2013), pensó con sus montajes la reconstrucción de un duelo a partir de las imágenes de lo que queda: algunas fotos como resto de lo que fue su presencia, "el resto supone una acción anterior: algo fue quitado-sustraído-arrebatado mientras que algo quedó. Hay un sentido eminentemente temporal en la idea de resto, una marca del paso del tiempo inequívocamente contenida en lo que permanece. Así, toda foto es un recorte y también un resto" (Fortuny, 2014: 52). Para la fotógrafa argentina, los recortes con los que construyó su obra, y la obra en sí misma [3], eran un camino para duelar ante la imposibilidad de hacerlo -finito- por la suspensión indefinida de la desaparición. La complejidad en el contexto colombiano es la continuación actual del conflicto armado colombiano. Se trata de un contexto que perdura en medio de los acontecimientos atroces del enfrentamiento entre diferentes actores armados, al mismo tiempo de la repetición sistemática de gobiernos que niegan su participación en los hechos victimizantes; además, y en esto coincide con el contexto argentino, continúan sin hallarse los cuerpos de los y las desaparecidas.

⁴ El Estado, tras más de 12 años, fue condenado en el 2018 por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos por la desaparición y el asesinato, crímenes de lesa humanidad, de los hijos identificados y recordados en estas fotografías familiares.



Imagen 3. Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Fuente: https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-la-ausencia/

Jordana Blejmar (2013) piensa estas imágenes de Quieto, creadas entre el 2003 y el 2013, como lectura y reescritura en el presente de la historia del pasado (de la dictadura), que rompe continuamente con las reglas de representación para referirse a acontecimientos singulares que, precisamente, generan una crisis en los regímenes visuales de la representación, como es la desaparición (Fortuny, 2014). En este sentido, nos interesa exponer las complejidades de la representación del horror y las imposibilidades de la representación de la ausencia; Ana Longoni (2009: 57) cita a Quieto al respecto: "las fotos, en principio, fueron producidas para suplir una ausencia que se da no solo en la vida real, sino en este caso en el álbum familiar: la ausencia de un cuerpo reforzada por la ausencia de su retrato".

En las obras *Filiación* (2013) y *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), la fotógrafa no pretende ni probar a las víctimas ni señalar a los victimarios, sino provocar la irrupción de un tiempo imposible para construir un momento negado, y ese encuentro entre una mamá/un papá y sus hijos e hijas, "mostrando que la memoria no siempre es dolor, a veces es cobijo y es reparo" (Longoni, 2009: 61). Quieto propone un montaje de 35 fotografías, en las que usa fotos suyas y de otros hijos/as para armar escenas imposibles, proyectando la fotografía del padre/madre desaparecida y superponiendo al/a la hija como si compartieran la misma escena. Esta obra aparece como sutura simbólica, íntima y colectiva, que traspasa un duelo a solas, y crea en ese tercer tiempo (inventado) del *collage* un recuerdo feliz inexistente, representado a través de la aparición de los y las hijas en una fotografía de su padre o su madre en una escena cotidiana proyectada sobre la pared.

En este sentido, Cardona señala que en el proceso de creación de su obra puso a disposición el dispositivo artístico y documental para que las familias tuvieran "una posibilidad de hablar", la opción benjaminiana de realizar alegorías del duelo como evocación (Diéguez Caballero, 2013: 27), para después trasladarlo de lo íntimo a lo público y llevarlo a salas de exposiciones, con el objetivo de hacerlas conocer, dejarlas ver, ha-

cer acto y dejar memoria en espectadores que hagan parte de la escena, no que estén separados tanto de la capacidad de conocer como del poder actuar. En Colombia, quienes fueron a su exposición estuvieron en medio del conflicto de alguna manera, y estos espectadores "ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema" (Rancière, 2013: 20). Rancière plantea que cuando Alfredo Jaar propone un espacio de exposición para la fotografía de la niña sudanesa de Kevin Carter busca, más que representar una situación o acontecimiento específico, procurar un espacio propicio para hablar de ese y otros hechos; en el contexto colombiano, obras como la acá analizada, en lugar de la representación de la víctima proponen una forma de "activación del habla" de individuos y colectividades, a quienes se le silenciaron sus testimonios a la fuerza (Rubiano, 2018).

