



**Universidad del
Rosario**

Arte, fotografía y memoria: una aproximación etnográfica al proceso creativo de la obra “La María” de Juan Manuel Echavarría

Por Jessica Sofía Florez Gutierrez

Trabajo de grado para optar por el título de Antropología

Dirigida por: Ana Guglielmucci

**Universidad del Rosario
Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Antropología**

Bogotá D. C, Colombia

2024

Agradecimientos

Agradezco primero a mi familia, por todo su esfuerzo a lo largo de mi carrera, por su apoyo incondicional y comprensión. Un agradecimiento especial a mi mamá y a mi papá, que estuvieron siempre para escucharme y aconsejarme, por sus palabras de simpatía y amor y por estar ahí para mí.

Agradezco profundamente a Juan Manuel, Emmanuel, Maquenzie y a todo el equipo de trabajo, que me acogieron y estuvieron dispuestos a hablar conmigo, a resolver cualquier duda que tuviera y a acceder a participar en este trabajo. Gracias por cada conversación y aprendizaje que me brindaron en este tiempo de trabajo juntos. Sin ustedes esta investigación no hubiera sido posible, gracias por el tiempo y su amabilidad. Además, brindo un especial agradecimiento a Rosana, que estuvo dispuesta a compartir y expresar sus historias que tanto nutrieron este trabajo.

También agradezco a mis amigas, a Cata, Cami y Lu por apoyarme en mis momentos de crisis y alentarme con sus palabras a seguir. Gracias a mis amigos/as de la Universidad, en especial a Lau, a Kevin a Juanita y a Yisette, que compartimos sufrimientos y risas durante todo el proceso. Gracias a mi pareja, que siempre me daba palabras de motivación y de cariño que me ayudaron a esforzarme a lograr terminar esta investigación.

Finalmente, agradezco a mi directora Ana, por la paciencia y sus palabras que ayudaron a nutrir este trabajo, gracias por creer en mí y en esta idea y por guiarme a través de todo este proceso lleno de aprendizajes. Gracias a todos/as los profes que estuvieron en mi trayectoria universitaria, por sus conocimientos y su pedagogía. Gracias infinitas a todos/as.

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	4
Perspectiva metodológica	10
Estructura del trabajo	12
<i>Capítulo 1</i>	<i>13</i>
<i>Testimonios y objetos: reconstrucción del proceso creativo de “La María”</i>	<i>13</i>
<i>Archivar experiencias del secuestro en los farellones de Cali</i>	<i>13</i>
<i>El proceso creativo de la obra “La María”</i>	<i>21</i>
<i>Retratar la humanidad</i>	<i>31</i>
<i>Crear memoria después del proceso creativo de “La María”</i>	<i>34</i>
<i>Capítulo 2</i>	<i>39</i>
<i>La obra de “La María”: memoria fotográfica</i>	<i>39</i>
<i>Construir memoria desde la fotografía</i>	<i>39</i>
<i>La fotografía como documento histórico: archivo artístico de la memoria</i>	<i>46</i>
<i>Conclusiones</i>	<i>53</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>57</i>

Introducción

Durante una clase de antropología forense del Programa de Antropología de la Universidad del Rosario fuimos a una exposición de un artista colombiano en la Universidad Nacional. En ella se podían apreciar varias series fotográficas que representan diversas realidades del conflicto armado. Estas imágenes llamaron de inmediato mi atención, dado que era una manera artística de representar el dolor ocasionado en la guerra. El creador de las obras empezó a hablarnos de su producción y de las diversas experiencias detrás de sus obras. Yo estaba anonada, escuchando cada palabra que decía. Me impactó cómo desde situaciones tan crueles se pueden construir metáforas, de las cuales él nos hablaba y mostraba en sus fotografías. De este encuentro surgió mi interés en abarcar con mayor profundidad este tema que quería conocer y trabajar de la mano con aquel artista: Juan Manuel Echavarría.

Juan Manuel Echavarría es un escritor y fotógrafo colombiano, tiene publicaciones como “La Gran Catarata” (1981) y “Moros en la Costa” (1991). Estos libros están basados en relatos de diferentes regiones en Colombia. No obstante, la labor de la escritura se fue quedando corta para mostrar lo que Juan Manuel quería, por ende, en 1996 decide entrar al mundo de la fotografía con una serie llamada “Retratos” (ver imagen 1). Los protagonistas de esta obra son maniqués, los cuales se encuentran rotos, pegados con cintas y bastante desgastados. Mediante su fotografía Juan Manuel expresa cómo los maniqués pueden ser entendidos como las secuelas que deja la violencia del conflicto armado en Colombia. Una violencia que ha dejado marcas y cicatrices en miles de cuerpos que rara vez volteamos a mirar, como si ello estuviera en un escaparate.

Desde esta obra, el interés de Juan Manuel se centró en investigar la violencia en Colombia a través del arte visual, para así hacer comunicables experiencias de diversas formas, ya sean verbales o no. Entre sus primeros trabajos se encuentran: “La María” (2000), -la obra en la que se centrará esta investigación-, “Bocas de ceniza” (2003-2004), “Réquiem NN” (2006-2013), “Silencios” (2010- actualidad), entre otras. Para llevar adelante su trabajo artístico, Juan Manuel creó una fundación llamada “Fundación Puntos de Encuentro”. La fundó en 2006, para fortalecer y reconstruir el tejido social de zonas vulneradas por el conflicto armado, desde el desarrollo de actividades artísticas y culturales, apoyo educativo, entre otras actividades.



Imagen 1, Juan Manuel Echavarría, *Retratos*, 1996

Cuando hablé con Juan Manuel y le comenté mi interés en su trabajo, él estuvo siempre muy abierto a hablar y querer trabajar conmigo, cuádramos una reunión y en ella me dijo que había una obra de hace mucho tiempo, a la que él no había vuelto, y de la que casi no se ha escrito. La obra se llama “La María”. Ella está inspirada en los relatos y actividades realizadas por un grupo de personas que hicieron parte del secuestro masivo más grande de Colombia (ver imagen 2 y 3). El 30 de mayo de 1999, 194 personas fueron secuestradas por hombres armados, quienes decían hacer parte del Gaula (Grupos de Acción Unificada por la Libertad Personal). Ellos llegaron a la iglesia La María, en Cali, alertando a todos/as que debían evacuar el lugar porque se había instalado una bomba. Después se descubrió que los supuestos miembros del Gaula eran parte del frente José María Becerra del ELN (Ejército de Liberación Nacional). De las 194 personas secuestradas, el ELN quedó con la posesión de 93. Las demás fueron dejadas por el camino y otras lograron escapar. Las personas secuestradas fueron llevadas a las montañas de los farellones de Cali. En más o menos seis meses, se liberaron personas en grupos pequeños, hasta el 11 de diciembre de 1999, fecha de la última liberación (CNMH, 2019).



Imagen 2, Noticias RCN, 1999



Imagen 3, El País, 1999

Durante este evento, conocido como el secuestro de la iglesia La María, las personas bajo la custodia del ELN fueron divididas en grupos más pequeños para facilitar la vigilancia, la atención y el cuidado para la supervivencia (como la alimentación o la salud). Uno de esos tantos grupos fue el “Grupo del león”, conformado por once personas, quienes compartieron gran parte de su cautiverio juntos. Los/as miembros de este grupo crearon como una fraternidad en la se apoyaban; hablaban, lloraban y reían entre ellos/as para sobrellevar la situación de incertidumbre por la que atravesaban. Una de las actividades que realizaban en grupo era pasar su tiempo recolectando flores para decorar los diferentes campamentos en donde estuvieron a lo largo del secuestro¹. También, juntaban rocas para tallarlas y después entregárselas a los familiares en el momento de su liberación. Igualmente, recogían y coleccionaban insectos y mariposas, los ponían en una caja pequeña de casete para preservarlos. Las prácticas no se limitaban solo a las personas secuestradas, sino también a los guerrilleros partícipes de estas. Por ejemplo, sus captores les llevaban insectos que se encontraban en los farallones para contribuir a la colección; les daban flores que veían en el camino o rocas para que pudieran tallarlas.

Estas dinámicas de interacción e intercambio entre los captores y los cautivos fueron un eje de inspiración para el artista Juan Manuel. Cuando conoció estas historias, decidió contactarte con los/as miembros de este peculiar grupo. Logró contactar con siete mujeres. Ellas son: Isa, Silvia, Melitza, Rosana, Clemencia, Pilar y Diana. Con base en sus relatos y la supervivencia de ciertos objetos que pudieron traer con ellas una vez quedaron en libertad (una colección de insectos, otra de láminas de chocolatinas jet, la olla comunal de la cual comían

¹ El secuestro se llevó a cabo en los farellones de Cali, pero los diversos grupos fueron llevados a varios lugares en las montañas, por lo que casi todo el tiempo estaban en movimiento y tuvieron distintos campamentos en los que pasaban un par de días o solo unas noches.

durante el secuestro, un trapo rojo, entre otros), Juan Manuel creó un montaje fotográfico en el año 2000. En este montaje fotográfico los objetos son los protagonistas, ellos son los encargados de comunicar las historias de lo que estas mujeres vivieron durante sus días en cautiverio y Juan Manuel buscó transmitir a partir de tales experiencias y sus restos materiales. Esta obra, titulada La María, cuenta con 28 impresiones fotográficas, acompañadas por los testimonios orales de las mujeres, quienes cuentan sus experiencias del secuestro.

Gracias a las prácticas que mantuvieron durante el tiempo en cautiverio, las mujeres que participaron en el montaje fotográfico pudieron traer consigo los objetos que posteriormente inspiraron la obra. La existencia de los objetos que trajeron con ellas también fue producto del vínculo particular construido entre “los/as secuestrados” y “los/as secuestradores”. A pesar de la extrema situación de dominación por parte de los secuestradores, se dieron diversas relaciones de compañerismo, cuidado y solidaridad por parte de ambos lados. El conocimiento sobre esta experiencia particular llevó a que el trabajo de Juan Manuel tomara una nueva ruta de expansión: sus obras no se centrarían solo en la visión de las víctimas de la violencia, sino también en los responsables.

El trabajo de Juan Manuel previo a la obra “La María” se había centrado en representar el conflicto armado desde la mirada de las víctimas. No obstante, a partir de los relatos que le contaron las mujeres supervivientes, se produjo un cambio de perspectiva. Juan Manuel se dio cuenta de que aquella línea que separaba de manera tajante a los victimarios de las víctimas no era tan definida o marcada como él creía. Por ello, su trabajo artístico empezó a dirigirse a retratar la trayectoria y mirada de victimarios en la guerra, quienes también habrían sido víctimas de ella.

Con base en el montaje fotográfico realizado por Juan Manuel y los relatos de las siete mujeres que lo acompañaron en el proyecto sobre el secuestro de la iglesia La María, en este trabajo busco responder el siguiente interrogante: ¿De qué manera el proceso creativo y la obra “La María” de Juan Manuel Echavarría han construido una forma de hacer memoria sobre las experiencias del secuestro de la iglesia La María? Para responder a esta pregunta, mi trabajo tiene como objetivo general analizar cómo, a través del proceso creativo y de la obra “La María” se han construido memorias sobre las experiencias del secuestro de la iglesia de La María. De la mano con mi objetivo general, y en busca de dar respuesta a mi pregunta de investigación, mis objetivos específicos son los siguientes: primero, reconstruir el proceso creativo de la obra artística “La María”, a partir de los testimonios de las mujeres participantes

y del artista Juan Manuel Echavarría; segundo, caracterizar la colección de objetos creada en el secuestro y su implicación en el proceso creativo de la obra; tercero, comprender el papel que tuvo la obra “La María” en la trayectoria artística de Juan Manuel Echavarría; cuarto, analizar de qué manera la obra “La María” ha configurado una forma particular de hacer y transmitir memorias sobre las experiencias del secuestro.

El conflicto armado en Colombia ha sido parte de la historia reciente del país por más de medio siglo. Pese a que ha habido varios intentos de acuerdos de paz y mecanismos para atender a las víctimas, esclarecer y juzgar lo sucedido y, generar garantías de no repetición, este conflicto se ha reciclado y persiste en los territorios. Algunos de los mecanismos que se han implementado en el país con la finalidad de juzgar a los responsables, conocer la verdad sobre lo sucedido y construir una narrativa histórica que permita comprender las causas y magnitud de la guerra, han sido: la Ley de Justicia y Paz de 2005, que institucionalizó el proceso de desmovilización y desarme de los grupos paramilitares, la Ley de Víctimas y Restitución de tierras de 2011 que buscó garantizar los derechos de las personas y colectivos afectados por el conflicto armado, o el Acuerdo de Paz entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) en 2016, por el cual se creó el Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No repetición, integrado por la ex Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad (CEV), la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) y la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD)

A pesar de todos estos procesos, normativas y mecanismos para alcanzar la paz, el conflicto bélico es una realidad persistente. Las disidencias de grupos armados desmovilizados (como los grupos paramilitares y la guerrilla de las FARC-EP) siguen operando en el país. Asimismo, alcanzar “toda la verdad” sobre este conflicto aún vigente es un proceso atravesado por disputas de tipo político, económico y de poder, donde no todas las voces han sido escuchadas de manera equitativa. Algunas voces, incluso, no suelen ser escuchadas porque traen verdades incómodas, difíciles de asimilar en el discurso social. Aquí el arte juega un papel fundamental, ya que permite visibilizar y escuchar otras miradas o aproximaciones al conflicto armado y las múltiples afectaciones asociadas a él. Por lo anterior, es relevante el análisis de la obra “La María” pues, permite esclarecer de qué manera las experiencias de un caso concreto en el contexto del conflicto armado colombiano, como el secuestro de la iglesia La María, es retratado y comunicado a través de estrategias artísticas. En este trabajo no me ocupo de estudiar el evento en sí mismo, sino cómo él ha representado mediante la creación de una obra de arte realizada por un artista que trabaja con las víctimas del conflicto. Desde una perspectiva

antropológica, pretendo problematizar uno de los tantos procesos de memoria dados en Colombia, así como analizar los efectos de estas prácticas artísticas, no solo en la construcción de memoria, sino en los procesos de duelo y de sanación de las víctimas. Por medio del trabajo con las mujeres que fueron secuestradas y Juan Manuel procuro entablar un diálogo entre estudiar el arte y aprender del mismo, para así comprender de qué manera se han construido otras formas de memoria en torno a procesos de violencia en los que está inmersa la población colombiana.

Las prácticas artísticas como la de Juan Manuel Echavarría conservan experiencias de la violencia narradas desde diversas voces. La obra “La María” se vuelve un punto común, desde el que las mujeres víctimas del secuestro que trabajaron junto a Juan Manuel recuerdan las distintas experiencias que cada una vivió durante los días en cautiverio. Las fotografías de la obra son una forma de materializar la memoria de los recuerdos vivos que hay detrás de los objetos retratados en ellas. Por ende, “La María” se convierte en un vehículo para construir memoria sobre el secuestro, a partir de las colecciones y los objetos representados y las narraciones asociadas a ellos. Las mujeres, así, rememoran y evocan sus vivencias del secuestro a través de la interpelación de Juan Manuel y el proceso intersubjetivo y material para la construcción de una obra artística.

Los procesos de memoria en Colombia han encontrado un gran aliado en el arte contemporáneo. Las prácticas artísticas, al ser entendidas como un discurso social y una intervención cultural, buscan la creación de nuevas interpretaciones acerca del tejido social y las marcas de dolor que se encuentran en él. Por ello, la creación artística participa en los procesos de construcción de memoria, permitiendo nuevas representaciones de los eventos o dimensiones en las que se centra. Dichas prácticas artísticas pueden configurarse como un tipo de archivo memorial, el cual es entendido como una herramienta que permite visibilizar y enunciar problemáticas y eventos específicos, lo que va consolidando un registro de los acontecimientos presentes en el contexto de la violencia (Martínez, 2013).

