

## FOTOGRAFÍA, MEMORIA Y EMOCIONES: DOLOR Y EMPATÍA EN LA EXPOSICIÓN FOTOGRAFICA “EL TESTIGO”

---

NICOLÁS FERNANDO CARRANZA\*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



\*[ncarranzap@unal.edu.co](mailto:ncarranzap@unal.edu.co) ORCID: [0000-0002-9856-1433](https://orcid.org/0000-0002-9856-1433)

Artículo de investigación recibido: 3 de julio de 2020. Aprobado: 18 de noviembre de 2021.

### Cómo citar este artículo:

Carranza, Nicolás. 2021. "Fotografía, memoria y emociones: dolor y empatía en la exposición fotográfica "El testigo". *Maguaré* 36, 2: 127-159.

DOI: <https://doi.org/10.15446/mag.v36n2.102863>

## RESUMEN

En este artículo estudio la trama de agentes y agencias que tiene lugar en “El Testigo”, exposición fotográfica de Jesús Abad Colorado en el Claustro de San Agustín en Bogotá. A partir de una metodología etnográfica junto con conversaciones informales al público y notas en diario de campo, exploro y muestro la importancia de las experiencias emocionales en la configuración de un lugar de memoria para alentar procesos de recomposición sociocultural en pro de la lucha por la memoria. Al compartir experiencias dolorosas mediante lo narrativo, esta exposición va configurando una comunidad emocional que logra que el público vuelva imaginable lo inimaginable para abrir la posibilidad de pensar como colectivo en una paz posible y compartida; asimismo, este texto dirige la atención hacia la manera en que recordar implica necesariamente sentir.

*Palabras clave:* agencia, comunidad emocional, conflicto armado, emociones, fotografía, lugares de memoria, memoria.

## PHOTOGRAPHY, MEMORY, AND EMOTIONS: PAIN AND EMPATHY IN THE PHOTOGRAPHIC EXHIBITION “THE WITNESS”

NICOLAS CARRANZA

### ABSTRACT

In this article I study the interweaving of agents and agencies that takes place in “El Testigo” (*The Witness*), a photographic exhibition by Jesús Abad Colorado in the Claustro de San Agustín in Bogotá. Based on an ethnographic methodology combined with informal conversations with the public and fieldnotes, I explore and expose the key role of emotional experiences in the configuration of a memory space that prompts processes of sociocultural reshaping in favor of the fight for memory. By sharing painful experiences through narrative, this exhibition configures an emotional community that makes its public turn the unimaginable imaginable; it opens the possibility as well of thinking collectively in a possible and shared peace. This text finally draws attention to the way in which remembering necessarily entails feeling.

*Keywords:* agency, armed conflict, emotional community, emotions, memory, photography, places of memory.

## FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E EMOÇÕES: DOR E EMPATIA NA EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA “EL TESTIGO”

### RESUMO

Neste artigo estudo a trama de agentes e agências que acontece em *El Testigo*, uma exposição fotográfica de Jesús Abad Colorado no Claustro de San Agustín em Bogotá. Com base numa metodologia etnográfica junto com conversas informais com o público e anotações em diário de campo, exploro e mostro a importância das experiências emocionais na configuração de um lugar de memória para favorecer processos de recomposição sociocultural a favor da luta pela memória. Ao compartilhar experiências dolorosas através da narrativa, esta exposição configura uma comunidade emocional que faz com que o público torne o inimaginável em imaginável para abrir a possibilidade de pensar coletivamente em uma paz possível e compartilhada; além disso, este texto chama a atenção para o modo como recordar implica necessariamente sentir.

*Palavras-chave:* agência, comunidade emocional, conflito armado, emoções, fotografia, lugares de memória, memória.

*Podía reconstruir todos los sueños,  
todos los entresueños. Dos o tres  
veces había reconstruido un día entero;  
no había dudado nunca, pero cada  
reconstrucción había requerido un día entero.*

Jorge Luis Borges. 1944. *Funes el memorioso*.