Podríamos pensar este recurso de las fotografías como formas de evocar la desaparición. Recurso que ya ha sido ampliamente usado en manifestaciones, cuando los y las familiares, a partir de un uso espontáneo, portan sobre su cuerpo los retratos de los desaparecidos. Así, las obras de Quieto, Germano y Cardona, y las fotografías en las calles, muestran lo que ya no existe, pero con la confirmación de su existencia, para reinventar, re-escribir y recordar lo que sucedió, donde esa fotografía del pasado nos permite entender singularidades, y se constituye en la complejidad y riqueza artística y política del collage y el fotomontaje (Rancière, 2013: 31), ofreciendo regímenes de verdad.

Estas fotografías llevadas a las manifestaciones, y que se encuentran dentro de la obra de Cardona, no son solamente las imágenes del álbum familiar, sino también las fotografías documento que se van atesorando debido a que al revelarlas se hacían cuatro o seis copias de la misma, y alguna de ellas era resguardada en el seno familiar. Son estas imágenes las mismas que figuran en las pancartas, las camisetas y los medios de comunicación en los que las madres reclaman por la aparición y registran la memoria de sus hijos, al mismo tiempo que exigen justicia. Estas fotografías, concebidas para efectos burocráticos, como certificado de identidad nacional, ingreso al sistema educativo e identificación internacional, trascendieron este nivel sistemático individualizador para consolidarse como símbolo de pérdida, de dolor, de reclamo, de construcción de memoriales. En estas imágenes el eje de atención es la mirada, requieren de una pose que se enfrenta a la cámara convirtiendo la mirada en la nitidez del rostro que posteriormente permitirá la corroboración de la identidad de quien porta el carnet donde se inscribe.

Las fotografías de documento, que se caracterizan por la falta de expresión emocional (Van Dembroucke, 2005:125), se contraponen, en *Árbol adentro*, con la espontaneidad vislumbrada en las demás imágenes. A pesar de que ambos tipos de imágenes, las del álbum familiar y las de documento, cumplen el mismo rol en la obra al ser parte del antes de la desaparición, entendemos sus diferencias en tanto sus circulaciones en el ámbito público y sus condiciones de producción: las del álbum familiar sacadas para conservarse en la intimidad familiar y recordar acontecimientos dignos de ser conmemorados, y las fotografías de documento sacadas para la inscripción institucional, y posteriormente, puestas en el contexto de las manifestaciones, se despegan de su función y son vinculadas, tanto en Colombia como en Argentina, con las atroci-

La imagen fotográfica como testimonio...

Ramírez Rivillas

dades de la violencia política.

Estas últimas son las fotografías que más han circulado en los medios de comunicación y en las calles,

puesto que facilitan el reconocimiento de los desaparecidos al tener el rostro en primer plano; así salen del

anonimato individualizado y quedan inscritas con el rótulo de la desaparición. Comienzan su tránsito para

contar la historia de todos y todas, para reclamar por todos y todas las desaparecidas, y todos los falsos

positivos. Puede no saberse el nombre de la persona que las protagoniza, o no familiarizar su rostro con el

de algún conocido, pero los lugares de visibilización y los diferentes tipos de uso, les dan sin titubeo, un lu-

gar de reconocimiento como símbolo del dolor, de víctimas, de protesta, de espera como presencia de una

demanda por el castigo y la condena de los responsables.

El después. la evocación de la desaparición

La constatación mediante la fotografía de la existencia de una persona, y de su rol en un grupo familiar o

social, se contradice con la postura de un Estado que niega su existencia. Incluso, en el caso de las ejecu-

ciones extrajudiciales, la negación se compuso de argumentos estatales que le atribuyeron a los chicos de

Soacha un rol activo en los grupos al margen de la ley y una ubicación geográfica distante a su casa fami-

liar. Este fundamento rápidamente se desarticuló cuando los informes forenses dictaminaron que entre la

fecha de los secuestros y las muertes no habían pasado más de tres días, y que las heridas de bala identifi-

cadas en los restos no se correspondían con los agujeros encontrados en los vestuarios camuflados que

vestían.