Las prácticas artísticas pueden convertirse en un tipo de canal por el que las narraciones de las experiencias de las víctimas se vuelven una voz colectiva, que favorece la empatía. El arte cuenta con una dimensión simbólica fundamental para brindar al público emociones y sensaciones, como el dolor y las heridas que el conflicto puede dejar. Igualmente, al ser un proceso creativo, el arte permite establecer vínculos que antes pudieron no haberse dado entre diferentes experiencias o dimensiones de la realidad. Este es “un lenguaje del espíritu, una

apertura hacia los sueños, una epifanía de las realidades que habitamos y que pueden transfigurar los elementos que las componen” (Carvajal, 2018).

En la obra “La María”, como mostraré más adelante, los protagonistas han sido las colecciones de objetos que realizaron las personas secuestradas estando en cautiverio. Ellas se convierten en testimonios y cuentan historias. De este modo, el arte asume la tarea de “testimoniar la existencia de lo no presentable” (Rubiano, 2017, p. 35). Las historias y testimonios de guerra son atroces y difíciles de contar y representar, por ello, los/as artistas como Juan Manuel remiten a interpretaciones en donde “lo inhumano”, como la experiencia del secuestro, se transmite a través de las rocas que tallaban las mujeres. Ellas cobran un nuevo sentido a través de la obra y la imagen fotográfica, a partir de las cuales se pueden imaginar, experimentar y dimensionar diferentes historias de dolor de las víctimas. Los objetos que hacen parte de las obras se transforman en huellas o marcas indelebles de las acciones de violencia y las estrategias de supervivencia que fueron llevadas a cabo durante el secuestro.

Perspectiva metodológica

Para dar respuesta a mi pregunta de investigación, entre abril del 2023 y agosto del mismo año, realicé trabajo de campo junto a Juan Manuel y su equipo, en la sede de la Fundación Puntos de Encuentro y del estudio artístico de Juan Manuel, ubicado en la localidad de La Candelaria, Bogotá. En un primer momento, transcribí las entrevistas que había realizado Juan Manuel a las mujeres partícipes de la obra en el 2000. En total fueron siete entrevistas, cada una con una duración de aproximadamente cuarenta minutos a una hora. Esto me brindó información sobre cómo empezó el proceso creativo de la obra, la recolección de relatos con las mujeres, los intereses principales de Juan Manuel al hablar con ellas, y cómo ellos se utilizaron en el proceso creativo de la obra. En un segundo momento, al tener las entrevistas transcritas, colaboré con la selección de algunos fragmentos que acompañarían a las fotografías de “La María” en la exposición del Museo de la Universidad de Antioquia en Medellín. Con este trabajo, pude conocer los principales intereses de Juan Manuel respecto a las fotografías y el mensaje que busca transmitir al público a través de la obra.

En el transcurso de mis visitas a la Fundación, realicé un estudio cualitativo de corte etnográfico. En este, mi principal fuente de recolección de datos fueron la observación participante y las conversaciones informales diarias, ya que las interacciones entre miembros

del equipo y las del estudio me permitieron dar cuenta del proceso y desarrollo de las obras realizadas. La persona con la que más conversé fue con Emmanuel Márquez, él hace parte del equipo de trabajo de Juan Manuel y ha participado en el proceso de varias obras, también ha estudiado aquellas en las que no participó. Por su conocimiento en el área y en los intereses y obras de Juan Manuel, las charlas con él fueron realmente enriquecedoras. También pude hablar con Maquenzie, él trabaja para la Fundación desde hace más de cinco años. Las conversaciones con él estuvieron más relacionadas con sus experiencias e historias de vida, pues, perteneció a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Además, él me contó de la logística que usualmente conllevan las exposiciones y las obras que ha realizado junto a Juan Manuel. Cabe mencionar que, en las exposiciones de Juan Manuel, las visitas suelen ser guiadas por excombatientes como Maquenzie.

Para ahondar en los temas que escuchaba en mis estancias en el estudio, realicé entrevistas semiestructuradas a profundidad a Rosana (una de las mujeres víctimas del secuestro y participante de la obra) y a Juan Manuel. La entrevista con Rosana se realizó de manera virtual por la plataforma de Zoom. Con esta pude indagar respecto a lo que significó para ella la obra “La María”, qué sentimientos le ha evocado y cuál es su opinión sobre ella 23 años después de su elaboración. Además, un punto clave de esta entrevista fue conocer cuál fue su papel en el proceso creativo de la obra, y el trabajo de memoria realizado, tanto a nivel individual como a nivel colectivo con las demás mujeres. La entrevista con Juan Manuel se realizó de forma presencial en su estudio en La Candelaria. Esta se dirigió más a conocer su trayectoria como artista, cómo inició en el mundo de la fotografía, cuál suele ser su estrategia o camino creativo en la elaboración de sus obras, cuáles fueron sus intereses para realizar “La María” y cómo esta obra impactó en su mirada, tanto artística como social del conflicto.

Cuando planteaba mi investigación, una de las partes claves en mi trabajo era analizar el archivo personal de Juan Manuel. Desde sus comienzos en el campo del arte, él siempre ha tenido una especie de “diario de campo”, en el que anota ideas, impresiones, deseos, o pensamientos respecto a las obras. Sin embargo, cuando estábamos buscando con Emmanuel el material de campo de “La María”, una de las obras más antiguas, encontramos que esta obra no contaba con registros en el archivo. Pese a que buscamos y buscamos, no se encontró nada. Pero, esto no fue un impedimento para la investigación, dado que en las entrevistas con Juan Manuel y Rosana pudimos hablar de varias dimensiones del proceso y reconstruimos cómo se realizaron las fotografías que hoy componen la obra.

Antes de iniciar mi trabajo de campo, Juan Manuel me dio autorización de usar la información de las entrevistas que iba a transcribir en este trabajo. Igualmente, hablé con los miembros del equipo de trabajo y ninguno tuvo problema en aparecer o ser nombrados en la investigación. Cada entrevista tiene su consentimiento verbal para poder grabarla y usar los datos con fines académicos.

Estructura del trabajo

La estructura del texto está dividida en dos capítulos. En el primer capítulo, titulado *Testimonios y objetos: reconstrucción del proceso creativo de “La María”*, realizo una descripción de las prácticas y dinámicas que se dieron durante el secuestro, las cuales llevaron a la creación de las diferentes colecciones de objetos y las particularidades que éstas tienen en la creación de vínculos sociales entre las personas secuestradas y los guerrilleros del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Adicionalmente, describo de manera analítica el proceso creativo de la obra “La María”, el papel tanto de las mujeres como de Juan Manuel en la elaboración de esta y lo que significó la participación de las diferentes partes para el proceso de creación de la obra. También abordo la trayectoria artística de Juan Manuel y las reflexiones y significados que tuvo para él “La María” en su pensamiento artístico y personal.

En el segundo capítulo titulado *La obra de “La María”: memoria fotográfica*, indago sobre la relación y los debates que hay en torno a la fotografía y la memoria. Hago un breve recorrido del papel de la imagen en contextos de violencia y su impacto en el mundo social. A partir de esto considero a la fotografía como un documento histórico, el cual permite reconstruir memoria y narrativas, como lo son las imágenes que componen la obra de “La María”, desde las que se reconstruye el secuestro de la Iglesia La María. Por último, analizo la noción de *archivo artístico*, a partir del archivo de las obras de Juan Manuel, y cómo este también se vuelve una herramienta desde la cual se construyen discursos y memorias.

Capítulo 1

Testimonios y objetos: reconstrucción del proceso creativo de “La María”

En este capítulo reconstruyo el proceso creativo detrás de la obra “La María”, del artista Juan Manuel Echavarría. Durante este proceso colectivo entre el artista y las mujeres que brindaron sus testimonios sobre el secuestro, se activaron y reelaboraron recuerdos sobre las experiencias vividas, historias específicas y afectos, asociados a restos materiales de sus experiencias de cautiverio y supervivencia.

Para dar cuenta del proceso creativo, en primer lugar, describo las experiencias del secuestro desde la perspectiva de las mujeres, y las interacciones que se dieron entre secuestradas y captores. Pues, durante dichas interacciones se crearon diversas colecciones de objetos que posteriormente inspiraron la obra “La María”. En segundo lugar, detallo la perspectiva de las mujeres sobre su encuentro con el artista y su participación en el proceso creativo de la obra. Finalmente, caracterizo la trayectoria de Juan Manuel Echavarría como artista, para dar cuenta de la dinámica creativa de sus obras y lo que la obra La María significó para su trabajo creativo. Esto incluye el análisis de las relaciones interpersonales establecidas con las personas con las cuales él trabaja, y el rol de los testimonios y los objetos en el proceso creativo de sus obras artísticas.

Archivar experiencias del secuestro en los farellones de Cali

Durante el secuestro, los largos días en los farellones de Cali pasaban muy lento para las mujeres², no había mucho que hacer, pues, ellas se encontraban bajo la mirada de los/as jóvenes³ guerrilleros del ELN, quienes siempre las estaban vigilando. El hecho de estar en una situación de secuestro era algo inimaginable para ellas, ni en sus peores pesadillas pensaron ser llevadas, en contra de su voluntad, a vivir en la selva con un montón de personas que ni siquiera conocían, pero, con quienes iban a tener luego el tiempo de convivir y familiarizarse.

² En el secuestro había tanto hombres como mujeres, sin embargo, debido a que tanto la obra “La María” como esta investigación tuvo de interlocutoras a las mujeres, la narración será principalmente en torno a ellas.

³ Los/as guerrilleros que estaban encargados de cuidar al grupo estaban entre los 12 y los 17 años.

La desesperanza de la situación llevaba a que la mayoría de las mujeres pasaran su tiempo llorando y extrañando a sus familiares y seres queridos. Es decir, echando de menos aquella normalidad que les arrebataron. Lo único que podía alivianar ligeramente la angustia y el desánimo era conversar entre ellas, al ser todas desconocidas pasaban largas horas haciéndose preguntas y contando anécdotas que las hacían recordar con nostalgia lo que era su vida cotidiana.

Pese a que disfrutaban mucho sus ratos de pláticas, anécdotas y aventuras, ya esto se volvía monótono, pues llegó un punto en el que ya no había cosas nuevas para contar. Esto llevó a que las mujeres miembros del “Grupo del león”, empezaran a pensar qué otras actividades podían realizar para entretenerse y sobrellevar los largos días del secuestro. El “Grupo del león” fue el nombre que le pusieron el grupo de once personas que estuvieron juntas durante el secuestro. Este nombre salió de las largas caminatas que tuvieron que hacer constantemente el tiempo de cautiverio, en esas caminatas era usual que el grupo se dividiera, pues cada uno iba al ritmo que podía. Por esto, para saber en qué parte de la montaña iba cada grupo, una persona hacía un aullido, que se escuchaba más como un rugido grave de león, el cual era contestado por el mismo rugido de las personas. Desde ahí, decidieron que para identificarse como grupo se llamarían el “Grupo del león”.

Entre las actividades que fueron pensando como grupo, surgió la idea de fabricar algún tipo de detalle para poder llevar consigo a la casa (cuando fueran liberadas), a sus familiares y amigos/as, un recuerdo de los días grises que pasaron en la montaña. A partir de esa idea, las mujeres del “Grupo del león” empezaron a crear varias colecciones dentro del secuestro: colecciones de insectos, de piedras talladas, de láminas de chocolatinas Jet. Estas colecciones servirían luego como fuente de inspiración para la obra realizada por Juan Manuel Echavarría (imagen 1, 2 y 3).



Imagen 1 Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000.



Imagen 2 Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000



Imagen 3 Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000

El “Grupo del león” se conformó por once personas: ocho mujeres y tres hombres, quienes durante la mayor del secuestro permanecieron juntos, excepto por unos momentos en que los separaron en dos grupos, uno de seis y otro de cinco. Todas estas personas vivían en el barrio Pance, uno de los barrios más sofisticados y exclusivos en la ciudad de Cali, donde se ubican las universidades más prestigiosas de la ciudad. Gran parte de las personas secuestradas en la iglesia de La María, ubicada en este barrio, tenían una posición privilegiada en la sociedad caleña. Las mujeres del “Grupo del león” eran personas con estudios y trabajos, en su mayoría estables y bien remunerados, como lo es el caso de Isabella, una de las integrantes del grupo, que hizo parte de la obra de Juan Manuel. Isabella era gerente de una multinacional. Rosana, otra de las mujeres que participó en la obra, era ingeniera agrónoma, por su profesión tenía

varios conocimientos en el área de la entomología⁴, los cuales fueron fundamentales para la creación y la conservación de la colección de insectos. Cada una de las personas del “Grupo del león” tenían conocimientos y posiciones que los enmarcaban como miembros de la clase alta de la sociedad caleña. Esta condición socioeconómica jugó un papel importante en la ejecución del secuestro, que tenía como finalidad la extorsión económica⁵, pero, también fue relevante para las relaciones que entablaron con los/as guerrilleros del ELN a lo largo del cautiverio y la posterior elaboración de las colecciones de objetos. Su alto nivel educativo y su formación profesional fue clave para entablar una relación de intercambio de saberes y habilidades.

Las colecciones de objetos permitieron interacciones, no solo entre las mujeres del grupo, sino también entre los/as miembros de la guerrilla. Pues, la creación de estos objetos era un trabajo compartido y colaborativo, en el que ambas partes se ayudaban mutuamente. Un ejemplo de esto es la colección de piedras talladas. Esta empezó porque un día las mujeres vieron a uno de los guerrilleros que cuidaba al grupo con una piedra en sus manos, al acercarse se percataron de que en su otra mano tenía como una especie de navaja, con la que estaba realizando pequeños y finos cortes en las piedras, creando así una figura en ella. Esto llamó mucho la atención de las mujeres, quienes le pidieron al guerrillero si podía enseñarles a realizar esa actividad, él accedió y les mostró cuál era la técnica para poder tallar las piedras. Luego de esta transmisión de conocimientos, las mujeres comenzaron a ser las encargadas de caminar por la montaña, sin salirse de las delimitaciones que ponían los/as guerrilleros que las vigilaban, para buscar las piedras. Posteriormente, los/as guerrilleros les brindaban las herramientas para que ellas pudieran tallarlas bajo su supervisión (ver imagen 4).

⁴ La entomología es la ciencia que estudia a los insectos, artrópodos, etc. Entre sus áreas se estudia la preservación y cuidado de los insectos disecados, por ende, este conocimiento fue clave para la creación de la colección de insectos en el secuestro.

⁵ Después del Tercer Congreso del ELN en el año 1996, se decidió que actos como el secuestro y la extorsión iban a ser herramientas claves para su financiación, por lo que gran parte de los secuestros en esa época tenían una finalidad económica (Comisión de la Verdad, 2022).



Imagen 4, Juan Manuel Echavarría,
La María, 2000

Algo similar pasó con la colección de láminas Jet. Esta empezó un día en el que los/as guerrilleros llegaron de hacer un pequeño mercado con un par de cosas necesarias para sobrevivir unos días, como arroz, pasta, lentejas, etc.⁶. Pero, lo que hubo de especial de este mercado fue que los/as guerrilleros les dieron a las mujeres unas chocolatinas Jet. Aquellas chocolatinas que venían envueltas con láminas que contenían imágenes de la flora, la fauna, o el espacio, trajeron mucha nostalgia y felicidad a las mujeres del grupo. Por un lado, porque los alimentos en la situación de secuestro en la que se encontraban eran muy escasos, la mayoría de veces comían los mismos granos recalentados hasta que llegara otro mercado, lo cual podía tardar semanas. El hecho de tener algo diferente y dulce, que era más escaso, era un motivo de emoción. Por otro lado, estas chocolatinas les recordaban a las mujeres su infancia, cuando recolectaban las láminas para ponerlas en el álbum Jet. Por ello, decidieron empezar su propia colección, la cual compartían con alguno de los/as guerrilleros.