## INTRODUCCIÓN <sup>1</sup>

**E**ste trabajo surgió de una escena particular que me cautivó cuando visité por primera vez la exposición fotográfica “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado” en el Claustro de San Agustín (Bogotá). La exposición, inaugurada en octubre de 2018, es la muestra antológica de aproximadamente 500 fotografías capturadas entre 1992 y 2018, que narran algunos acontecimientos del conflicto armado y experiencias del fotógrafo y periodista colombiano Jesús Abad Colorado. La exposición se divide en cuatro salas que corresponden a diferentes dinámicas del conflicto: “Tierra callada” se enfoca en el desplazamiento; “No hay tinieblas que la luz no venza” en la desaparición forzada; “Y aun así me levantaré” en la violencia contra la población civil y “Pongo mis manos en las tuyas” en manifestaciones de paz.

La escena es la siguiente. Al ingresar al Claustro me dirijo al segundo nivel en donde está la exposición, en el descanso de la escalera encuentro la primera fotografía: una mujer con el rostro y las manos pintadas de negro sostiene la foto tipo documento de un hombre, el texto que acompaña la imagen menciona que Rubilda Rubiano pintó todo su cuerpo con fruto de jagua para honrar la memoria y guardar luto, ya que el hombre de la foto era su esposo, líder de la comunidad embera dóbida que había sido asesinado. Me entristece, aprecio la imagen y bajo la mirada. Termino de subir

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de un ejercicio etnográfico propuesto en la asignatura Técnicas de Investigación en Antropología II dirigida por el profesor Andrés Góngora durante el segundo semestre de 2019 y es base y parte sustancial de mi monografía de grado titulada *El espíritu de la tragedia: una etnografía de la exposición fotográfica “El testigo” de Jesús Abad Colorado*, programa de Antropología, Universidad Nacional de Colombia.

la escalera y entro a la primera sala. Realizo la observación de las primeras fotografías con sus descripciones y el comportamiento de las personas que se encuentran allí. Es necesario salir para ingresar por otra puerta a la segunda mitad de la sala. Al entrar observo el momento exacto en que una mujer mira una fotografía y estalla en llanto. Quedo sorprendido ante tal gesto.

Estas situaciones se volvieron recurrentes a medida que hacía el recorrido. Para responder la pregunta ¿cómo afectan emocionalmente las fotografías al público que visita la exposición “El testigo”? en este trabajo me aproximó a la trama de agentes y agencias que operaban durante mis visitas a la exposición fotográfica “El testigo” –en términos temporales, este análisis se sitúa entre los meses de septiembre y noviembre de 2019– para comprender su capacidad de suscitar emociones en el público. A partir de doce visitas a la exposición utilicé una metodología etnográfica y técnicas como la observación no participante y participante; mis herramientas fueron quince entrevistas informales al público, mi diario de campo, fotografías y una entrevista estructurada a Alejandro Burgos, jefe de la División de Museos de la Universidad Nacional de Colombia, cuyo nombre menciono en este trabajo con su debida autorización. El resto de participantes solo aparecen citados con su primer nombre inicial por tratarse de entrevistas informales.

Con el fin de validar y dar fuerza al análisis sobre el curso de acción de “El testigo”, cruzo los datos empíricos con algunos antecedentes conceptuales. Este texto se divide en dos partes. La primera, basada en las discusiones sobre la *agencia* desde la teoría antropológica del arte y la TAR (Teoría-Actor-Red), se detiene en algunos de los agentes que operan en la exposición; la segunda parte, desde una aproximación al público de la exposición en el momento en que surge la experiencia emocional, se enfoca en el vínculo con lo visto durante el recorrido de “El testigo” y el proceso mediante el cual se va configurando una *comunidad emocional* que logra reensamblar ese espacio como un *lugar de memoria*.

### Antecedentes

La teoría social contemporánea con sus orientaciones simétricas ha permitido dirigir la atención a las relaciones entre lo humano y lo no humano sin imponer asimetrías *a priori* y ha considerado importantes todas las acciones de los elementos que componen el mundo social. Para identificar y trabajar con dichos elementos, la TAR ha propuesto redefinir