Una de las integrantes del colectivo Madres de Soacha, fotografiada por Álvaro, es Luz Marina Bernal [4],

madre del 'Gringo'. Fraí Leonardo Bernal, el 'Gringo', tenía una discapacidad cognitiva producto de que a

su madre durante el embarazo la atropelló un auto; lo que le complejizó su alfabetismo impidiendo que

pudiera leer, escribir e identificar el dinero, por lo que era constantemente engañado en las calles cuando

lo convocaban a hacer los mandados. Sus cerca de ocho fotografías carnet usadas en la obra, pegadas en la

pared, historizan el paso de sus años, desde la niñez hasta la juventud, dejando en lo invisible, en el fuera

del cuadro sus dificultades cognitivas.

AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte ISSN: 2347-0135 - N.º 15 - Julio 2022 - Pp. 31-53



Imagen 4. Luz Marina Bernal, *Árbol adentro*. Fuente: https://zona-cinco.com/charla-alvaro-cardona/

Fraí Leonardo fue nomenclado como jefe de las Farc y, por ende, su muerte no fue considerada como un asesinato, sino que fue señalada como baja en combate, así los soldados pudieron cobrar la compensación económica y recibir el reconocimiento por su buen rendimiento venciendo al enemigo. Toda esta puesta en escena de la muerte se realizó y se sostuvo como versión del Estado con el tiempo, a pesar de la discapacidad física y de desarrollo cognitivo de Fraí Leonardo, constatada en la historia clínica que presentó su madre a materia de prueba. En Árbol adentro, Luz Marina, aparece sobre la cama de su hijo sosteniendo un muñeco de ratón y con su mirada melancólica posada fuera del cuadro, mientras se recuesta sobre la pared de la que salen fotografías que recorren desde la infancia de su hijo hasta su adultez. En este juego de ramas fotográficas se observan desde las alegrías de la infancia, la naturalidad de la sonrisa del niño, hasta la rigidez de la pose que mira a cámara, con traje y corbata, con la característica del fondo azul de la foto documento; pero, incluso también ahí en la pared, se encuentra la fotografía de Luz Marina cargando una pancarta con la fotografía documento amplificada de su hijo, que a la vez lleva una inscripción en letras blancas en la parte inferior, esa imagen fue la que circuló y sigue circulando en espacios de reclamo y memoria.

Las fotografías usadas para las ramas, sacadas del álbum familiar, como veníamos exponiendo, cuentan con la instantaneidad del momento retratado; las de los documentos de identidad cuentan con la formalidad y rigurosidad pedida por las instituciones; en cambio, la fotografía final de Cardona, cuenta con la creación y disposición de un espacio que busca devenir en la ausencia. Así, estas fotografías rompen con todas las reglas de la representación para referirse a un acontecimiento puntual, para permitirse metaforizar la desaparición en diferentes instancias: el pasado analógico de las fotografías pegadas a la pared, el armado y montaje del árbol a partir del cuerpo de la madre, las fotografías de los desaparecidos y el espa-

cio de las habitaciones, y la materialidad de las diferentes fotos que convergen en la escena, donde las atesoradas por la familia se presentan como frágiles y maleables.

María Sanabria, otra de las madres que posa en Árbol adentro, sostiene y está rodeada por los peluches de su hijo [5]. Jaime Estiven Valencia, 'Chivito', tenía 16 años cuando se produjo su desaparición bajo la falsa promesa de un trabajo agrícola; su hermana relató que el día de la desaparición, antes del mediodía, Jaime le había dicho que iba a comprar el almuerzo, pero nunca regresó. Posteriormente, los y las vecinas de Soacha afirmaron que lo habían visto con otros jóvenes tomando un autobús para dirigirse al trabajo que les habían ofrecido en Ocaña, Norte de Santander.