La colección de insectos también se construyó a partir de interacciones mutuas particulares. Esta empezó por la gran fascinación que tenían las mujeres por la cantidad y diversidad de fauna silvestre que veían en las caminatas y campamentos en la montaña. Los insectos eran de múltiples formas y colores: pequeños, grandes, con alas, etc. Gracias a los conocimientos que tenía Rosana por la clase de entomología, que vio durante su carrera académica, las mujeres decidieron ir recogiendo aquellos insectos que les parecían más

⁶ Las cosas que se traían en los mercados eran comidas muy prácticas de hacer, teniendo en cuenta que se encontraba en el medio de la selva. Además, también debían ser alimentos que se pudieran hacer en grandes proporciones y que duraran, por lo que los granos eran siempre el menú principal.

extravagantes y únicos, para ir formando poco a poco una colección. Tanto para ellas como para los/as guerrilleros, estos insectos eran fascinantes. Los insectos recolectados eran llevados en primer lugar a Rosana, para que ella los identificara y corroborara la posibilidad de conservación. Después, los/as guerrilleros le daban una pequeña caja de casete, para poder guardar ahí los insectos. Finalmente, con un palo de madera, Rosana los ponía en la posición indicada dentro del casete, para preservarlos y mantenerlos vivos el mayor tiempo posible.

Este tipo de dinámicas mutuas para crear colecciones de objetos fueron constantes durante todo el secuestro. En ese momento eran vistas como una forma de pasar el tiempo, entretenerse haciendo algo que le llevarían a sus seres queridos, si es que podían sobrevivir al secuestro, que cada vez se veía más eterno. Sin embargo, con el paso de los días ese sentido de entretenimiento para matar el tiempo y llevar algo de regalo empezó a transformarse. Cada vez eran más conscientes de que esta actividad era una forma de mantener la conexión con sus familias y amigos/as, quienes no tenían ni una sola novedad de ellas. En palabras de Rosana: “los objetos eran como un medio de esperanza, era una conexión con lo que nosotros habíamos vivido” (Entrevista Rosana, 2023). En el momento en que se empezaron a crear dichas colecciones, las mujeres del “Grupo del león” mantuvieron la esperanza de que esos objetos iban a poder ser entregados. En situaciones de secuestro, es difícil que las personas cautivas conozcan cuál es su destino, el cual suele ser completamente incierto. No obstante, como lo expresa Rosana: “por alguna razón, todos sabíamos que íbamos a volver” (Entrevista Rosana, 2023). Por lo anterior, guardaron las colecciones de objetos hasta el final del cautiverio con la esperanza de que perduraran en el tiempo, al igual que sus portadores. Es decir, los conservaron esperando entregar esa muestra material de su propia supervivencia.

Teniendo en cuenta el contexto en el que se encontraban las mujeres cautivas, las colecciones se armaron con objetos que fueran de fácil acceso. Como estaban en los farellones, gran parte de lo que podían encontrarse se limitaba a la flora y fauna del lugar (como los insectos y las piedras). Además, esta era una forma de evitar problemas con los/as guerrilleros que las cuidaban, pues las mujeres no podían irse muy lejos del campamento. Si se salían de la vista de los que las vigilaban, podían conseguir objetos que fueran considerados como una amenaza para los captores. Además, debido a las largas caminatas, no podían cargar con muchas cosas.

Rosana cuenta que siempre le ha gustado mucho recolectar plantas, su casa está llena de estas al igual que la de su mamá. Por esta afición, al llegar a los farellones, se maravilló por

la gran variedad de plantas que nunca había visto. En los primeros días del secuestro, decidió que iba a comenzar a recoger estas maravillosas plantas para ampliar la colección que tenía en la casa. En el camino por la montaña encontró una bolsa y se dispuso a guardar todas las plantas que le parecían únicas y especiales. No obstante, con el paso de las semanas y los meses, Rosana se dio cuenta de que el secuestro no iba a durar poco, por lo que decidió que lo mejor era despedirse de ellas: “ya un día les hice un ritual, las dejé por allá, las sembré por ahí en un caminito les dije ‘bueno, ya las traje de un lado al otro’” (Entrevista Rosana, 2023). Desde un inicio, las colecciones fueron una fuente valiosa para mantener el pensamiento de que en algún momento volverían a sus vidas anteriores, a la cotidianidad en suspenso.

El intercambio que medió la creación de las diversas colecciones de objetos configuró una forma de relación social, en la que tanto los/as guerrilleros como las mujeres del “Grupo del león” cooperaron entre sí a partir de la creación de un interés y un valor común en torno a ellos. Como lo explica Ana Guglielmucci (2021), citando a Weiner, existe una conexión entre el valor que se les brinda a los objetos con su posesión, circulación restringida⁷ y la consolidación de memorias colectivas en torno a estos. El valor que se le da a un objeto se entiende como una “relación significativa, tomando a los modos de circulación o intercambio como algunas de las tantas prácticas que pueden darle origen” (Guglielmucci, 2021, p. 55). En este caso, el intercambio de objetos para formar colecciones permitió resignificar el vínculo entre captores y cautivas, y construir *souvenirs* sobre la experiencia durante el secuestro. Los objetos creados durante el secuestro permiten dar cuenta las historias y los vínculos que hay detrás de estos. El valor personal que les fue dado por parte de las mujeres del “Grupo del león” a los objetos y colecciones nos remonta al cúmulo de narraciones y momentos vividos durante los días de cautiverio. Por ende, al hablar de sus experiencias durante aquellos días, los objetos formarán una parte casi central de los recuerdos.

Es más, durante los días de cautiverio, los objetos también cumplieron la función de ser una herramienta de supervivencia. No solo por mantenerse entretenidas por un tiempo, sino por la creación de lazos de solidaridad y cooperación entre las mujeres secuestradas y con los/as guerrilleros. Las colecciones de objetos se apropiaron de cualidades que “fundan las relaciones entre los sujetos” (Cancino, 1999, p. 8). Las colecciones permitieron crear relaciones sociales

⁷ Restringida en dos sentidos, primero, por el hecho de que en el secuestro estos objetos no podían llegar a muchos lugares, y segundo, la intención detrás de estos no era tener una gran circulación, sino dárselos a sus familiares y a las personas que ellos/as decidieran.

y mantenerlas. Como lo es el caso de conservar vivos los vínculos con los familiares y personas cercanas a ellas, con las cuales perdieron contacto durante el secuestro.

El intercambio de los objetos coleccionables permitió crear vínculos sociales de diferentes formas. Gran parte de la colección de insectos fueron regalos de parte de los/as guerrilleros. Estos eran traídos de excursiones a lugares a los que solo ellos/as tenían acceso. Los insectos fueron recolectados sabiendo que era muy difícil que estuvieran repetidos en la colección, por lo que quienes los traían llegaban con una gran sonrisa, llenos de barro, sucios, pero siempre muy animados diciendo: “A que este no lo tienen en la colección, ¿verdad que no?” (Entrevista realizada por Juan Manuel Echavarría a Clemencia, 2000).

Este tipo de interacciones pueden ser entendidas como formas de cuidado de parte de los/as guerrilleros hacia las mujeres secuestradas. En primer lugar, porque las colecciones comenzaron como iniciativa de las mujeres del “Grupo del león”, pero fue gracias a los/as guerrilleros que estas se pudieron mantener, tanto por sus regalos para la colección de insectos, como por sus materiales y transmisión de conocimientos para la colección de piedras y de láminas Jet. En segundo lugar, los/as guerrilleros al conocer las zonas en donde se mantenían y se alzaban los campamentos, sabían en qué partes podían encontrar los diversos insectos para la colección. Había ocasiones en las que los/as guerrilleros más jóvenes, que eran los que vigilaban al grupo, salían del campamento con el único propósito de conseguir insectos nuevos para la colección. La interacción diaria que tenían los/as guerrilleros con las mujeres del “Grupo del león”, pese a que era más de supervisión (como darles comida, custodiarlos para que no se escaparan, entre otras tareas), creó relaciones de proximidad interpersonal. Esto permitió que, a través del intercambio de objetos, se crearan y reforzaran ciertas formas de cuidado que iban más allá de la situación de sometimiento que implicaba el secuestro.

Después de la liberación del secuestro, efectivamente las diversas colecciones fueron entregadas a familiares y amigos/as. Algunos/as de ellos/as, hasta el día de hoy, las siguen manteniendo expuestas en sus casas. Sin embargo, esto no fue posible con todas ellas. La colección de insectos, al no tener la técnica apropiada para ser preservada, no pudo conservarse tanto tiempo. Es por lo que, hoy en día, ni las mujeres ni Juan Manuel saben que pasó con ella. Este es un punto importante puesto que, aunque para las mujeres, la memoria de dichas colecciones no está presente en su forma material inicial⁸. Ella ha sido mantenida en el tiempo

⁸ Su forma material cambió al formato de fotografía. Este punto se abordará con más profundidad en el segundo capítulo.

por medio de la obra fotográfica y las grabaciones de audio de Juan Manuel: “Gracias a que Juan Manuel guarda toda esa historia, porque los insectos ya no existen, las cajas eso yo no recuerdo a dónde fue a dar eso, que pasó, se pudrieron, pero quedó el recuerdo, quedó la memoria vital” (Entrevista Rosana, 2023).

Ahora bien, Juan Manuel Echavarría centró su atención en este evento cuando un día escuchó de un grupo de mujeres que fueron secuestradas en la iglesia La María, quienes al ser liberadas trajeron consigo varios objetos que crearon durante su tiempo en cautiverio. Esto captó de inmediato la atención de Juan Manuel quien le consultó a su asistente, que en ese tiempo vivía en Cali, si había la posibilidad de contactarse con ellas. Él le dijo que sí y consiguió el teléfono de Melitza (una de las mujeres secuestradas que hizo parte del “Grupo del león”). Ella fue la que se contactó con las demás. Juan Manuel las invitó a pasar un fin de semana junto a él en Bogotá⁹. Durante ese fin de semana, las mujeres hablaron con Juan Manuel de sus vivencias durante el secuestro y de la importancia que tuvieron las colecciones de los objetos para sobrellevar los momentos más difíciles durante su cautiverio. Después del fin de semana, las mujeres le dieron algunos objetos a Juan Manuel, para que él pudiera fotografíarlos.

El proceso creativo de la obra “La María”

Para iniciar a hablar de la obra, es importante caracterizar el proceso creativo detrás de ella. Dicho proceso se enmarca en el momento en que Juan Manuel se contacta con Melitza. Dar cuenta de este proceso es fundamental, dado que permite conocer las motivaciones, intereses y decisiones tomadas a lo largo de la creación de la obra. Además, la reflexividad del proceso creativo permite que se entienda como “una práctica fluida e inacabada que da soporte a las relaciones bidireccionales entre artista-obra-espectador” (Mercado, 2021, p. 87).

El proceso creativo de “La María” ha sido una acción colectiva. Como lo indica Howard Becker (2008), el arte establece una red de cooperación entre las personas involucradas con el mundo de la obra que se está creando. El trabajo colaborativo de todas las personas es clave para el resultado final de la obra. A lo largo de este trabajo, se encuentran diferentes voces, que se mezclan y dialogan entre sí, a medida que van tomando decisiones en torno a la

⁹ No hubo contacto con los hombres del grupo, pues no se encontraban en el país para el momento de la realización de la obra.

obra. Esto tendrá repercusión en la entrega final de la misma. Juan Manuel, en su trayectoria como artista, siempre ha sido una persona que trabaja en equipo. No obstante, con “La María” hubo un cambio significativo, tanto para su trayectoria como para el proceso creativo de las obras que realizaría después. De hecho, este montaje fotográfico fue el primero en el que él trabajó en colaboración con otras personas más allá de su equipo. Desde esta experiencia, él y su equipo se abrieron a trabajar con víctimas y responsables del conflicto armado, con las personas que vivieron lo que él pretendía representar “en carne y hueso” (Entrevista a Juan Manuel, 2023).

El fin de semana que se sentaron las mujeres y Juan Manuel a conversar del secuestro, él les comentó su interés por fotografiar los objetos que ellas habían traído. Desde ese primer momento, las mujeres accedieron a entregarle los objetos y a hacer parte de todo el proceso de la obra: “Nunca me preguntaron ‘¿usted qué va a hacer con eso?’. Como que simplemente creyeron que era importante que quedara un registro fotográfico, o sea, lo sintieron importante” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Ese primer encuentro no solo fue para hablar de los intereses de Juan Manuel por realizar la obra, también fue para que entre las mujeres pudieran reencontrarse y hablar, preguntarse de sus vidas fuera de aquellos días en cautiverio escondidas en la montaña, y recordar aquellas anécdotas y momentos que todavía tenían tan vivos en su memoria.

Tras las charlas que tuvieron esos días, las mujeres consideraron que el secuestro fue una experiencia que debía transmitirse, debía guardarse en la memoria del país: “No había sino los periódicos y no más, o sea, no había nada más, las cosas de noticias, de televisión, de radio noticieros, pero no había nada más” (Entrevista Rosana, 2023). Por ende, la propuesta de Juan Manuel les pareció muy relevante para poder mantener el recuerdo desde un formato diferente, como lo puede ser el arte. Las prácticas artísticas, como el montaje fotográfico, son un discurso social y una intervención cultural, que buscan la creación de nuevas interpretaciones acerca del tejido social y de las marcas de dolor que se encuentran en él. Como lo expone Martínez (2013): “la posibilidad expresiva del arte radica aquí en permitir que lo otro se exprese, que actúe en sí mismo como testimonio, del cual el gesto artístico no es más que un registro, una perspectiva, una forma de mirar” (p. 54).

Juan Manuel siempre ha tenido un interés por la tradición oral colombiana, por lo que otra parte clave del proceso creativo fue pasar tiempo escuchando las vivencias de las víctimas: “Rosana qué me cuentas, ¿Qué hay detrás de tus insectos?, o Pilar, o Silvia” (Entrevista Juan

Manuel, 2023). Por ende, les pidió a las mujeres el favor grabarlas en formato audio, contando cada una la historia y las experiencias que tuvieron en el secuestro. De esta serie de conversaciones salieron siete audios, cada uno de cuarenta minutos a una hora, en los que Juan Manuel les hace diversas preguntas a cada una de las mujeres. Las preguntas varían en cada audio, pero hay tres temas que se mantienen en todas las conversaciones: la relación que tuvieron en el secuestro con la naturaleza; la relación que tuvieron con los/as guerrilleros y; las prácticas por medio de las cuales fueron creadas las colecciones de objetos.

Respecto al primer tema, como ya mencionamos, las mujeres permanecieron cautivas en los farellones de Cali. Siempre los secuestrados estuvieron rodeados de montañas, arboles, flores, animales etc. Pero la zona no era conocida por ellas, pues era un territorio prohibido, ya que las guerrillas se camuflaban allí en el contexto del conflicto armado. Durante todo el secuestro, a pesar de la difícil situación de cautiverio, vieron paisajes hermosos, animales e insectos que nunca habían visto, ríos tan cristalinos y de colores tan diversos que eran difíciles de imaginar. Se bañaron en cascadas, tomaron agua completamente limpia y fresca. Esto fue lo que llamó el interés en Juan Manuel, el hecho de que estuvieran en lugares sumamente maravillosos e indescritibles, pero en una situación tan complicada y dolorosa como lo es un secuestro. En palabras de Isabella: “Lástima que estos paisajes tan hermosos no puedan verse sin un arma colgada en la espalda” (Entrevista realizada por Juan Manuel Echavarría a Isabella, 2000).