algunos conceptos, entre ellos: *social*, *actor* y *agencia*. Según Bruno Latour (2008), gran parte de la teoría social se ha esforzado en construir una noción de lo *social* como un dominio estable y homogéneo de un estado de cosas. Sin embargo, cuando aparecen nuevas formas de relacionarse con el mundo, es necesario una visión más amplia de la situación, que dé cuenta de los aspectos heterogéneos que son parte de la red de lo social. Por esta razón, la TAR propone dirigir la atención hacia los campos en donde se producen nuevas asociaciones, con el objetivo de recuperar el sentido del orden y poder reensamblar lo social. En efecto, quienes estudian estas asociaciones buscan desplegar los elementos actantes con la consigna metodológica de “seguir a los actores al moverse entre cosas que han agregado a las capacidades sociales de modo de hacer más duraderas las interacciones en continuo cambio” (Latour 2008, 102). Una vez se identifiquen estos actores, que pueden ser humanos y no humanos, se realiza un mapeo de su capacidad de agencia; es decir, se busca describir y presentar su curso de acción. Para ello, es necesario que estos actores dejen huellas que se puedan rastrear, que alteren, transformen e incidan en un estado de cosas (Gell 2016; Latour 2008).

Siguiendo una orientación simétrica similar, Alfred Gell (2016) propone una teoría antropológica enfocada en el arte, para reconstruir las relaciones de las obras de arte en el medio social. De esta manera, Gell considera el arte como un sistema de acción en el cual los objetos y los humanos tienen capacidad de agencia y están relacionados entre sí; de hecho, para explicar esta consideración propone, a modo de ejemplo, ver los objetos de arte como si fueran *personas*. Esta misma noción aparece en algunos estudios de la cultura visual contemporánea que conciben las imágenes como *sujetos*, dotadas de una especie de poder social y psicológico, e incluso, las piensan como si tuvieran voluntad, conciencia y deseo por sí mismas (Mitchell 2014). En esta perspectiva, Gell (2016) propone a partir de un índice (entidad visible) establecer las relaciones de agencia que esta entidad mantiene con el *artista* (a quien se atribuye la existencia del índice), el *destinatario* (lo que interactúa con el índice) y con un *prototipo* (las entidades que son representadas por el índice); además, para desarrollar el esquema que este autor ha denominado *art nexus*, introduce la figura de *agente* y *paciente*; estas figuras ayudan a entender la distribución de la agencia en una situación artística, ya que, mientras una entidad de las mencionadas

está realizando la agencia (agente), la otra con la que se relaciona está recibiendo la acción (paciente) y, en algún momento del curso de acción, de manera dialéctica el *paciente* puede pasar a la posición de *agente* y el *agente* a la de *paciente*. En consecuencia, tomo las nociones de agente y agencia para desarrollar el ejercicio etnográfico en “El testigo”.

En el campo específico de la fotografía, tengo en cuenta las reflexiones de Susan Sontag (2018) sobre la representación del dolor en las fotografías y la capacidad que estas tienen para conmocionar. Con respecto a la agencia de las fotografías, la autora menciona que “las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad” (Sontag 2018, 39). Esto último dialoga con otros trabajos que proponen dirigir la atención al movimiento y el flujo de información de las imágenes en un curso de acción (Latour 1998; 2007); es decir que el estudio de las imágenes no debe encaminarse al congelamiento de la imagen porque se pierde la calidad de las referencias que esta transporta.

Por otra parte, al explorar las relaciones entre emociones y memoria, vuelvo sobre algunas fuentes que dirigen este trabajo hacia una antropología de las emociones. En las décadas de 1970 y 1980 apareció el interés por el estudio de las emociones en las ciencias sociales con la propuesta de situar la emoción dentro de un sistema de relaciones sociales y culturales (Lutz y White 1986). En antropología, los trabajos de Renato y Michelle Rosaldo entre los ilongotes de Filipinas, acerca de la cacería de cabezas, recuperaron el interés por las emociones al poner atención a la experiencia personal de quien investiga y a la fuerza cultural de las emociones (Jimeno 2004). En su análisis, Renato Rosaldo comprende que para captar la experiencia emocional de un individuo se debe considerar la posición del sujeto en un determinado campo de relaciones sociales, para ello utiliza el concepto de *sujeto posicionado* o *re-posicionado* para el caso de la metodología etnográfica (Rosaldo 2000). Cuando este autor –a partir de su experiencia personal ante la muerte de su esposa Michelle–, entendió la ira que nace del duelo y que lleva a los ilongotes a matar a otros seres humanos, propone a las ciencias humanas explorar la fuerza cultural de las emociones; es decir, delinear las pasiones que animan ciertas formas de la conducta humana. Esta fuerza también se encuentra en los afectos. Seigworth

y Gregg (2010), siguiendo a Latour, proponen que *ser afectado* implica ser movido, puesto en movimiento por entidades humanas y no humanas con unas tareas éticas, estéticas y políticas, pues, al igual que la emoción, los afectos se encuentran en medio de cosas, relaciones y en complejos ensamblajes que componen mundos: los afectos hacen sentir, pensar y actuar de diferentes maneras y apuntan a un futuro que no está a la vista del presente (Seigworth y Gregg 2010).