Imagen 5. María Sanabria, *Árbol adentro*. Fuente: Revista *Conmemora* (0)

'Chivito', como su madre lo llamaba, aparece en las fotografías que dibujan las ramas del árbol en diferentes situaciones conmemorativas de su crecimiento y participación en la familia. Y, ubicada sobre la cabeza de María, aparece la imagen artificial que mira frente a la cámara, en un plano busto, con fondo azul y rostro inexpresivo, que responde a su última foto carnet; esta fotografía fue la elegida por su madre desde la desaparición para llevarla al ámbito público, donde ha circulado junto a la del 'Gringo', y la de los otros jóvenes de Soacha desaparecidos entre septiembre del 2007 y agosto del 2008. Esta escena construida por Cardona relata la añoranza de una madre que concibe y recuerda a su hijo como un niño, al que ocho meses después de su desaparición lo encontraron junto a los demás chicos en una fosa común, identificado como NN guerrillero. Las imágenes seleccionadas para rodear la foto documento de Jaime Estiven son el recuerdo, la memoria, el relato, la historia y la pertenencia; sin embargo, es su pose carnet la elegida para representarlo públicamente, con el objetivo de facilitar su reconocimiento y así corroborar su existencia.

Estas fotografías resultantes son, en tanto armado, las fotos de las fotos, en las que además de ratificarse la ausencia, se reafirma la imagen en sus diferentes usos: espacios de protesta, de memorias, de conmemoración de las vidas y de persistencia en el tiempo. En el marco de las fotografías de *Árbol adentro*, las madres, a quienes les han pasado los años, conservan en la memoria la imagen de un hijo siempre niño o joven, con la corporalidad igual a la última vez en que fueron vistos en vida, porque el siguiente encuentro tras sus desapariciones se dio a través de los informes y estudios forenses a sus huesos y vestiduras encontrados en fosas comunes, siendo así cuerpos incompletos, y en algunos casos inexistentes, lo que imposibilitó tanto un duelo íntimo como uno público. Recordemos la propuesta de Quieto al crear escenas imposibles, proyectando a las y los hijos sobre una fotografía de su padre o madre desaparecida como si compartieran el mismo espacio, con las claras inconsistencias de edad y proporción corporal; acá en Cardona, la fotografía pegada a la pared evoca la imposibilidad -presente- del hijo fotografiado junto a su madre en vida.

La fotografía final de Cardona plantea el presente de una madre aferrada al recuerdo y al reclamo de justicia por la desaparición de su hijo, y ante ese presente enfatizado en el cuerpo de la madre sentada en la cama, se presentan las ramificaciones formadas a partir del pasado fotográfico representado en la pared. Así mismo, los objetos que decoran la habitación y la organización propia del espacio convocan la ausencia en el presente y la existencia en el pasado. Es así un montaje que obedece al tiempo de investigación del fotógrafo, y que resulta como un procedimiento reflexivo visual y un anacronismo que relata una nueva historia, la historia del *después* y del *antes* de la desaparición.

Una de las madres partícipes del proyecto -la única que no pertenece a Madres de Soacha- enlaza la desaparición de su hijo a la muerte de su padre. Su padre había sido militante comunista de la Unión Patriótica⁵, y fue asesinado por el Departamento Administrativo de Seguridad - DAS⁶, departamento procesado por chuzadas ilegales, y suprimido en el 2011. El árbol construido con esta madre, Gladis López [6], al igual que los otros dos, parte de los recuerdos de su hijo y su padre pegados sobre la pared y convertidos en falta, como los recuerdos de lo que ya no va a ser.

Las fotografías de su padre Faustino López, secuestrado y asesinado por el DAS, y las de su hijo León Restrepo desaparecido a los 20 años, son el testimonio de la ausencia, de la soledad que ella expresa en su relato y que enfatiza en la fotografía al salir acompañada por su mascota. Una soledad carente prematuramente de recuerdos, debido a la frontera desdibujada entre la presencia y la ausencia, la desaparición irrepresentable, que se convirtió en espectral. En este caso las fotografías pegadas sobre la pared para dibujar

_

⁵ Partido político de izquierda. Surgió como convergencia de fuerzas políticas tras el proceso de diálogo entre el presidente Belisario Betancur y las FARC a principios de los 80's.