Respecto al segundo tema, la relación entre las mujeres secuestradas con los/as guerrilleros, esta no es exactamente representada como una relación de amistad. Pero, sí la conciben como una relación de compañerismo, comprensión y empatía. La mayoría de los guerrilleros que cuidaban a las personas secuestradas eran menores de edad; niños y niñas de 14, 15 y 17 años. La gran mayoría no tenía ningún tipo de estudio formal. Algunas de las mujeres les enseñaron a leer, escribir y cocinar durante el cautiverio. Por ejemplo, Melitza era profesora en un colegio, por lo que ella era la encargada de enseñarles de forma didáctica a los/as jóvenes guerrilleros. Esto fue muy impactante para Juan Manuel, pues era la primera vez que él escuchaba que hubiera niños en la guerra, lo cual cambió completamente su manera de ver tanto el conflicto armado, como las obras que realizaría de ahí en adelante¹⁰.

Finalmente, las diversas colecciones de objetos fueron el punto decisivo para su obra, no solo por las relaciones establecidas entre las personas secuestradas para producirlas, sino también

¹⁰ Esto será abordado a profundidad en el siguiente apartado.

con los los/as guerrilleros. Como lo expliqué anteriormente, las colecciones fueron creadas y persistieron por la colaboración que había entre los captores y las mujeres secuestradas. Es decir, se produjeron mediante las relaciones creadas y sostenidas mediante el intercambio de materiales y conocimientos para elaborarlas. Como dice Juan Manuel: “los objetos se convirtieron en un puente de comunicación entre secuestrados y secuestradores” (Fragmento diario de campo, 2023). Además de la particularidad de las relaciones establecidas para producir las colecciones de objetos, a Juan Manuel le llamó la atención cómo estas posibilitaron la creatividad durante la experiencia de secuestro. En ese momento, las mujeres no veían las colecciones como una práctica artística¹¹, pues la finalidad de ellas era pasar el tiempo y estar ocupadas en algo material que pudieran entregarles a sus familiares. Para Juan Manuel, estas prácticas y producciones materiales han sido expresiones artísticas que las ayudaron a sobrellevar y sobrevivir momentos de extrema dificultad y dolor:

Cada piedra tiene un recuerdo, cada piedra no es una piedra, es una piedra viva por el recuerdo, es una piedra que labraron que tiene una historia ¿cierto? (...) Labrar estas piedras era como un momento de esperanza fuera del dolor, (...) Entonces eso es muy bello de parte de ellas, ¿no? Es que lo que más me interesa de ellas fue que se volvieron creativas en el secuestro. (Entrevista a Juan Manuel, 2023)

Ahora bien, el interés de Juan Manuel en las relaciones entabladas durante el secuestro y las colecciones de objetos allí creadas buscaba retratar en su obra no solo los objetos en sí mismo, sino también su preservación. El acto de conservarlos, durante y después del tiempo pasado en cautiverio, para él es una muestra de la supervivencia, tanto de las colecciones como de las mujeres, quienes también se lograron mantener vivas durante y después del secuestro. Así como las mujeres preservaron las colecciones con ayuda de los/as guerrilleros, Juan Manuel quería conservarlas a través de la imagen fotográfica. Por lo anterior, los audios que se grabaron jugaron un papel importante dentro del proceso creativo de la obra, puesto que Juan Manuel sabía que quería fotografiar a los objetos, más no sabía muy bien cómo plasmar esa conservación y la supervivencia a un secuestro. Tras encontrarse con las mujeres, su principal fuente de inspiración fue escuchar los relatos grabados.

De esta escucha activa surgieron las ideas que luego guiaron la obra. Una de las primeras y más potentes fue que, durante el secuestro, la colección de insectos se pudo

¹¹ Este tema será abordado a profundidad en el siguiente capítulo.

preservar por las caseteras que los/as guerrilleros les dieron para poner los insectos (ver imagen 5). Para Juan Manuel, aquellas caseteras iban a ser la principal metáfora de la obra:

Esas caseteras, me parecían, eran como el cautiverio, el cambuche donde las mujeres estaban guardadas (...) entre los insectos, había uno de la misma especie del que había once insectos exactos, cuando vi que eran once exactos yo los metí en una casetera y los fotografíe; cuando ellas vieron esa fotografía ellas me dijeron: ‘esas somos nosotras’. (Entrevista Juan Manuel, 2023). (Ver imagen 6).

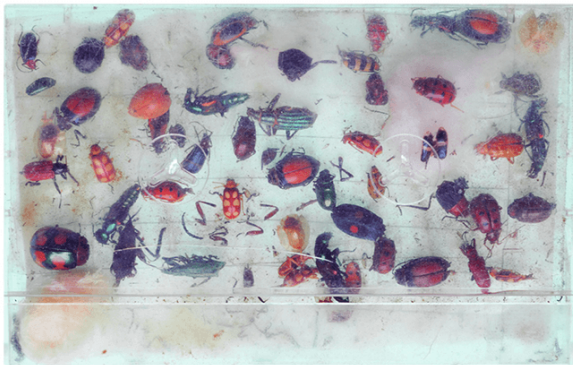


Imagen 5, Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000.

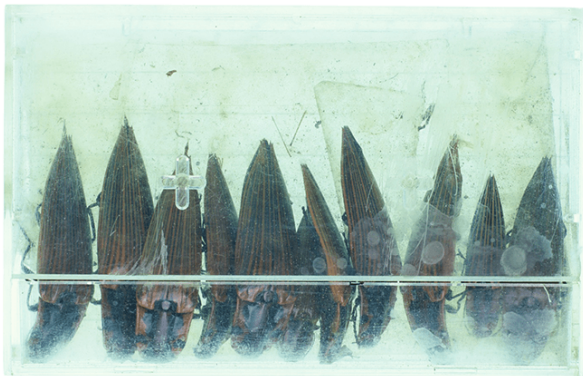


Imagen 6, Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000.

Posteriormente, Juan Manuel, tuvo una idea que complementa esta metáfora. Ella tiene que ver con el libro “Metamorfosis” (1915) de Franz Kafka, en el que el protagonista se transforma en un insecto cansado de la rutina. Las mujeres, al verse reflejadas en aquellos once insectos de la fotografía, metidos en una caja de la que no pueden salir, se identificaron con ellos. Es como si aquellos once insectos en la fotografía fueran un espejo, un espejo de su

tiempo en cautiverio, los once juntos todo el día, durmiendo, comiendo, yendo al baño, en medio de las inacabables montañas de los farellones de Cali.

Igualmente, dentro del proceso creativo hubo un constante cuestionamiento del porqué habían traído ciertos objetos del secuestro, fuera de las colecciones de insectos o de las piedras talladas. Por ejemplo, un trapo rojo, el cual cumplía la función de toalla y estropajo, o, una olla en la que cocinaban durante el cautiverio que tiene tallada la palabra “libre” (ver imagen 7 y 8). Al hablar con Rosana comprendí la importancia de estos objetos: “El trapo rojo de Isabella es una belleza, ese trapo nos juntó, fue el que nos bajó y nos colocó en un lugar de humildad” (Entrevista Rosana, 2023). Con ese trapo, las once personas del grupo se secaban, se enjabonaban y se restregaban. Para ella, por esas razones, el trapo rojo es el símbolo de la igualdad y unión que les tocó tener a todos como grupo. Hay tanto cariño y nostalgia con aquel trapo rojo, que Juan Manuel le regaló un ejemplar de la fotografía del trapo a Rosana, quien lo tiene expuesto en la sala de su casa. En el caso de la olla, esa era la olla comunitaria en la que todos los días cocinaban, tanto los/as guerrilleros como las mujeres secuestradas. También fue un objeto que permitió relaciones entre ellos, pues había días en los que las mujeres les pedían permiso para cocinar y enseñarles nuevas recetas. O, en días especiales, como los cumpleaños, los/as guerrilleros hacían la comida favorita de la persona homenajeada. Este tipo de recuerdos son movilizados por la olla, que al final del secuestro, cuando todos ya iban a ser liberados, decidieron tallarle la palabra “libre”.

Estos dos objetos formaban parte importante de la cotidianidad de las mujeres durante el secuestro, por lo que ellas tienen una conexión afectiva importante asociada a ellos. Su existencia les permite recordar la experiencia durante esos días. Retornar sobre las experiencias cotidianas personales, incluso en momentos de dolor, desde una perspectiva diferente, permite la elaboración de memorias colectivas cotidianas, las cuales transforman el significado de los objetos que estuvieron presentes en su diario vivir (Arfuch, 2016). Es decir, lo que a simple vista parece un objeto viejo, sucio, dañado y sin uso alguno, como lo pueden ser la olla y el trapo rojo, se convierten en objetos con significados que trascienden a los usos corrientes de los materiales. Estos cobran un valor que se conecta con aquellos relatos, relaciones y emociones generados durante el cautiverio.



Imagen 7, Juan Manuel Echavarría, *La María*, Imagen 8, Juan Manuel Echavarría, *La María*, 2000
2000

Otra de las metáforas claves que guió el proceso creativo al tomar las fotografías fue la del tejido social. Juan Manuel se sentía muy atraído por la idea de que se hubieran creado lazos y amistades durante los secuestros. Pues, un secuestro se suele asociar con el aislamiento y la soledad. El secuestro de la Iglesia de La María, al ser tan grande, fue dividido en varios grupos. Al interior de cada uno de estos grupos, sus miembros no estaban alejados unos de los otros, sino que entre todos compartían y siempre estaban juntos. La fotografía del trapo rojo sigue esta metáfora de la unidad y la solidaridad. A primera vista, la imagen muestra un trapo roto y desgastado, el cual ya no tiene labor alguna. Sin embargo, conociendo la historia detrás de este, se puede comprender que, en realidad, es un elemento que simboliza la unión entre las personas: “yo veo el cuadro y no me trae un mal recuerdo de ‘ay, cuando yo tenía que secarme con eso’ sino que trae el recuerdo de ‘la unión que tuve con mis compañeros mediante el trapo rojo’” (Entrevista Rosana, 2023).

Todas las narrativas, significados y simbologías asociadas a los objetos son la base del proceso creativo. El diálogo que las mujeres tuvieron con Juan Manuel permitió que aquellas fotografías que retratan “objetos” cobrasen un nuevo sentido y formas novedosas de ver(los). En este sentido, las fotografías se convirtieron en testimonios de las diversas experiencias que tuvieron cada una de las mujeres durante el secuestro. Como lo expresa Margarita Alvarado (2002): “A través del doble artilugio de la manipulación del objeto y de la contemplación de la imagen, se recrean los sucesos y los eventos, el pasado se hace presente y lo vivido retorna” (p. 42). Pero, puede retornar de manera diferentes.

Parte importante del proceso creativo es el momento en que la obra se encuentra terminada y se procede a presentarla, a exponerla. En esta parte, es importante traer a colación las ‘convenciones artísticas’ que debe tener una obra. Este concepto, traído por Becker (2008), hace referencia a las decisiones que se deben tomar con los proyectos artísticos, desde los materiales usados hasta la forma en que se busca transmitir las ideas detrás de la obra. La forma en la que se presenta una obra influye en las diversas perspectivas que la audiencia pueda tener. En el caso de Juan Manuel, para él es clave que sus obras permitan la reflexividad, tanto por parte de las personas que trabajaron con él, como por la audiencia. Uno de los aspectos para lograr dicho propósito es buscar la oralidad en sus obras. Por ende, desde la primera exposición de la obra en una tertulia en Cali, las siete mujeres que participaron en ella estuvieron invitadas. No solo para hablar de las fotografías, sino para acompañarlas en persona dando sus testimonios a los visitantes:

Mientras Isabella estaba ahí al frente de la fotografía del trapo rojo contando, y era como ver al trapo y a la persona, los pelaos’ no lo podían creer (...) hay unos seres que dicen ‘eso lo viví yo, ahí estuve’”. (Entrevista Rosana, 2023).

En este tipo de obras, en las que sus producciones se convierten en testimonios de lo vivido —como lo enuncia Georges Didi-Huberman (2008)— son claves tanto el lenguaje como la imagen misma. Ambas se convierten en herramientas solidarias que “no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas” (p. 15).

En la siguiente exposición de Las Marías (ver imagen 9), que tuvo lugar en el Centro Cultural Palatino en Pasto, Nariño, Juan Manuel también invitó a las mujeres. Para él, ellas son parte activa no solo de la obra, sino de los recuerdos vivos que traen los objetos allí retratados. En este tipo de exposiciones, las obras están en constante interacción, tanto con la audiencia, como con los participantes y el artista. Esto permite que “la obra no qued[e] clausurada como objeto, sino que se nutr[a] de las situaciones sociales que moviliza y de la interpelación por parte del público” (Guglielmucci, 2023, p. 173).



Imagen 9, Juan Manuel Echavarría, Centro Cultural Palatino, Pasto, Nariño, Colombia, 2019

Este tipo de producción artística, en la que la participación de las comunidades involucradas se relaciona con lo que se busca mostrar, es una herramienta poderosa. Pues, no se presenta una obra finalizada, sino viva. Ella está conectada con la agencia de las víctimas que vivieron de manera directa las situaciones narradas. Por lo anterior, este tipo de prácticas incorporan dentro de su proceso las demandas de las personas afectadas, los mensajes que ellas quieren transmitir detrás de las imágenes. Para Melitza y Rosana, las fotografías y los audios que grabaron junto a Juan Manuel debían tener una difusión total. Dado que en aquellos estaba conservada la memoria que ellas querían contar del secuestro. Ellas querían que mucha gente las viera y escuchara para lograr, en primer lugar, que la población colombiana conociera sus historias y supieran las diversas experiencias que se viven durante un secuestro. Puesto que, en esa época, se estaba volviendo muy común que se escuchara de algún caso de estos¹². En segundo lugar, consideraban importante lograr que las personas se concientizaran de esta realidad, para así tomar acción frente a esta (Fragmento diario de campo, 2023).

¹² Según la Comisión de la Verdad (2022), entre 1993 y 1999 se registraron 597 casos de secuestro en el Valle del Cauca, de los cuales el 82,8% tiene como responsable a las guerrillas.

En este sentido, las exhibiciones compuestas por fotografías, relatos, entre otros materiales, hacen parte de un proceso más grande, que no termina en la finalización o en la exposición de la obra, sino que está en constante desarrollo. Ello permite que se creen “distintas formas de movilización, una de las cuales es el proceso de simbolización mediante prácticas creativas” (Rubiano, 2017, p. 44). Por esto, la obra no finaliza, sino que continúa a través del tiempo.

El mundo del arte, vinculado con el campo estético, permite expresar y mostrar realidades de formas en las que ningún otro campo podría hacerlo, porque no solo dejan un marco de interpretación abierto, sino que también buscan poner en tela de juicio las nociones y discursos históricos de temas específicos, como lo es la violencia y el conflicto armado (Guglielmucci, 2023). Esto nos lleva a la siguiente reflexión: la Comisión de la Verdad y el Centro Nacional de Memoria Histórica tienen unos informes respecto al secuestro de la iglesia La María. En ellos se habla, más que todo, de datos específicos estadísticos, contextuales e históricos, en donde se describe la situación general de violencia entre finales del siglo XX y comienzos del XXI en Colombia. Cuando hablé con Rosana, yo le comenté la existencia de estos informes y le pregunté si ella los conocía. Ella me dijo que sí había escuchado que habían escrito un par de cosas del secuestro, pero que no los consideraba tan importantes. Para las mujeres que participaron en la obra junto a Juan Manuel, lo que en realidad cuenta la historia del secuestro, su historia, no son esos informes, sino las fotografías que componen la obra “La María”. Para ellas, las narraciones que acompañan las fotografías son las que llevan la memoria del secuestro: “la potencia que tienen las imágenes de Juan Manuel no se puede comparar con nada más, uno las ve y dice es que ahí está todo” (Entrevista Rosana, 2023).