Al situar una perspectiva desde la antropología, la emoción se aborda a partir de las relaciones que mantiene con otros elementos que hacen parte del sistema sociocultural, y como acto comunicativo (Jimeno 2004; Le Breton 2013; Lutz y White 1986; Rosaldo 2000). En este trabajo, dicha dimensión comunicativa de la emoción está vinculada con los momentos en los cuales se comparten experiencias de sufrimiento a través del lenguaje verbal y no verbal, ya que permiten el reconocimiento y visibilidad de esos sucesos y experiencias, tejiéndose así una red que vincula lo individual y lo colectivo para iniciar la recomposición sociocultural, la reparación de los sujetos y los mecanismos de la acción ciudadana en pro de la lucha por la memoria (Jimeno 2007). Examinaré la configuración de esta red bajo el concepto de *comunidades emocionales*, que ha sido desarrollado por la historiadora Barbara H. Rosenwein y la antropóloga Myriam Jimeno.

El concepto propuesto por Rosenwein deriva de la lectura de los conjuntos normativos emocionales, los cuales son la base de cualquier régimen político que William Reddy (2001) denomina *regímenes emocionales*. Al seguir la orientación de Reddy, Rosenwein (2006) mantiene la naturaleza social y relacional de las emociones en contextos históricos específicos y grupos que comparten las mismas normas, valores y reglas interiorizadas de sentimientos y modos de expresión emocional que a su vez determinan las maneras de actuar y pensar (Rosenwein 2006). Mientras que el concepto desarrollado por Jimeno (2019) deriva de su trabajo de campo con la comunidad nasa de Kitek Kiwe, reconstruida por sobrevivientes de la masacre del Naya en 2001 en el municipio de Timbío, Cauca, al presenciar la construcción de lazos de identificación emocional en el proceso mediante el cual se narra a otros el sufrimiento de lo vivido, y esos otros se identifican con los primeros de manera que la narrativa alienta a la comunidad a acciones públicas de reparación y justicia.



Utilizo la noción de *comunidad emocional* teniendo en cuenta estos dos abordajes. Primero, en el sentido de Jimeno, quien la propone como el proceso social y el mecanismo cultural que conecta las experiencias subjetivas de sujetos individuales con otros y la convierten en intersubjetiva, principalmente en contextos en los que se comparte experiencias de violencia (Jimeno 2007); y segundo, en el sentido de Rosenwein, que enfatiza el contexto histórico en el cual surgen estas comunidades que son entendidas como grupos en los que las personas se adhieren a expresiones emocionales, intereses, valores y objetivos comunes (Rosenwein 2006).

Por último, al hablar de memoria haré referencia tanto a recuerdos, olvidos, narrativas, actos, silencios, gestos, saberes y emociones (Jelin 2002) que están en relación con el modo en que se construye y se da sentido al pasado; esto se conoce como el *giro reconstructivo* en la teoría de la memoria (Campbell 2006). En estos procesos aparecen nuevas asociaciones enmarcadas principalmente en disputas, conflictos y luchas por narrar los sucesos del pasado; por esta razón, la definición de la memoria como proceso en constante construcción y elaboración permite dar cuenta del modo en que se selecciona, clasifica y ordena las memorias del pasado a partir de unos marcos sociales e históricos específicos (Campbell 2006; Guber 1996; Jelin 2002; Sánchez 2000; Visacovsky 2007). Estos estudios se han desarrollado desde una percepción global acerca del cambio acelerado de las sociedades que conlleva la imposibilidad de recordar los acontecimientos más importantes que marcan a un colectivo. En este contexto apareció lo que Pierre Nora (2008) denomina *lugares de memoria*, espacios destinados a salvaguardar elementos de la historia colectiva de un grupo. Estos espacios según Nora (2008) son *lugares de memoria* únicamente si se mantienen en evolución permanente gracias a la dialéctica entre el recuerdo y la amnesia, si dialogan y permanecen en el umbral entre la historia y la memoria, y si se les confiere un aura simbólica en la que, a manera de espiral, se relacionen la vida y la muerte, el tiempo y la eternidad, lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo inmóvil, con la pretensión de detener el tiempo, de bloquear el olvido y de fijar un estado de cosas en función conmemorativa del pasado en el presente.