⁶ Las interceptaciones telefónicas que realizó el Departamento Administrativo de Seguridad - DAS - fueron a: opositores del gobierno, periodistas, magistrados/as de la Corte Suprema de Justicia, miembros de ONG, fiscales, entidades nacionales e internacionales de derechos humanos, y líderes y lideresas sociales. Este hecho fue denunciado en febrero de 2009 por la revista *Semana*, y estuvo estrechamente ligado al caso de parapolítica que dejaba al descubierto el nexo de políticos y grupos paramilitares, y por el que se condenaron decenas de senadores y representantes a la Cámara.

las ramas del árbol son de su hijo, de su padre, de eventos familiares y de prendas de vestir; e incluso en el costado izquierdo de la fotografía de Cardona se encuentra la fotografía de una camisa, tal vez perteneciente a su padre, que se inscribe en la obra *Río Abajo* (2008) de Erika Diettes, una serie fotográfica en la que víctimas y familiares de víctimas compartieron con la artista recuerdos, en su mayoría prendas de vestir⁷.



Imagen 6. Gladis López, *Árbol adentro*. Fuente: Revista *Conmemora* (0)

Estas prácticas fotográficas de Cardona permiten también cuestionamientos en referencia al rol de las mujeres en el conflicto armado colombiano. Ellas son quienes reclaman por la desaparición y asesinato de hijos y padres. Las mujeres en calidad de madres y dolientes aparecen reiteradamente en las fotografías del conflicto armado colombiano, en algunos casos ratificando estereotipos en su rol social como dadoras, cuidadoras, vulnerables, dolientes, pero a la vez indicando cómo el conflicto las obligó a ocupar otros roles a nivel, no solamente familiar, sino social, donde la amplificación de sus voces es necesaria, no sólo para que encuentren y esclarezcan el caso de sus hijos en lo individual, sino porque simbolizan una tragedia colectiva, en quienes como testigas y dolientes principales tienen todas las herramientas simbólicas, y se valen de ellas en su activismo, para construir espacios de memoria, resiliencia y reclamo.

En este sentido, el rol de las mujeres en el conflicto colombiano ha estado determinado por la posición de vulnerabilidad y de indefensión, mientras los hombres con su fuerza y su participación política han sido quienes sirven y van a la guerra en ese contexto conservador, patriarcal y tradicional. Sin embargo, tam-

bién han sido ellas quienes trabajan en la construcción de memorias, y copan los espacios de resistencia llevando a cabo las labores de búsqueda, al tiempo que buscan alternativas de sustento económico y social.

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

El informe *Con licencia para desplazar*, publicado en el 2015, investigó las masacres que incidieron en el desplazamiento de más de ciento veinticinco mil habitantes de la región del Catatumbo (Norte de Santander), y narró que en el conflicto armado "la mujer era tomada como trofeo de guerra" (Salinas Abdala et. al, 2015: 127), a partir de la mención de tres puntos: las mujeres como víctimas de la violencia sexual acompañada de torturas y mutilación, y revictimizadas por autoridades estatales; mujeres gestantes torturadas por paramilitares para provocar el aborto de los que llamaban "futuros hijos de guerrilleros"; y víctimas del desplazamiento forzado tras el asesinato o la desaparición de sus compañeros, o por la necesidad de proteger a sus hijos varones del reclutamiento forzado y a sus hijas mujeres de las violaciones sexuales, lo que les implicó buscar y ejercer actividades de sustento económico, pero además en contextos y territorios diferentes al campo, a los que no estaban acostumbradas⁸.

Pues bien, por un lado aparece el cuerpo de la mujer convertido en deseo y control por parte de los paramilitares, quienes además las etiquetaban en dos categorías: decentes e indecentes, nombrando-obligando a la indecente como prostituta (CNMH, 2013: 173). Por otro lado, las mujeres como víctimas sobrevivientes, es decir, acá aparece otra función, ellas se convirtieron en integrantes de asociaciones de víctimas y lideresas sociales activas de reclamaciones y luchas, coordinadoras de procesos de memoria y gestoras de paz (Barros y Rojas Mateus, 2015: 14). Este lugar de las mujeres en el conflicto no se centró sólo en la victimización y revictimización, sino que también las condujo a asociarse en búsqueda de un sustento económico y psicológico, y en reclamo por sus familiares, y por el retorno a las tierras de las que fueron forzadas a salir.