El proceso creativo de La María se puede entender desde las diferentes vivencias y sentimientos de las mujeres durante el secuestro, además de los diálogos que sostuvieron con Juan Manuel. Las prácticas artísticas como las expuestas en la obra La María se entablan en la relación entre sujetos, tanto del artista y su equipo de trabajo, como de ellos con las víctimas con las que trabajaron (Bourriaud, 2008). Este trabajo colaborativo permitió que las mujeres se vieran reflejadas en cada fotografía que compone la obra, remontándolas a los recuerdos vivos que les traen los diversos objetos allí representados.

Retratar la humanidad

Juan Manuel es un artista reconocido en Colombia, sus obras han circulado por varios lugares a través de exposiciones en museos (MAMBO, Universidad Nacional de Colombia, Museo de la Universidad de Antioquia) y en otros espacios menos convencionales, como las exposiciones guiadas que realiza junto a su equipo de trabajo en su estudio, ubicado en La Candelaria, Bogotá. No obstante, ahí no se termina esta circulación de sus obras. Al ser uno de sus principales focos de atención el retrato del conflicto armado, sus obras también son mostradas en lugares asociados a la justicia transicional y la construcción de memoria, como lo son ferias, sedes de alcaldías, e incluso actividades con la ex Comisión de la Verdad.

Detrás de las obras de Juan Manuel, siempre ha habido un interés por la tradición oral colombiana. Por ende, una parte importante del proceso creativo consiste en pasar tiempo escuchando las vivencias de las víctimas o responsables del conflicto, él lo denomina como una “ética de la escucha” o “ética de la proximidad”. Estos dos conceptos se han usado en varias investigaciones sociales en contextos de violencia, dado que de esta manera se puede llegar a profundizar un poco más en las formas en que las personas sitúan y viven ante el dolor (Aranguren, 2008). Este tipo de trabajo con las víctimas es clave, como lo expone Veena Das (2008), puesto que, los fenómenos sociales de la violencia deben ser estudiados y entendidos a través de sus experiencias subjetivas, las formas en que se padecen las violencias y cómo se crean mecanismos de resistencia y reconstrucción de sus relaciones cotidianas.

Para Juan Manuel esta metodología es clave en su trabajo, dado que “para aprender siempre hay que escuchar (...) si yo me dedico a trabajar estos temas de la violencia, pues la voz de las víctimas y de los victimarios me interesa mucho” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Lo anterior es fundamental en su trayectoria como artista y en el proceso creativo de sus obras, dado que las personas que han trabajado junto a él reconocen su esfuerzo por hacer a todos partícipes del proceso de las obras. De este modo, las voces cobran una mayor significancia e importancia social:

Pero es que la mirada, está el ser humano allí ¿me entiendes? porque es que yo estoy; aquí estamos con otro artista que estábamos hablando precisamente de eso, pero es el artista el cual su obra es importante, pero detrás de esa obra, los seres humanos que están allí haciendo eso con él les da un reconocimiento importante también. (Entrevista Rosana, 2023).

El compromiso de Juan Manuel con las personas que participan en sus obras es el darles resonancia a aquellas historias que le son contadas. Además, el acompañamiento por parte de

él no termina con la finalización y exposición de la obra, el contacto con algunas de esas personas continúa hasta el día de hoy. Por ejemplo, el contacto con Rosana fue tan importante que ella trabaja junto a él en su Fundación Puntos de Encuentro, por lo que laboran y realizan talleres de la mano. Del mismo modo, con Melitza e Isabella todavía existe un lazo, mantienen conversaciones de vez en cuando, y siempre ellas son invitadas a eventos, charlas y exposiciones dirigidos por Juan Manuel. Este acercamiento con las personas no fue algo predeterminado en su camino como artista, él dice que fue algo que se fue dando “naturalmente en su investigación” y la fue nutriendo poco a poco.

Como lo expliqué en la introducción, Juan Manuel inició su trayectoria como artista con la obra fotográfica “Retratos” (1996). Su aproximación a los maniquíes que fotografió fue para él una revelación frente a cómo nosotros, como parte de una sociedad, decidimos ignorar algunas cosas y pretendemos no estar ahí, o que lo que no miramos no está pasando. Juan Manuel veía cómo las personas pasaban en frente de los maniquíes- ubicados en uno de los locales del barrio “20 de julio” en Bogotá- sin siquiera mirarlos, sin notar su existencia. Es ahí donde Juan Manuel se vio reflejado, y se dio cuenta de que había estado ignorando algo con alta relevancia para el país, por lo que decidió que iba a investigar la violencia del conflicto armado colombiano desde el arte (Fragmento nota de campo, 2023).

Dentro de las políticas de representación artísticas que ha habido del conflicto armado en Colombia, un punto común, utilizado mayormente por los medios de comunicación, es mostrar la violencia de una manera directa, denunciando los actos y casos en sí, Mientras que numerosos artistas colombianos contemporáneos, quienes trabajan también con y sobre el conflicto armado, han optado por mostrar la violencia de una forma indirecta, entablando representaciones del conflicto a través de objetos, metáforas, etc. (Rozo, Guglielmucci, 2023). Es en esta última perspectiva en donde se enmarca el trabajo de Juan Manuel, sus representaciones son guiadas por las metáforas y las simbologías que enmarcan las imágenes que expone. Él mismo explica su forma de ver desde su afición a la mitología griega citando el mito de Medusa y Perseo. En este, Medusa es reconocida por el poder mortífero que posee su mirada, pues cualquiera que la vea directo a los ojos queda petrificado. Perseo, un semidios, la mata usando un espejo para poder verla de manera indirecta, a través del reflejo en su escudo. Para Juan Manuel, este mito permite volver comprensible su perspectiva artística para ver el conflicto armado. Esta perspectiva se sustenta en una mirada oblicua para representar la guerra, sus diversos horrores y efectos. En sus palabras, esto es “tener una mirada ética de la violencia” (Fragmento diario de campo, 2023).

En el comienzo de su trayectoria dentro del mundo de la fotografía, Juan Manuel usaba su cámara junto a su equipo de trabajo, quienes siempre han sido parte fundamental para crear las obras. Esto es algo en lo que él siempre enfatiza cuando presenta su trabajo, “yo soy un artista que trabaja en conjunto, en equipo, nada de estos trabajos sale de mi genialidad” (Fragmento nota de campo, 2023). Esto es relevante someterlo a reflexión, debido a que la figura de “artista” ha pasado por varias definiciones, entre esas la del “genio”, la cual enmarca al artista como el único con el potencial y la capacidad para poder llevar a cabo una obra de arte. Retomando a Becker (2008), en los mundos del arte hay una red de personas a las que se les asignan diversos roles y actividades dentro de la producción de la obra. En el proceso detrás de la obra “La María”, estas otras labores no se quedan únicamente en la manipulación de materiales. Las mujeres víctimas y sus relatos son el centro de la obra. Su participación en el proceso creativo, desde el momento en que decidieron prestarle los objetos a Juan Manuel para las fotografías, las charlas y los audios que grabaron junto a él, hasta sus intervenciones en las exposiciones, hace que el papel de ellas vaya mucho más allá de ser meras testimoniadas.

En las obras de Juan Manuel, como lo enuncia Elkin Rubiano (2017), prima la exploración visual sobre los materiales y lugares que posteriormente fotografía. Dicha exploración se hace para poder rastrear y encontrar las huellas que quedan grabadas en esos materiales. Estas huellas son rastros del conflicto, marcas de violencia, no son la violencia en sí misma. Una de las finalidades de las obras de Juan Manuel es mostrar estas marcas como “vestigios de la violencia”. Igualmente, las obras de Juan Manuel son conocidas por representar “lo siniestro” en el conflicto armado (Rubiano, 2017). En sus obras se pueden encontrar relatos del trauma colectivo, del duelo, etc. No obstante, en “La María”, “lo siniestro” no se encuentra, dado que esta obra retrata las relaciones sociales creadas en una situación extrema, como el secuestro.

Siguiendo con la idea anterior, las obras de Juan Manuel son guiadas por la noción de “fragmento”. Para él, cada historia que escucha, cada testimonio, cada huella es una pieza de un gran rompecabezas que es inacabable, el rompecabezas de la violencia y la guerra en Colombia: “En los años que he trabajado estos temas he logrado encontrar piezas de un rompecabezas que dejan ver un mosaico del horror, pero sin poderse aglomerar” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Cada pieza es importante en sí misma. Más allá de la imposibilidad de armarlo, cada pieza da a entender y a sentir realidades de contextos de violencia. Estos fragmentos son los que permiten que las fotografías puedan contar y mostrar aquellas historias de guerra que Juan Manuel busca retratar.

Igualmente, los “fragmentos” que retrata Juan Manuel, muestran el horror sin que sea una experiencia traumática o paralizante para el espectador. Desde una experiencia particular se “pone a prueba lo que nuestra sensibilidad puede llegar a tolerar, una conciencia del límite de la propia representación de los hechos” (Rubiano, 2017, p. 51). Una de las inquietudes más grandes de Juan Manuel es la banalización de la violencia, por lo que a partir de sus obras busca plasmar aquellos horrores desde otro lugar, desde otra interpretación, para así mostrar las diferentes formas que adopta el conflicto armado. De igual manera, sus fotografías, al contar historias de un pasado y un presente doloroso, no solo para las víctimas sino para toda la población, buscan abrir una herida de luz en la conciencia del espectador (Fragmento diario de campo, 2023). Es decir, busca que estas historias no se queden en un pasado lejano, sino que muestren una realidad del país. Para ello es necesario que las personas que ven las fotografías conozcan las experiencias retratadas en ellas, y reflexionen respecto a estas. De este modo, se espera crear un aro más de esperanza para que este tipo de experiencias no se sigan repitiendo.

La visibilización de distintas experiencias de violencia a través de sus vestigios, como las voces que no son o no pueden ser escuchadas, y el trabajo junto con las víctimas del conflicto armado son aspectos que marcan la trayectoria de Juan Manuel y la manera en la que piensa, realiza y expone sus obras. Dentro del camino artístico, “La María” fue aquella obra que marcó la vía que tomaría el trabajo de Juan Manuel de ahí en adelante. Este proyecto fue la primera aproximación a trabajar con personas que habían vivido directamente el conflicto armado, en este caso, un secuestro. A partir de allí, la elaboración y el proceso creativo serían pensados por él desde una perspectiva de colectividad más amplia, escuchando y trabajando con más voces y más manos.

Crear memoria después del proceso creativo de “La María”

Después del montaje fotográfico “La María”, el trabajo colaborativo de Juan Manuel se amplió a seguir trabajando de la mano de las víctimas de los hechos que él pretendía retratar. A partir de ella, empezó a interesarse más en hablar con las personas, dejar que les cuenten sus historias y realizar trabajo de campo yendo y recorriendo territorios y lugares que hoy están presentes en sus fotografías. Citando a Rosana: “es que es el hombre en el campo, no es el artista del día ni de la ciudad, pues haciendo un ejercicio, si no es allá en el campo con la gente y conociendo las realidades de la gente” (Entrevista Rosana, 2023).

Varios artistas contemporáneos han empezado a reconsiderar sus diferentes trayectorias creativas y la forma en que transmiten las diversas experiencias y afecciones que presentan las personas en sus obras (Guglielmucci, 2023). Esta transformación se denominó: el giro etnográfico en el arte contemporáneo. Una de las consideraciones que tuvo relevancia fue empezar a ver al artista en la esfera física, buscando fuentes primarias que guiaran su arte. La manera en la que los/as artistas construyen sus representaciones surge a través de un acercamiento directo al campo en el que trabajan, estableciendo conexiones con las personas y su entorno. De esta manera, logran capturar y relatar algunas de las experiencias de las víctimas, contribuyendo así a la creación de una narrativa distinta en torno a la violencia. Lo anterior, no implica dejar de lado su punto de vista personal. De hecho, su perspectiva influye en los artificios artísticos construidos para representar el conflicto armado. Para Juan Manuel, este trabajo de campo es fundamental en sus obras, su interés en el acto de caminar para conocer historias de vida y trayectorias ha inspirado varias de sus obras, como “Silencios” (2010- actualidad), la cual retrata varias escuelas rurales que se encuentran abandonadas debido al desplazamiento forzado en lugares como Montes de María, Caquetá, Bojayá (ver imagen 10), entre otros.



Imagen 10, Juan Manuel Echavarría, *Silencios*, 2010- actualidad.

Después de “Retratos”, Juan Manuel estuvo muy centrado en representar las voces de las víctimas del conflicto armado, sin embargo, no fue hasta “La María” que su perspectiva cambió, y tuvo curiosidad también en retratar cómo se veía el conflicto desde el otro lado, desde el lado de los victimarios o responsables. En los 2000, cuando Juan Manuel estaba haciendo “La María”, nunca había escuchado que hubiera niños en la guerra, no fue hasta la

grabación de las conversaciones que tuvo con las mujeres, que cayó en cuenta de aquella realidad que le aterró de sobremanera. Pero también le hizo pensar sobre quiénes son las víctimas del conflicto:

Niños de 10 años que entran, niñas de 12 años de 14 años, eso es una barbaridad, eso es destruir a un ser humano, destruirlo en su niñez, enseñarle a matar en su niñez, es un crimen porque estás matando, porque ese niño no solo va a matar, le enseñan a matar y mata, pero él se está matando por dentro, a sí mismo, ¿no? entonces es un crimen, es un doble crimen. (Entrevista Juan Manuel, 2023).

A partir de estas reflexiones que él mismo fue teniendo a lo largo de los años después de “La María”, decidió que tenía que escuchar historias de excombatientes, de los considerados victimarios de la guerra. Con esa idea en mente, Juan Manuel empezó a realizar unos talleres de pintura en el 2007, con tres grupos: excombatientes de la guerrilla, excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y exsoldados o militares; esto proyecto fue llamado “La guerra que no hemos visto” (ver imagen 11). Estos talleres de pintura no tenían el propósito de enseñar técnicas artísticas para dibujar y pintar. La intención detrás de ellos era que los excombatientes pudieran hablar de sus vivencias, y que las pudieran plasmar en formato de pintura. Años después del inicio de estos diversos talleres, en el 2022, realizó una película denominada “Malo pa’ pintar muñecos”, la cual cuenta brevemente cómo se vivieron estos talleres, para después centrarse en la historia de Diego, un excombatiente de la guerrilla. El fruto de estos talleres y las consideraciones que le trajo “La María” a Juan Manuel fueron las que llevaron a la expansión de su campo de interés en seguir retratando voces de la guerra, pero desde una mirada un tanto diferente. Como lo enuncia él: “sin ‘La María’ no hubiera existido la película ‘Malo pa pintar muñecos’ (...) así de importante fue para mí el proyecto de la María y de escucharlas a ellas y de aprender de ellas sobre el secuestro” (Entrevista Juan Manuel, 2023).



Imagen 11, Juan Manuel Echavarría, *La guerra que no hemos visto*, 2007

Ahora bien, después de más de 20 años de la realización y exposición de “La María” por primera vez, en el 2023, Juan Manuel decidió volver y retomarla en el tiempo. Desde comienzos de ese año, Juan Manuel tenía en sus planes una gran exposición que abarcara varias de sus obras, entre ellas “La María”, la cual llevaba varios años sin ser expuesta. Por lo anterior, los preparativos debían empezar muy pronto, es ahí donde mi papel como investigadora se convierte también en ayudante del proceso.