## EL ART NEXUS Y OTROS AGENTES

En las siguientes páginas, me aproximo a la trama de agentes y agencias de “El testigo”, mediante el esquema propuesto por Gell (2016) para enfatizar la agencia de las fotografías y el rastro de otros agentes. Al finalizar este esbozo, muestro la agencia propia de “El testigo” al transformar el espacio en el que está inscrito. Estas descripciones parten de lo que percibí y observé en diálogo con las entrevistas que realicé a Alejandro Burgos y al público en general, ya que, de un momento a otro, uno se encuentra *cerca* y a la vez *lejos*.

### Las relaciones del índice

Para continuar las orientaciones simétricas en las que se toma a los objetos como auténticos actores (Latour 2008) y se sitúan dentro de una red social con múltiples conexiones y relaciones con otros agentes, es necesario describir una situación en la que los objetos estén en movimiento y se pueda rastrear las conexiones. A ese momento Gell (2016) lo denomina *situación artística*; es decir, el momento en que se puede abducir la agencia del índice (la obra de arte). Por esta razón, seguir el esquema del *art nexus* desde el índice me permite esbozar las relaciones plenamente visibles –en la medida en que fueron conmensurables durante mi trabajo de campo–, sin olvidar la pauta metodológica de “seguir a los actores”.

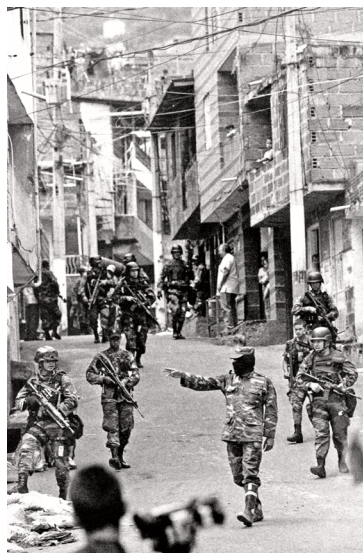
La *situación artística* de “El testigo”, inicia con la doble relación de agencia entre el índice (las fotografías expuestas en la exposición) y el *artista* (Jesús Abad Colorado). En la gran mayoría de índices, la agencia principal está sobre el *artista*, quien realiza el índice. En este caso, la fotografía siempre es la imagen que eligió alguien; el acto de fotografiar, por antonomasia, es excluir, encuadrar (Sontag 2018), pero en la relación doble de agencia, el artista como *paciente* reconoce una imagen y está a disposición de las condiciones en las que esta se encuentra en el mundo. Para dar ejemplo de lo anterior, me remitiré al guion de la sala “Tierra Callada”, en la sección enfocada en el desplazamiento. Allí se narra una situación en la que se le pidió al fotógrafo no tomar la foto y se condicionó el resultado final: un campesino desplazado de la vereda Capaca (Bolívar), tras la matanza de las AUC en 1999, llevaba horas en una carretera, con enseres y su perrito, a la espera de que alguien los recogiera. Al negarse a que se tomara la foto de su situación, por el peligro de ser estigmatizado como guerrillero a causa de la huida, el fotógrafo le pidió

autorización para tomar una fotografía de sus pies, con el argumento de que estos “también tienen historia”, y el campesino aceptó.

### Figuras 1 y 2. Operación Orión, Medellín, 2002



**Fuente:** *La casa de Angie en la Comuna 13*. 2002. © Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.



**Fuente:** *Operación Orión. Comuna 13, Medellín, Antioquia*. 2002. © Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.