Y siguiendo este rol de las mujeres, en los *collages* producidos por Cardona, ellas son el centro, el tallo y la fortaleza. En este armado participan múltiples elementos, las fotografías del álbum familiar, las fotos de carnets, las pertenencias de los desaparecidos, la cama, la pared en obra negra y con arabescos, la constante melancolía en la mirada de las madres, la persistencia de conservar todo tal cual estaba antes de la desaparición y la madre que posa sabiendo que este dispositivo fotográfico le permitiría seguir inscribiendo en la esfera pública su reclamo por la verdad y justicia en nombre de su hijo, con la certeza del recuerdo, pero también como prueba de existencia ante la negación constante de los victimarios. Es decir, en-

⁸ Dependiendo del delito se puede ver una variación clara en la diferenciación por género en medio del conflicto armado, en homicidios las mujeres no representaron más que el 9% del total, sin embargo, representaron en 1997 un 69% de las víctimas de tortura y violencia sexual (CNMH, 2011: 50).

La imagen fotográfica como testimonio...

Ramírez Rivillas

contramos que esta obra fotográfica como práctica artística es "un eje central en la tarea de asignar o rea-

signar sentido a la realidad" (Martínez Quintero, 2020: 22).

Trascendiendo el plano de lo que las imágenes cuentan en lo fáctico del mundo real, y con el fin de enten-

der su sentido original, es decir, la razón por la cual fueron sacadas en un contexto, estas fotografías fue-

ron tomadas con el objetivo de consolidar una acción social, en tanto se inscriben en la construcción de

memorias y en el acompañamiento en la lucha de las Madres de Soacha.

Es necesario para ofrecer miradas a estas fotografías, darles zoom y seguir cada imagen, conocer la histo-

ria familiar, los gustos y los eventos dignos de ser conmemorados en la fotografía analógica, como un acto

irresistible por buscar el punctum de Barthes (2015) o "la chispita minúscula de azar" de Benjamin (2008).

En consecuencia, no podría pensarse Árbol adentro sin antes haber desmenuzado la composición interna

de las imágenes, los jirones, las partes que junto al relato final de sus madres construyeron el todo, el foto-

rreportaje. Pero además sin reconstruir la escenografía armada y falsificada por los militares del ejército y

el gobierno, quienes con víctimas reales recrearon falsas muertes en combate para que las cámaras de los

medios de comunicación contaran una historia de victoria, finalmente un montaje -el collage- para eviden-

ciar otro montaje -la fabricación de muertos-.

Consideramos que esta obra piensa a partir del vacío la ausencia de una persona que ocupase un lugar en

la fotografía al lado de su madre, para extraer la escena de la intimidad y compartirla en lo público, pi-

diéndole a los y las espectadoras mirar, mirar y doler la historia de los desaparecidos y asesinados, y pre-

guntarse por qué se sigue negando la existencia de estos hijos a pesar del relato de su vida en un núcleo

familiar. La dicotomía que trae la/el desaparecido en su esencia, el no estar ni vivo ni muerto, cobra enti-

dad al esclarecer y darle lugar a la muerte en tanto crímenes de Estado: organizaciones y estrategias terro-

ristas, militares y paramilitares, que torturaron, persiguieron, secuestraron y asesinaron a la población ci-

vil.

Durante este artículo las fotografías de Cardona, sus collages y montajes, evocaron: la desaparición, a par-

tir de la manifestación de la ausencia con la virtualidad de la fotografía llevada por una familiar; el duelo,

que permitió, más que representar a la víctima de la desaparición, un espacio para hablar y dar a conocer

el testimonio de familias que siguen doliendo la desaparición; las memorias, a través de los recuerdos que

facilitaron las madres y la propuesta del fotógrafo para reconfigurarlos en un espacio público/de exhibi-

ción que evite el olvido; y la reconstrucción de la violencia sistemática del conflicto armado, con sus atro-

cidades y horror.