Cuando hablé con Juan Manuel y su equipo de trabajo, ellos estuvieron muy interesados en que yo me centrara en “La María”, dado que, al ser de los proyectos más antiguos, no se había tenido la oportunidad de volverlo a observar y a estudiar. Una de las cosas que no se había vuelto a examinar eran los audios, que habían sido grabados para la producción de las fotografías. Tanto así que ellos no sabían si los audios estaban todavía en formato casete (este fue el formato original en el que se realizaron las grabaciones), o, si habían sido pasados a un formato mp3 o mp4. Debido a la nueva exposición, para Juan Manuel y su equipo era importante retornar a estos materiales y saber cuál era exactamente su contenido. Mi labor principal fue escucharlos y transcribirlos. Posterior a las transcripciones realizadas, con ayuda de Emmanuel¹³, debía seleccionar ciertos fragmentos que estuvieran relacionados con los temas que Juan Manuel quería transmitir en la exposición, los cuales eran: la relaciones que se tejieron entre secuestrados/as; la relación que tuvieron con las colecciones de objetos dentro del secuestro; la relación con la naturaleza y el espacio que habitaban y, lo más relevante para Juan Manuel, las relaciones que hubo entre secuestrados/as y secuestradores (guerrilleros del

¹³ Emmanuel Márquez es sociólogo y hace parte del equipo de trabajo de Juan Manuel, fue quien estuvo ayudándome y acompañándome durante todo mi trabajo de campo.

ELN). Con esos temas como guía, fui escogiendo ciertas partes de las transcripciones. Ellas pasaron después por otro proceso de selección, en el que quedaron solo pequeñas frases que acompañarían a las fotografías a lo largo de la exposición.

Todo este trabajo debía ser acompañado por las reflexiones que trajo la obra para Juan Manuel y también para algunas de las mujeres que participaron en ella. Esto es relevante dado que, por un lado, lo que hoy significa “La María” para Juan Manuel fue aprendido a lo largo del tiempo, como producto de sus pensamientos, reflexiones, consideraciones y nuevos conocimientos del conflicto armado. De ahí, para él, la importancia de retomarla. Por otro lado, era relevante reflexionar sobre el rol que las mujeres siguen teniendo en la obra, como parte fundamental de ella, y las diversas formas en las que recuerdan el secuestro 22 años después de su elaboración. Según Juan Manuel, el hecho de que ellas sigan hablando tanto de la obra como del secuestro significa que: “es una resistencia al olvido, una resistencia a que el secuestro no se olvide” (Entrevista Juan Manuel, 2023).

Capítulo 2

La obra de “La María”: memoria fotográfica

En este capítulo abarco la relación existente entre fotografía y memoria, así como el papel que tiene la imagen en contextos de violencia. La fotografía puede funcionar como una herramienta crítica y conceptual que construye memorias, no solo registra o documenta, sino que también puede generar un modo de ver la guerra. De manera más particular, indago de qué forma las diversas colecciones de objetos y las fotografías que componen la obra “La María” han creado formas de reconstruir y recordar el evento del secuestro de La María, entendiendo la obra como un vehículo de memoria. Finalmente, explico la creación de un *archivo artístico*, desde el lente de Juan Manuel, y cómo este, a su vez, se convierte en un mecanismo de construcción y creación de memoria.

Construir memoria desde la fotografía

La memoria, como lo ilustra Elizabeth Jelin, es comprendida como un proceso subjetivo, en el que se encuentran sujetos, experiencias y vivencias. Así mismo, la memoria también se refiere a “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos” (Jelin, 2012, p. 17). Pese a que el ejercicio de recordar y olvidar es un proceso singular, que corresponde a cada persona, es importante tener en cuenta que este proceso no se encuentra desvinculado del ámbito social. Al contrario, estos procesos siempre van a estar inmersos en contextos grupales o colectivos específicos. Por ende, las memorias individuales siempre estarán enmarcadas socialmente. Al estar todas las memorias individuales dentro de contextos específicos, estos responden a marcos históricos que son cambiantes a través del tiempo, por lo que “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2012, p. 21).

Dentro de la construcción de memorias, el arte ha tenido un papel importante, en particular, al retratar diversas vivencias de la violencia. No obstante, vale la pena preguntarnos cómo la fotografía ha llegado a estos espacios de creación y construcción de memorias dentro del mundo del arte, específicamente, en el contexto de conflicto armado en Colombia. A mediados del siglo XX, los/as artistas centraban su mirada cada vez más en la violencia, esta empezaba a ser vista como un elemento de creación; en este panorama entra el papel de la “imagen”, con un carácter comunicado de veracidad e inmediatez (Giraldo, Avella, Arango y

Sánchez, 2015). Por ende, las imágenes de la violencia en los años cincuenta retrataban los eventos de forma directa y trágica, dado que se creía que de esta manera el impacto sobre los espectadores iba a ser mayor.

Sin embargo, a comienzo de los años 1980 y 1990, las imágenes se centraban en mostrar desde un lugar más simbólico los daños que dejaba la violencia. Unos ejemplos de esto pueden ser el artista José Alejandro Restrepo (1959) con su obra *Ojo por diente* (1994) y Doris Salcedo (1958) con *Atrabiliarios* (1993) (Ver imagen 12 y 13). En la obra de Salcedo, la artista está interesada en hacer visibles las diversas formas en las que se puede ver la muerte y el silencio, por lo que se pueden observar objetos como un par de zapatos; estos conservan su materialidad, no obstante, se encuentran “silenciados” en el interior de una caja; esta metáfora hace referencia al cuerpo del que era su propietario (Museo MACBA, 2005).

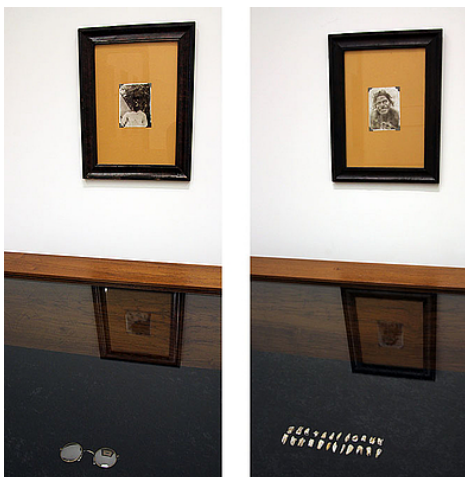


Imagen 12, José Alejandro Restrepo
Ojo por diente, 1994.

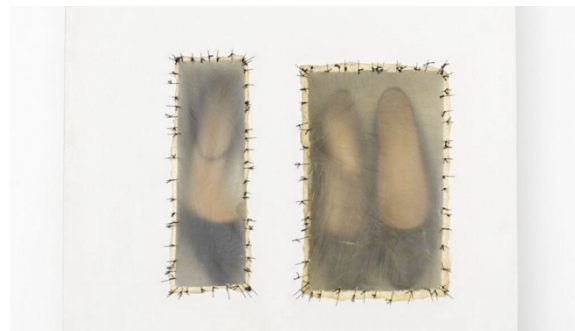


Imagen 13, Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1993.

Además, por la prolongación que empezó a tener el conflicto armado, la circulación de imágenes directas y relatos emitidos por los medios de comunicación estaba generando poco a poco que se diera una naturalización de la violencia. La población iba perdiendo asombro e interés frente a estos temas (Martínez, 2013). Por lo anterior, los/as artistas empezaron a cuestionar con más fuerza cómo retratar desde metáforas las tragedias que estaba dejando la violencia a su paso. Al hablar con Juan Manuel, este punto fue clave, dado que la normalización de la violencia es justamente lo que él intenta evitar para retratar el horror a través de su representación:

La forma directa de ver la violencia nos la normalizó, porque se repite y se repite y se repite ¿cierto? Había que buscar otra forma de mostrarla y yo creo que ahí el arte juega un papel muy importante, o puede jugar un papel importante. (Entrevista Juan Manuel, 2023).

Este cambio en la representación de la violencia se dio por varias razones: en la década de los 80 y comienzos de los 90 se empezó a presentar una gran transformación en la violencia en Colombia, más concreto, con el conflicto armado. La violencia en estos años se incrementó y diversificó significativamente, abarcando muchas más zonas del territorio colombiano, lo que produjo que en gran parte de la población crecieran los sentimientos de inseguridad y miedo (Malagón-Kurka, 2010). Adicional a esto, este periodo de tiempo fue la época de aparición y mayor auge del narcotráfico, esto se dio como respuesta a la fuerte demanda que iba creciendo en los mercados internacionales. En Colombia, la fuerte influencia que fue tomando el narcotráfico llevó a desajustes económicos y políticos, esto produjo que el sentimiento de terror en la población fuera creciendo más y más. Esto es relevante para el caso particular del secuestro de la Iglesia La María, dado que la máxima expresión militar del ELN fue en la década de los 90, en donde se creó el frente José María Bécerra, responsable del secuestro. Este frente permitió que la guerrilla del ELN tuviera acceso a los centros de poder político y económico, y contacto directo con narcotraficantes, lo que hizo que tuvieran cruces y choques, haciendo que la región del Valle del Cauca se sumiera en una ola de violencia mucho más grande (Comisión de la Verdad, 2022).

En este contexto de conflicto, artistas como Beatriz González, Doris Salcedo y Oscar Muñoz empezaron a pensar nuevas maneras de interpretación visual, ahí es cuando la fotografía empieza a aparecer con más fuerza (ver imagen 14 y 15). En la serie *Aliento* (1995) de Oscar Muñoz (1951) se muestra un espejo que a simple vista parece no tener nada, sin embargo, la impresión se revela cuando las personas respiran sobre el espejo, es ahí cuando se revela una imagen de una persona que fue declarada como desaparecida, y por aquel pequeño aliento, retorna por un instante a la vida (Banco de la República, s.f.). Algunos/as artistas, a partir de materiales y objetos presentados en fotografías, invitan a que el espectador interprete la obra, para así llegar a un proceso reflexivo. Además, dichos objetos construyen y recrean una realidad en sí mismos, por lo que las características que componen las obras “son signos de acciones realizadas por los artistas mismos y por otras personas en contextos allende a la obra y que deben ser ‘descifrados’” (Malagón-Kurka, 2010, p. 21).



Imagen 14, Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995.



Imagen 15, Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995.

Gracias a este cambio de percepción y uso de la fotografía, se crean dos aristas desde las que se puede entender: la fotografía que se hace en lo artístico y la que ocurre en los medios de comunicación. La fotografía de los medios señala los eventos con un propósito informativo, mostrándolos de la forma más real posible; mientras que la fotografía artística tiene una intención relacionada con la memoria, con comunicar los recuerdos de los acontecimientos (Giraldo, Avella, Arango y Sánchez, 2015). Es así como la fotografía artística pretende mostrar lo violento desde diferentes ángulos, esto para comprender que el fenómeno no puede ser entendido desde un solo punto de vista legitimado. Por lo cual la fotografía se convierte en una herramienta conceptual que expresa intenciones, ideas y representaciones. Como lo enuncia Susan Sontag (2006), la imagen fotográfica brinda un conocimiento nuevo de lo que se está retratado, de este modo ésta permite adquirir información y experiencia del acontecimiento, posibilitando así que estos tengan nuevos usos y significados.

En el secuestro de La María, cada uno de los miembros del “Grupo del león” tuvieron sus propias experiencias respecto a los días que estuvieron en los farallones de Cali. No obstante, en sus narraciones, el punto que más prima es la unión que pudieron tener ellos/as como grupo, y cómo una de las aristas que llevó a que la unión fuera más fuerte fue la colección de los objetos. Cuando hablé con Rosana ella siempre hizo mucho énfasis en el apoyo mutuo que tuvieron entre ellos/as. Había noches en las que empezaban a cantar a todo pulmón, como estaban muy arriba de la montaña, en un lugar donde nadie aparte de ellos/as mismos y los/as guerrilleros podía escucharlos, era un ejercicio liberador que se hacía un grupo. Igualmente, los momentos en que se disponían a realizar alguna actividad asociada a las colecciones de objetos también eran fortalecedores: un día tallaban las piedras, al otro día buscaban insectos

y los preservaban. Estas interacciones tenían un fin común: crear lazos para poder confrontar la soledad dentro de un secuestro, “nosotros pensábamos mucho en la gente que está sola, secuestrada sola, tiene que ser terrible, espantoso. Nosotros éramos grupo y llorábamos y gritábamos y reíamos, pero todo siempre en grupo” (Entrevista Rosana, 2023).

Aquellos vínculos entre secuestrados/as que se afianzaron en el cautiverio son recordados desde las diferentes actividades que realizaban. Por ende, al ver la colección de insectos, a cada uno se le viene a la cabeza el momento en que este fue capturado para posteriormente llevarse a Rosana y ayudar entre todos/as a cuadrar el insecto en el pequeño casete para guardarlo. Las colecciones se convierten en un marco común, desde el cual cada persona recuerda y revive sus experiencias durante el secuestro. Esto quiere decir que, pese a que la memoria individual y colectiva pueden ser entendidas de formas diferentes, la memoria individual no puede existir sin una memoria intersubjetiva o social que funcione como un marco de referencia. Las personas “asimilan acontecimientos, lugares o personas externas a su existencia como articuladores de su propia individualidad” (Murgia, 2011, p. 22).

Ahora bien, debemos recordar que hubo unas colecciones que hasta el día de hoy perviven, y se encuentran expuestas en las casas de las personas a las que fueron entregadas. Hay otras colecciones (como la de los insectos) que no perduraron por el pasar del tiempo. Esto no quiere decir, sin embargo, que la colección haya dejado de existir. Cuando Juan Manuel decidió tomar las fotografías para la obra, uno de los propósitos era guardar las imágenes de las colecciones y todas aquellas memorias en torno a los objetos. La imagen fotográfica puede sostener y estructurar aquellas memorias en torno a lo que se muestra, por ende, a través de una forma material diferente, como lo es la fotografía, se puede constituir “una representación de la realidad, la memoria individual, transformada en colectiva puede referir y referirse a un pasado” (Alvarado, 2002, p. 42). La fotografía transforma aquellas cosas que retrata en una nueva materialidad, una diferente a la original, como lo es en el caso de la colección de insectos, pero que permite a través de ella contar y mostrar una historia enmarcada en la memoria del secuestrado/a.

Adicional a esto, cuando hablé con Rosana, ella me contaba que años después del secuestro y del proceso de creación de la obra con Juan Manuel, ella se encontró con uno de los profesores que le dictó la clase de entomología cuando estaba estudiando su carrera en la universidad. Ella le comentó que se acordó de él durante los días que estuvo en la montaña secuestrada con la elaboración de la colección de insectos. El profesor estaba impactado con

todo lo que Rosana le contó de lo que habían hecho durante el secuestro, por lo que la invitó a un conversatorio llamado “Insectopolis”. En este encuentro Rosana habló de su experiencia armando una colección de insectos estando secuestrada. Al finalizar, el profesor le dijo: “¡Rosana, pero mira esos insectos ya no existen desaparecieron del Pacífico! ¿Cómo así, qué?” (Entrevista Rosana, 2023). Las fotografías de la colección son una fuente de memoria, no solo de la colección en sí, sino de aquellos insectos que en algún momento existieron y los acompañaron durante los días de cautiverio en los farellones de Cali, y que hoy en día ya no se pueden encontrar. En palabras de Juan Manuel: “Son la voz de la ausencia” (Entrevista Juan Manuel, 2023).

Igualmente, para que un acontecimiento, hecho o evento sea fotografiado, es necesario que aquel hecho deba ser relevante para la persona que realiza la fotografía. En el caso de “La María”, desde el momento en que Juan Manuel puso su foco en el secuestro, él le confirió una importancia a este: “Yo había escuchado que ellas habían traído cosas del secuestro, y a mí eso me llamó mucho la atención, me pareció qué cosa tan increíble poder fotografiar esas cosas que ellas, que los secuestrados trajeron” (Entrevista Juan Manuel, 2023). La importancia del secuestro no solo fue reconocida por Juan Manuel, sino también por las mujeres que participaron en la obra. Si ellas no hubieran aceptado darle los objetos de las colecciones a Juan Manuel para que él los pudiera fotografiar no hubiera llegado a existir la obra. El interés vino de todas las partes que colaboraron en la creación de la obra: “Nos dimos cuenta de que él trabajaba todo el tema de memoria, ¿sí?, de cómo colaboraba con la construcción de la memoria de este país y lo que había sucedido, el secuestro era algo que tenía que quedar” (Entrevista Rosana, 2023).