Otra relación doble se encuentra entre el índice y el *destinatario* (el público de la exposición). A medida que realizaba las entrevistas, aparecían algunos verbos que designan acciones con las que las personas describían el acto de mirar; las fotografías *muestran, dicen, enfrentan, generan, impactan*. Estos verbos exponen las pruebas de que las fotografías siguen un curso de acción e inciden en un estado de cosas, por ejemplo, en este caso, en el acto de ver, y las personas lo entienden al describirlas con esos verbos. Otra forma en la que se puede rastrear esta agencia es en la capacidad que tienen de *impactar* a sus espectadores. Es interesante notar cómo, al finalizar el recorrido, las personas durante las entrevistas mencionaban con claridad

las referencias visuales, históricas y descriptivas de la intención en el guion, aunque ya por sí mismas, las fotografías –en comparación con el cine, la televisión y otros materiales audiovisuales–, calan más hondo a la hora de recordar (Sontag 2018). Algunas imágenes comunes que afloraron en las entrevistas y que muestran esta capacidad de permanecer en el recuerdo fueron la famosísima fotografía de la niña mirando por una ventana (2002) (Figura 1), la de un encapuchado dando órdenes en la Comuna 13 durante la Operación Orión (2002) (Figura 2), el Cristo mutilado de la Iglesia de Bellavista en Bojayá (2002) (Figura 3), entre otras.

Figura 3. Cristo mutilado



**Fuente:** *Iglesia de Bellavista. Bojayá, Chocó. 2002.* © Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.

Este tipo de agencia Gell (2016) la atribuye principalmente a los espectadores pasivos porque permiten que el índice los *cautive* y que las personas se reconozcan en la foto como en una especie de “falso espejo” (volveré más adelante sobre este asunto). Sin embargo, cuestiono que los visitantes sean consumidores pasivos del patrimonio (Bagnall 2003) porque es gracias al público como *agente* que las fotografías logran alcanzar esa capacidad de agencia; con los modos de interacción, el movimiento de las miradas cercanas y distantes, las experiencias individuales que potencian la comprensión de lo visto y con el tiempo que disponen para ver “El testigo”.

Figura 4. El público



**Fuente:** fotografía de Nicolás Fernando Carranza. El público. 2019. Claustro de San Agustín. Archivo personal.

A grandes rasgos, este fue el modo de interacción general que observé durante el recorrido. Como ya mencioné, el descanso de la escalera al segundo nivel del Claustro inicia la exposición y, a modo de umbral, prepara al público antes de ingresar a las salas: en la escalera todas las personas hablan y ríen, pero después de pasar frente a la primera foto que se encuentra en este descanso, el tono de voz disminuye y surge un aura de silencio. La primera sala (Figura 4) introduce al público

a la exposición, por lo tanto, el comportamiento supone una especie de curiosidad que va adquiriendo tintes de tristeza. La segunda y tercera salas generan gestos de profundo dolor y, en varias ocasiones, llanto. Hay personas que no pueden seguir y salen, toman un respiro, descansan y vuelven a entrar en las salas. Otras, por el contrario, avanzan sin evidenciar emoción alguna. A esta altura del recorrido los pies tienden a cansarse y para algunas personas es necesario salir y tomar asiento. Por último, en la cuarta sala, los rostros se calman y se genera un aura de tranquilidad y esperanza, puesto que es la sala destinada a las manifestaciones de paz. Sin embargo, al terminar el recorrido las personas salen muy pensativas, algunas recuestan sus brazos sobre la baranda que da al jardín del Claustro y dirigen la mirada al cielo. Finalmente, salen, al bajar la escalera los gestos no son francamente dolorosos, pero sí taciturnos.

#### Figuras 5 y 6. La *Pietà* en el conflicto armado colombiano



**Fuente:** Sin título. © Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.



**Fuente:** Sin título. © Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.

Finalizo este esbozo del *art nexus* con la relación entre el *prototipo* (lo representado por las fotografías) y el *índice*. No exploro la doble relación de agencia entre estas porque son más difíciles de rastrear y tienden a estar asociadas con elementos de ficción y aparentemente irreales, por ejemplo, las *situaciones artísticas* de algunas pinturas y obras literarias. Por esta razón, Gell (2016) toma la fotografía como un ejemplo puro de “imagen sin artista” en la que la representación es completamente realista; sin embargo, como he sugerido hasta el momento en fotografía hay mediación del artista. A pesar de esto, me permito hacer una comparación que en cierto sentido es evocadora para pensar la agencia del *prototipo*, al relacionar dos fotografías muy similares entre sí que se encuentran en la introducción de “El testigo” con la figura de la *Pietà*, la imagen de la Virgen con el corazón partido que en su regazo sostiene el cadáver de su hijo, que a su vez es la imagen partida de Dios, su padre (Latour 2007). Tal descripción me permite situar dicha imagen en la iconografía del dolor como representación del dolor interno y profundo. Esta aproximación a la agencia del *prototipo* podría dar luces para comprender las maneras de pensar y sentir el dolor de las víctimas en el marco del pos-acuerdo y la construcción de paz, desde nociones como la piedad y la compasión, que inevitablemente conducen a la empatía (Figuras 5 y 6).