Referencias bibliográficas

Barros, M. A. y Rojas Mateus, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado colombiano. El libre pen-

sador, Universidad Externado de Colombia.

Barthes, R. (2015). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós.

Benjamin, W. (2008). Sobre la fotografía. Pre-textos.

Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. I. (Eds.) (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Libraria Ediciones.

Bourdieu, P. (1990). Sociología y cultura. Editorial Grijalbo, S.A.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). ¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Imprenta Nacional.

----- (2014). *Conmemora* (0).

----- (2015). Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, *Catatumbo*. Imprenta Nacional de Colombia.

Da Silva Catela, L. (2001). No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos. Ediciones Al Margen.

Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Paidós.

Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénica Ediciones.

El País (2021, junio 11). Declaración completa de Juan Manuel Santos ante la Comisión de la Verdad. *El País*. https://elpais.com/internacional/2021-06-11/declaracion-completa-de-juan-manuel-santos-ante-la-comision-de-la-verdad.html

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* (2013), pp. 37-83. Premio CdF Ediciones.

Fortuny, N. (2014). Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. La Luminosa.

García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural.* Colección Teoría, Universidad de Chile.

Gómez, J. (2019). Dónde están las historias. *Consejo de Redacción*. https://consejoderedaccion.org/webs/Pistas-Desaparecidos/historias.html

Guzmán B., A. (1990). *Sociología y violencia. Documento de trabajo* (07). Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica.

Izagirre, A. (2014, marzo 26). Así fabrican guerrilleros muertos. *El País*. https://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta_futuro/1394130939_118854.html

Longoni, A. (2009). Apenas, nada menos. En torno a "Arqueología de la ausencia", de Lucila Quieto. *Ramona* (97), 56-61.

Martínez Quintero, F. (2020). Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia [Tesis de doctorado, Universidad Externado de Colombia]

Ministerio del Interior y de Justicia, República de Colombia (2011). Ley de víctimas y restitución de tierras. Imprenta Nacional de Colombia.

Muñoz-Onofre, D. (2011). Masculinidades bélicas como tecnología de gobierno en Colombia. *La Manzana*, 5(9), pp. 96-107. http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num9/index.html.

PNUD y Fundación Progresar (2019). Perfiles de la desaparición en Norte de Santander. https://www.-co.undp.org/content/dam/colombia/docs/Paz/Libro-Desaparecidos/UNDP_Co_PAZ_Publucacion_libro %20desaparecidos%20print.pdf

Rancière, J. (2013). El espectador emancipado. Manantial.

Richard, Nelly (2000). Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. Punto de Vista (68).

Rubiano Pinilla, E. (2018). "La guerra que no hemos visto" y la activación del habla. Estudios de Filosofía (58), pp. 65–98.

Silva, Armando (1998). Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos. Editorial Norma.

Schmucler, H. (1996). "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello

(reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)". Pensamiento de los confines, (3).

Torrado, S. (2021, julio 6). El tribunal de paz de Colombia imputa a una decena de militares por 120 asesinatos de civiles. *El País*. https://elpais.com/internacional/2021-07-06/el-tribunal-de-paz-de-colombia-imputa-a-una-decena-de-militares-por-120-casos-de-falsos-positivos.html

Uribe, M. V. (2004). Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Editorial Norma.

----- (2012). Prácticas de memoria, imaginarios de verdad: Tres mujeres víctimas de la guerra en Colombia. *Historia cultural desde Colombia: Categorías y Debates*, (1), pp. 117-136.

Uribe, M. V., Forero, A. M., de Gamboa Tapias, C., Mahecha Bustos, I., Rincón Corelli, R., Chaparro González, N. y Céspedes-Báez, L. M. (2014). *Aristas del conflicto armado*. Editorial Universidad del Rosario.

Van Dembroucke, C. (2005). Con los ojos bien abiertos. *Rayando los confines, Revista Pensamiento de los Confines*. http://rayandolosconfines.com/tradu6.html