Las fotografías de los objetos demuestran el valor de retratar el tema que narran (Sontag, 2006), de poderlo preservar en el tiempo, y que este llegue a más personas. Por lo anterior, las fotografías se vuelven a su vez una adquisición, lo cual permite que esta sea “una posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único” (Sontag, 2006, pp. 218-219). Esto es relevante para la relación que entablan las mujeres con la obra, pues, Juan Manuel les dio algunas de las copias de las fotografías a ellas. Esto permite entablar una relación que acompaña a la experiencia, las interpretaciones y a los recuerdos de aquellos días en cautiverio. Como lo expresa Rosana:

“Él nos regaló a mí la del trapo rojo me parece espectacular, yo tengo dos en mi casa bellísimas, porque la lectura que hace Juan Manuel por ejemplo de ese trapo me pareció espectacular, él decía “mire este es el país roto, es un país que lo tenemos roto por todos lados” a mí me parece

una belleza es la lectura que como artista que él hace ese cuadro de esa fotografía”. (Entrevista Rosana, 2023).

Así mismo, el montaje fotográfico al ser una obra pública pudo ser visto por más personas. Por lo que, el acontecimiento retratado empieza a formar parte, ya no solo de las experiencias de Juan Manuel y las personas que fueron secuestradas, sino de los/as espectadores o visitantes de la obra. La fotografía permite suministrar conocimientos y experiencias de cosas que son independientes a las realidades de las personas que la observan. Esta fuerza que tienen las fotografías proviene de que son realidades materiales. Como ya había mencionado, las fotografías permiten guardar experiencias y objetos desde una materialidad diferente (Sontag, 2006).

Desde esta perspectiva, las fotografías son entendidas como un lenguaje que carga testimonios y huellas de un acontecimiento específico. Ellas permiten imaginar y pensar de un modo distinto los testimonios presentados en ellas. En este sentido, las fotografías se convierten en un acontecimiento visual, dado que describen el tiempo y la condición en la que son construidas. En ellas existen silencios y configuraciones específicas de su creación. Por ende, la fotografía, puede ser entendida en relación con la memoria como un objeto y un documento histórico. Ya que, al mirarla, transporta al espectador a una escena y al tiempo en que esta fue hecha (Herrera, Olaya, 2014). Al ver la colección de insectos, quien la mira se puede imaginar cómo era el proceso de recolección y conservación que hacían con las escasas herramientas que se tenían en los farellones de Cali. “La María” posibilita así la construcción de un relato que permite mezclar lo que sabemos del secuestro, lo que vemos en las imágenes, y lo que podemos imaginar a través de estas.

De este modo, la memoria y la fotografía se conectan de una forma complementaria, dado que la primera permite hacer un ejercicio en el que se traen imágenes, relatos e historias del pasado al presente en el imaginario tanto colectivo, como individual. La segunda realiza el mismo ejercicio, pero a nivel material (López, 2013). Al momento de recordar el secuestro de la Iglesia de La María, se rememoran ciertos eventos que marcaron las experiencias durante aquellos días, los cuales son reforzados por los recuerdos e historias que están detrás de las fotografías de la obra “La María”. Por lo anterior, se puede entender que la fotografía y la memoria son herramientas para preservar acontecimientos instantáneos, con una esencia principalmente inmaterial: los recuerdos de los acontecimientos. Pero, ella pasa a percibirse desde un ámbito material desde la imagen. Esto posibilita que estas dos herramientas respondan, a su vez, a una lucha contra el olvido y el paso del tiempo (López, 2013). En

concordancia con lo anterior, la memoria no puede ser entendida por fuera de los marcos con los que las personas recuperan y rememoran sus recuerdos; en este sentido, la fotografía se ha constituido en una actividad fundamental para reconstruir y conocer los hechos históricos que se retratan en ellas.

Ahora bien, la fotografía (como el arte visual) debe ser entendida de forma diferente al texto, por las formas particulares de creación y circulación de las obras, por su producción de conocimiento y sociabilidad. Es importante tener en cuenta que las fotografías no solo buscan contradecir los discursos hegemónicos o de poder, sino que ellas mismas están ligadas con relaciones de poder, lo cual las convierte en “herramientas potenciales para la opresión o la resistencia y permiten revelar ciertas cosas, pero, al hacerlo, ocultan otras” (Merriman, 2016, p. 57). Además, al estar ligada a ciertos escenarios de poder, es importante tener en cuenta que los discursos y voces detrás de las imágenes responden también a la intencionalidad de fondo de estas. Las fotografías tienen autores/as y un proceso creativo detrás de ellas. Hay decisiones durante todo el proceso, las cuales están mediadas por omisiones intencionales o no, algunos agregados y manipulaciones. Por la misma intencionalidad detrás de “La María”, hay voces que son escuchadas y retratadas, mientras que distintas experiencias de otras personas durante el mismo secuestro no fueron representadas en la obra, como las de las y los guerrilleros, o los familiares de las personas secuestradas.

La fotografía como documento histórico: archivo artístico de la memoria

La fotografía, entonces, se convierte en un documento histórico, pues, como explica Peter Burke (2001) “toda fotografía es un residuo del pasado” (p. 213). Las imágenes, por más abstractas que sean, contienen información de la realidad. Desde la fotografía se puede llegar a realizar un reconocimiento del pasado de aquella historia en particular que se está narrando. En el caso de “La María”, desde las narrativas que presentan las fotografías, se pueden conocer las diversas actividades que se pueden realizar dentro de un secuestro, las cuales terminan siendo claves para la supervivencia de aquellos días de extrema dificultad y dolor. La fotografía como documento visual, contiene tanto información del evento retratado, como emociones representadas de dicho evento. Es decir, la fotografía cumple no solo con mostrar el contenido o el tema del evento, sino que remite a otras fuente y medios para brindar información y conocimiento, como lo son las emociones que esconde la imagen (Lopez, 2013). En “La

María”, una de las partes esenciales es la interpretación que le brinda Juan Manuel a los relatos de las mujeres, los cuales se conectan con las imágenes de los diversos objetos. Pero, dichos relatos no solo se quedan en contar cómo llegaron a coleccionar objetos, sino que también narran lo que hubo detrás de estas acciones, como el sentimiento de esperanza de que algún día llegaría el anhelado momento de volver a la libertad, y aquellos objetos en los que habían trabajado, iban a poder ser entregados a sus respectivos destinatarios.

La fotografía, en este caso, se convierte en un instrumento para “combatir el tiempo”, esto debido a que en ella hay una constante relación entre realidad y pasado: “lo plasmado en la imagen existe ahora, resistiendo a la muerte, congelando y deteniendo el tiempo” (Lopez, 2013, p. 21). La esencia de este tipo de documento no recae únicamente en ser entendido como “un objeto estético”, sino en ser un instrumento que comprende diversos registros visuales, los cuales permiten abarcar ciertas dimensiones de la realidad. En este caso, permiten descifrar las reinterpretaciones dadas por un artista- Juan Manuel- respecto a su obra basada en un secuestro- el secuestro de La María-. Al entender la fotografía como un documento esta adquiere una nueva función, que es ayudar a nutrir la memoria (Lopez, 2013).

Una de las particularidades que tiene la obra “La María”, entendida como un documento que transmite memoria de un evento, es el hecho de que retrata lo cotidiano. El montaje fotográfico, acompañado de las historias de las mujeres, nos muestra una experiencia de lo que vivían en su día a día, con la peculiaridad de que no era su diario vivir común, sino la cotidianidad que adquirieron para sobrellevar el cautiverio. Esta construcción desde la cotidianidad permite que el espectador cree un tipo de imaginario en el que se retrata la vida desde un secuestro, quienes a su vez realizan una interpretación de lo que les presenta la obra. La lectura que se da de las imágenes está enmarcada, a su vez, dentro de un contexto cultural y un lugar de enunciación, de los cuales dependen los procesos de significación y de interpretación social de las imágenes. La lectura que le dan las mujeres que participaron de la obra remonta directamente a aquellos duros días que pasaron en los farellones de Cali; la interpretación brindada por Juan Manuel está más relacionada con la construcción de objetos y colecciones que trascienden la experiencia específica del secuestro y se convierten en obras de arte por el montaje fotográfico; el sentido que tendrá la imagen para el/la espectador/a estará

ligado a la esfera cultural desde la que realicé la lectura¹⁴. Por ende, una fotografía admite diversas interpretaciones, las cuales nunca serán objetivas (Lopez, 2013).

La fotografía también se vuelve un medio de difusión de los acontecimientos que retrata, y crea diversos significados de dichos acontecimientos. En el primer contacto que tuvieron las mujeres que participaron de la obra “La María”, hubo dos aspectos importantes para que las mujeres le dieran los objetos a Juan Manuel, y él los pudiera fotografiar. En primer lugar, que la fotografía pueda permanecer intacta en el tiempo, permite que se guarde lo que está en ella de manera instantánea y por bastante tiempo. Esta capacidad abre la posibilidad de que, si en algún momento los objetos dejan de existir, su imagen no solo quedará en la memoria de las mujeres y de las personas a las que fueron entregados, sino también en las fotografías que fueron tomadas de estos. Es decir, existe otra fuente material que los conserve. En segundo lugar, desde las exposiciones y presentaciones que iba/va a tener la obra, sus historias y vivencias podían llegar a ser escuchadas por más personas, lo cual era clave para ellas: “para que estos hechos tan lamentables no se repitan, la gente tiene que conocerlos, tiene que saber lo que pasó, para que no permitan que se repitan y se repitan y se repitan” (Entrevista realizada por Juan Manuel a Isabella, 2000). Es así como la fotografía puede comprenderse como un documento que permite no solo dar información de algún hecho, sino también divulgarlo, para hacer que este forme parte de una memoria más colectiva (Colón, 2017).

Igualmente, la fotografía entendida como herramienta para preservar una memoria de forma material, también se convierte en un estímulo para la asociación y comprensión de ideas, experiencias, etc. Las fotografías de “La María”, su conexión con los relatos de las mujeres que participaron en ellas y la interpretación que brinda Juan Manuel para el entendimiento de estas, permiten que el/la receptor de la obra asocie aquellas vivencias que tuvieron las mujeres durante su secuestro con los objetos y las colecciones retratadas en las fotografías. Así, la fotografía pasa a ser un medio de expresión artística, que puede usarse para conocer y comprender las vivencias de un hecho y personas determinadas (Colón, 2017).

Ahora bien, al comprender la fotografía como un documento que conserva memoria de acontecimientos del pasado, se vuelve relevante hablar de cómo esta transita de ser solo un objeto material que contiene información a tener en sí misma una lógica, una lógica de archivo (Guasch, 2011). Este “giro archivístico” se empieza a pensar a partir de la última década del

¹⁴ Esto va a depender de su nivel educativo, su relación con la violencia y el conflicto armado, o desde la experiencia de un secuestro en sí, etc.

siglo XX cuando la historiadora Ana María Guasch (1953) comenzó a tratar la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” (Delle, 2018). Dentro de este “giro” se reconocen trabajos como el de Ingrid Schaffner, con la exhibición “Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art” (1998), (ver imagen 16 y 17) en la que se quería mostrar “la diferencia entre el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo” (Delle, 2018, p. 32).



Imagen 16, Ingrid Schaffner, *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art*, 1998.



Imagen 17, Ingrid Schaffner, *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art*, 1998.

El archivo, como lo explica Guasch, es “un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes en tanto formas portadoras de sentimientos, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch, 2011, pp. 24-25). En este sentido, la lógica del archivo, entendida desde los sistemas de memoria materiales, crea un orden flexible, que no cuenta con una jerarquización, sino con el valor individual de cada pieza y, a su vez, con la relación entre estas. El archivo es un lugar neutro que permite retornar a las condiciones, contextos y técnicas en las que los documentos que se encuentran en ellos fueron creados.

De esta forma, las fotografías buscan producir un grupo de imágenes que representen algún acontecimiento o situación específica, por lo que estas se disponen a una “condición de archivo”. Esto porque, la fotografía puede documentar y guardar realidades. Igualmente, la fotografía puede fragmentar y ordenar los acontecimientos que retrata, la cámara, en este sentido, se convierte en una especie de “máquina de archivo y su producto, la imagen fotográfica (...) como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la

existencia de un hecho” (Guasch, 2011, p. 28). La fotografía como “registro de archivo” presenta una característica fundamental, y es el hecho de vencer al olvido, esto mediante la construcción de una memoria a través de los recuerdos y las narraciones guardadas en las imágenes; estas narraciones son leídas desde un archivo abierto, el cual puede tener diversos significados (Guasch, 2005). Es así como el archivo vinculado a las prácticas artísticas puede entenderse de modo transversal en las sociedades; es un archivo que registra, emite y construye imágenes de alguna “realidad”, es decir, el archivo funciona como un “archivo-archivante”, el cual se convierte en un productor de los acontecimientos que este retrata (Tello, 2015).

Por lo anterior, al hablar de un *archivo artístico* no se habla de una metáfora, o de un tipo de recurso estético; más bien este debe ser entendido como una disposición social que se reordena y crea un corpus de imágenes que comunican y brindan conocimiento respecto al acontecimiento conservado en él (Tello, 2015). Por ende, en los *archivos artísticos* está la necesidad de vencer al olvido, esto mediante la recreación de la memoria de los acontecimientos. En el caso de “La María” esto es significativo puesto que, al hablar con Rosana ella me dijo: “la memoria del secuestro no la cargamos nosotras, no la cargan mis compañeros ni yo, la cargan las fotografías que realizó Juan Manuel, yo las veo y digo ‘es que ahí está todo’” (Entrevista Rosana, 2023). Es relevante reflexionar sobre este aspecto, porque se suele pensar que los recuerdos que reconstruyen la memoria de los eventos los traen, principalmente, las personas que los vivieron en carne propia. No obstante, particularmente en “La María”, son las mismas mujeres las que afirman que el registro fotográfico es el que carga con sus recuerdos y sus historias del tiempo que estuvieron en cautiverio. Esto debido a que, gracias a la obra de Juan Manuel, se creó y conservó un registro material que ayuda a contar y rememorar las vivencias del secuestro. En palabras de Juan Manuel: “es el poder y la potencia de las imágenes, que cosa tan increíble” (Entrevista Juan Manuel, 2023).

Ahora bien, dentro de la trayectoria artística que ha tenido Juan Manuel, entre cada *fragmento* de sus obras¹⁵ y el compilado de ellas, se ha ido creando un archivo de las huellas de la violencia del conflicto armado en Colombia, en el que se encuentran sus diversas series fotográficas y las historias que van junto a ellas. Al inicio de su carrera como artista, Juan Manuel no sabía del impacto que sus obras podían llegar a tener: “Ha sido un proceso espontáneo, no es que yo lo hubiera pensado, es que se fue dando en el camino, se fue dando yo no sé” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Para Juan Manuel, sus obras tienen diferentes capas,

¹⁵ Recordando la idea de *fragmento* en las obras de Juan Manuel explicada en el primer capítulo.

ya sean registros visuales, sonoros, sensoriales, etc.; esta es una de las razones por las que él cree que cada obra realizada puede ser considerada como un archivo.

La concepción de las obras de Juan Manuel como un *archivo artístico* no fue un ejercicio premeditado, tampoco es una noción que él tuviera clara, pues: “Todo se va como juntando, y eso que se va juntando lo llaman archivo, pero yo no, no fue mi intención hacer un archivo, sino que también se dio naturalmente” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Las obras que conforman el archivo creado por Juan Manuel son procesos en el tiempo, hablar, conocer con los pies, escuchar, entablar relaciones con las personas del territorio, y, finalmente, fotografiar. Como explica Juan Manuel:

Yo no premedito mucho mis obras, yo las siento, el impulso me lleva a hacerlas y hay obras que no he mostrado, porque me parece que no fluyen y no se terminan ¿no? Y en más de 25 años que te digo, habrá 14 obras, porque me gustan los procesos en el tiempo. (Entrevista Juan Manuel, 2023).

Al realizar sus obras bajo la idea de ser procesos en el tiempo, permite que, dentro de su gran archivo, haya obras que estén abiertas aún, como *Silencios* (ver imagen 18). La obra, como lo expliqué en el primer capítulo, inició en el 2010 y hasta la actualidad Juan Manuel sigue caminando por aquellos montes, hablando y creando nuevas relaciones. Por lo anterior, el *archivo artístico* de Juan Manuel está en expansión, no solo por la creación de obras nuevas, sino también por la producción de registros para obras ya realizadas.



Imagen 18, Juan Manuel Echavarría, *Silencios*, 2010

Siguiendo con lo anterior, a los inicios de su carrera, Juan Manuel no tenía muy claro el significado y lo que podría llegar a abarcar una fotografía. Es decir, él no sabía las relaciones entre la imagen y la memoria, o entre crear un archivo y el discurso que puede entablar en conexión con la historia y la construcción de narrativas. Sin embargo, esto fue cambiando con el tiempo, en especial, en la realización de la obra “La María”. Juan Manuel no entendía el por qué las mujeres fueron tan abiertas a hablar con él y dejarle fotografiar los objetos que serían los protagonistas de la obra, y al hablar con él me dijo: “Yo estoy seguro de que ellas sabían (...) y me da la impresión de que ellas entendieron que la fotografía guarda una memoria y ahí algo me hizo clic” (Entrevista Juan Manuel, 2023). Entendiendo la fotografía como un registro dentro de un *archivo artístico*, el cual está vinculado a una acción cultural de resguardar y salvar hechos de la historia, este también se convierte en un lugar de la memoria. Como explica Eduardo Ismael (2011), el archivo puede entenderse como una trayectoria, una producción de sentidos y respuestas, que, al igual que la fotografía, puede manipularse; no obstante, desde su formación y en toda su construcción, los archivos son colecciones de memorias, que dan sentido a los recuerdos guardados en ellos.

Las fotografías que hacen parte de la obra “La María”¹⁶ funcionan como una conexión material de la memoria del secuestro. En este sentido, la memoria busca resguardar una esencia que es momentánea y volátil. Por lo que, mediante la materialización de los recuerdos al fotografiar las colecciones de objetos, tanto la memoria como la fotografía luchan contra el tiempo y el olvido (González, 2008). Las fotografías se convierten en un acontecimiento visual, ya que a partir de ellas se observan las condiciones y el tiempo en que se construyeron. Por ende, las imágenes pasan a ser documentos, los cuales permiten conocer ciertas características, no solo del acontecimiento en sí, sino también del espacio y tiempo particular en el que se realizaron (Herrera y Olaya, 2014). Así, las fotografías se entienden como testimonios de un evento, que se encuentran almacenadas en un archivo artístico más grande, que crea y construye memorias de los hechos retratados en este.

¹⁶ Que, a su vez, esta obra hace parte del *archivo artístico* de Juan Manuel.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, centré mi mirada en la obra “La María” del artista Juan Manuel Echavarría. Esta obra tiene como fuente de inspiración la experiencia y los testimonios de un secuestro, conocido como el secuestro de la iglesia de La María, en Cali. Con este trabajo, mi objetivo general fue analizar cómo a través del proceso creativo de la obra “La María” se construye una forma particular de hacer memoria sobre este hecho.

A lo largo del texto analicé cómo las prácticas artísticas, como la de Juan Manuel, conservan, recrean y narran experiencias pasadas desde diversas voces. En el caso particular de esta investigación, la obra “La María” se convierte en un punto común para recordar las diversas vivencias durante los días en cautiverio. Las fotografías de la obra responden a una forma de materializar narrativas memoriales detrás de los objetos retratados.

Para responder a este objetivo, la investigación se dividió en dos capítulos. En el primer capítulo, realicé una descripción de algunas de las experiencias que tuvieron las mujeres a lo largo del secuestro. Estas se relacionan principalmente con la creación, el proceso y la preservación de las colecciones de objetos. Las interacciones sociales que se dieron durante el secuestro permitieron que se construyeran lazos de unión entre las mujeres, los cuales se fueron fortaleciendo por las actividades que realizaban en el día a día, como la colección de piedras talladas, o, expandir la colección de insectos. Estas colecciones dejaron de representar solo una actividad creativa para pasar el rato, sino que empezaron a ser un medio de esperanza y conexión con sus vidas cotidianas. A través de las colecciones, las mujeres mantuvieron viva la esperanza de poder volver a sus diversas condiciones de vida previas al secuestro, y entregarles a sus seres queridos los regalos que con tanta dedicación habían hecho.

Las colecciones de objetos fueron un trabajo en conjunto entre las mujeres secuestradas y los/as guerrilleros del ELN que las vigilaban. Estos últimos eran los encargados de brindarles a las mujeres materiales, herramientas, y hasta enseñarles (como en el caso de la colección de las piedras talladas) las técnicas apropiadas para la elaboración de los objetos. Este tipo de intercambios creó una serie de relaciones sociales entre mujeres y guerrilleros, manifestadas y preservadas mediante ciertos objetos. Lo anterior llevó a que las diversas colecciones empezaran a tener un valor fundamental para las mujeres. El valor personal da cuenta de los vínculos sociales y las anécdotas detrás de cada objeto, lo que lleva a que estos también se conviertan en una herramienta de supervivencia de aquellos días de cautiverio en la montaña.

Después de una breve caracterización de las colecciones de objetos y la importancia de estas para las mujeres, reconstruyo el proceso creativo detrás de la obra “La María”, el cual revela la importancia de la reflexividad y la colaboración en las producciones artísticas. El proceso creativo de la obra fue una acción colectiva, en la que hubo redes de cooperación entre Juan Manuel, su equipo de trabajo y las mujeres, en el que todas las partes han dialogado y tomado decisiones en distintos momentos.

Juan Manuel es una artista que enfatiza la tradición oral, al escuchar diversas voces y anécdotas, por lo que parte importante dentro del proceso creativo fue hablar con las mujeres, que ellas les contaran sus experiencias y vivencias durante el secuestro. De aquellas charlas, Juan Manuel se quedó con tres temas en la mente, que llamaron mucho su atención: la relación que ellas tuvieron en el secuestro con la naturaleza, la relación con los/as guerrilleros y las prácticas por medio de las cuales fueron creadas las colecciones de objetos. Este último es un punto decisivo de la obra. En las fotografías Juan Manuel, él no solo quería retratar y preservar los objetos, sino también las dinámicas e interacciones que se dieron para crearlos, por lo que la colaboración de las mujeres en el proceso creativo fue fundamental, para poder darle a la obra la narrativa visual y oral que Juan Manuel estaba buscando.

Dentro del proceso creativo fue importante también retratar a los objetos como portadores de significados y memorias. Los objetos que trajeron las mujeres después de la liberación del secuestro no fueron seleccionados de forma arbitraria, sino por las historias que hay detrás de ellos y su papel en la cotidianidad de los días de cautiverio. La conservación de los objetos se convirtió en una de las metáforas que guió el proceso creativo, en donde priman los lazos de solidaridad y empatía que se generaron en el secuestro. Por ende, las fotografías funcionan como testimonios, que narran y cuentan una historia específica. El proceso creativo de “La María” está directamente conectado con los sentimientos y vivencias de las mujeres durante los días que estuvieron secuestradas.

Otro hallazgo durante la investigación es que la presentación y exposición de la obra es concebida como un acto de memoria, dado que las mujeres acompañaron las fotografías con sus voces y experiencias. Esto permite presentar no solo una obra finalizada, sino una obra viva, la cual está conectada con la agencia de las víctimas (en este caso de las mujeres) y que está en constante desarrollo.

La colaboración y participación por parte de las mujeres en el proceso creativo de la obra proporcionó, además de las narrativas de sus experiencias, un cambio de perspectiva en

la trayectoria artística de Juan Manuel. Pues, los relatos de las mujeres sobre las relaciones con los/as jóvenes guerrilleros lo impulsó a reflexionar sobre quiénes eran las víctimas y los responsables de la guerra. A partir de esta reflexión, Juan Manuel empezó a centrar su mirada desde la otra cara de la moneda, desde la perspectiva de los victimarios. El impacto de “La María” no solo se refleja en las prácticas artísticas de Juan Manuel, sino también en su forma de pensar y abordar el conflicto armado en Colombia. Su interés en retratar las experiencias tanto de víctimas como de victimarios muestra una búsqueda por comprender y representar la complejidad de la violencia desde múltiples perspectivas.

En el segundo capítulo, me centré en analizar la relación entre memoria e imagen. La memoria, aunque se entiende como un proceso subjetivo, está intrínsecamente ligada al contexto social. Las memorias individuales se construyen dentro de marcos históricos cambiantes. En las diversas formas de hacer memoria del secuestro de la Iglesia La María, el punto común desde el que las mujeres recuerdan son las colecciones de objetos, ver la colección de insectos, las piedras que tallaban en grupo, las láminas de las chocolatinas Jet en las pequeñas cajas de casete, las remontan a momentos específicos del secuestro. Es decir, la memoria individual de las mujeres víctimas del secuestro no puede ser entendida sin una memoria colectiva, que funcione como referencia.

Las prácticas artísticas, como la fotografía, desempeña un papel fundamental en la construcción de memoria, pues, a través de metáforas visuales y simbologías, retratan diversas vivencias de la violencia. Una de las fotografías de la colección de insectos sirve de metáfora para hablar del tiempo en cautiverio, además de proporcionar una representación material de una colección que solo se encontraba en la memoria de las mujeres.

En este sentido, la memoria y la fotografía se relacionan de forma complementaria: la memoria permite traer al presente relatos y experiencias del pasado a un imaginario, ya sea individual o colectivo, y la fotografía hace lo mismo, pero en un formato material. Por ende, tanto la memoria como la fotografía se convierten en herramientas de resistencia contra el olvido y el tiempo, dado que, al preservar recuerdos e imágenes, se logra mantener una memoria viva de los acontecimientos.

Por lo anterior, la fotografía se convierte en un documento histórico que contiene información de la realidad y ayuda a nutrir la memoria, pues en ella se encapsulan no solo eventos del pasado, sino también emociones y narrativas asociadas con ellos. Además, a partir de la obra “La María”, se ilustra cómo la fotografía puede volverse en un instrumento de

divulgación, lo cual permite que las narraciones y experiencias de las mujeres secuestradas sean conocidas por un público más amplio. Así mismo, por la forma material de la fotografía, la memoria queda guardada de manera instantánea y perdurará en el tiempo.

La fotografía, como documento visual, busca crear un grupo de imágenes que represente o cuente la historia de un acontecimiento específico. Por ende, ella dispone una “condición de archivo, es decir, a partir de ella se pueden guardar y documentar realidades. De esta manera, los *archivos artísticos* construyen y registran imágenes de diferentes realidades. El *archivo artístico* es una disposición social, en la que un grupo de imágenes busca mostrar, comunicar y brindar conocimiento respecto a un acontecimiento determinado. Las obras que ha realizado Juan Manuel a lo largo de su trayectoria artística componen un gran *corpus* de imágenes que conforman un *archivo artístico*, el cual no fue premeditado o pensado antes de su invención, sino que se fue fortaleciendo a lo largo de los años con registros sonoros, visuales audiovisuales, etc. Este archivo, que sigue en expansión, muestra las huellas y efectos de la violencia del conflicto armado en Colombia.

Igualmente, los *archivos artísticos* al preservar hechos y registros también guardan memorias, las cuales brindan sentido a los acontecimientos preservados. Las fotografías de la obra “La María” funcionan como una fuente material de la memoria del secuestro, son un registro vivo que transmite las prácticas, las alegrías, las tristezas, las anécdotas e historias de aquellos días grises que pasaron caminando por las grandes montañas de los farellones de Cali.

Bibliografía

Alvarado Perez, Margarita. (2002). La imagen de lo no vivido. Memoria y fotografía de las salitreras del Norte de Chile. Revista chilena de investigaciones estéticas, n°35.

Aranguren Romero, J. P. (2008). El investigador ante lo indecible y lo inenarrable (una ética de la escucha). Nómadas (Col), (29),20-33

Arfuch, L. (2016). Marcas biográficas en la memoria colectiva. Estudios Digital, (6), 11–14.

Arango, A., Avella, A., Castaño, E., Sánchez, C. (2015). La imagen en el contexto de la violencia en Colombia: un acercamiento a distintas perspectivas. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen 11, n° 1.

Banco de la república. (s.f.). Aliento, 1995. Biblioteca Virtual del Banco de la República.

Becker, Howard. (2008). Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourriaud, Nicolas. (2008). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto* el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Cancino Salas, Ronald. (1999). Perspectivas sobre la cultura material. Laboratorio de Desclasificación Comparada – Anales de Desclasificación, vol. 1, n° 2.

Carvajal González, Johanna. (2018). El relato de guerra: Cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia. Amerika

Castaño Giraldo, E. M., Avella Estrada, A., Arango, A., & Sanchez, C. (2015). La imagen en el contexto de la violencia en Colombia: Un acercamiento a distintas perspectivas. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 11(1).

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2019). Iglesia La María, 20 años del secuestro del ELN. Noticias CNMH.

Colón Peña, F. (2017). La fotografía como documento social en la construcción de la memoria visual de la sociedad. Universidad de La Salle, Escuela de Humanidad y Estudios Sociales.

Comisión de la Verdad. (2022). Caso 76/ Secuestro en La María. Informe Final de la Comisión de la Verdad.

Delle, Sofia. (2018). Arte y archivo. Atravesar el tiempo para sublevarse. Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras, no 7. pp. 29-40.

Didi-Huberman, Georges (2008). Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia, Revista Historia y Memoria.

Guash, Ana María. (2011). Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal.

Guash, Ana María. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5.

Guglielmucci, A. (2021). Posesiones inalienables: conservación y circulación de objetos de personas desaparecidas en la Argentina y Colombia. En: Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. 131.

Guglielmucci, A., & Rozo, E. (2023). Violence and the ethnographic turn in contemporary colombian art. En *Ethnographic Insights on Latin America and the Caribbean* (pp. 283-296). University of Toronto Press.

Herrera, M., Olaya, V. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 9, núm. 2.

Jelin, Elizabeth. (2012). ¿De que hablamos cuando hablamos de memoria? En Los trabajos de memoria. Lima: IEP.

Malagón-Kurka, María Margarita. (2010). Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia. Universidad de los Andes: Ediciones Uniandes.

Martínez Quintero, Felipe. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9(2), 39-58.

Mercado, Rafael. (2021). ¿El artista como etnógrafo? Creatividad, novedad y experiencia en las obras de artistas emergentes y de mediana trayectoria en Bogotá. (Tesis de pregrado). Universidad del Rosario.

Merriman, Dani R. (2016). El arte y la condición de víctima: lo político y lo estético de “hacerse visible”. Maguaré vol. 30, n.2

Murgia, Eduardo. (2011). Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. Revista de Ciencias Sociales. Num. 41, Quito.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. (2005). Atrabiliarios, 1993.

Rubiano, Elkin. (2017). Lo siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. Revista de historia, teoría y crítica de arte, nº 1.

Sontag, Susan. (2006). Sobre la fotografía. Santillana Ediciones Generales: México.

Tello, A. M., (2015). El arte y la subversión del archivo. Aisthesis.

Veena Das. (2008). Sujetos de dolor, agentes de dignidad. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.