### El fotógrafo, el periodista y el testigo

Jesús Abad Colorado nació en Medellín, Colombia, en 1967. Es el fotógrafo y periodista que más ha documentado el conflicto armado en Colombia. Trabajó en el diario *El Colombiano* de 1992 a 2001, y fue investigador, entre 2008 y 2013, del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en Colombia. Sus fotografías y relatos se caracterizan por tener una mirada humana hacia y con las víctimas, es por esto que logran conmover, ya que retratan el dolor de la guerra. Ha sido reconocido con diferentes premios nacionales e internacionales, entre ellos, el Premio Simón Bolívar y el *CPJ International Press Freedom Awards*. Dirigir la atención a su figura es clave para identificar parte de la agencia de “El testigo”.

En todo testimonio, el uso de la primera persona del singular es importante para dar fuerza al relato. Cabe recordar que esto mismo le permitió a Francisco de Goya (1746-1828) crear una nueva manera de entender, pensar y representar el sufrimiento en *Los desastres de la*

*guerra* (Sontag 2018). Esto ocurrió porque Goya aleja la mirada del espectador de la fascinación por el horror y lo dirige *cerca* a este mediante las descripciones que hace al pie de sus grabados: “yo lo vi” o “esto es lo verdadero”. De forma análoga, las descripciones de Jesús Abad Colorado en “El testigo” –como: “he visto crecer el monumento a la memoria”, “yo no vi a nadie llorando, no había tiempo para lágrimas”, “vi a Aniceto llorando sobre el ataúd”, “en el Urabá, viví de cerca la aniquilación de la Unión Patriótica”, entre otras–, llevan a quien mira la imagen *cerca* de los acontecimientos y del dolor. Esa es la función del testimonio en la exposición, de hecho, se explicita durante el recorrido cuando se lee:

Este es mi testimonio. Aquí están las víctimas que han sido banalizadas y que yo aprendí a enfocar, a ver con mi ojo y con mi corazón. Aquí las registré y las documenté para que nadie pueda decir después que no supo lo que ocurrió.

Esta intención se relaciona con objetivar lo visto y ponerlo sobre la mesa, como en la descripción de Goya según la cual *esto es lo verdadero*; es decir, contar la verdad en un momento, desde el punto de vista y lo registrado por el periodista, y en otro, desde las experiencias y emociones de lo vivido por el testigo, de ahí que resulta importante entender la triple agencia de Jesús Abad Colorado como fotógrafo, periodista y testigo. En estas tres agencias confluyen la belleza y la humanidad con la que se puede resumir su trabajo en general.

Sumado a lo anterior, por cuestiones estratégicas y políticas, el equipo curatorial optó por una especie de neutralidad para mantener el rigor científico de la exposición (Entrevista 1). La idea del testimonio se refuerza porque Jesús Abad cuenta lo que vivió y vio sin tener que recurrir mucho a las interpretaciones. La exposición, en el ambiente de ambigüedad política que mencionaré más adelante, no toma partido, no tiene la función de contar la historia del conflicto armado, sino *mostrar* una cantidad de fragmentos de este. Por ello, la exposición en sí, como ensamblaje de un conjunto, cumple la función de testificar frente a los acontecimientos sucedidos. En este orden de ideas, junto al compromiso social de Jesús Abad Colorado, la narración de sus experiencias y el diálogo que mantiene con las personas fotografiadas, “El testigo” logra dar validez al hecho fotografiado. Por último, para superar la tensión entre objetividad y subjetividad en la fotografía, el equipo curatorial no ofrece visitas guiadas, para que no



haya un intermediario más que el ojo del fotógrafo y su cámara, de este modo se busca que la fuerza del testimonio esté involucrada directamente con cada visitante de la exposición y que sea cada persona la que tome una postura reflexiva a través de lo que ve.

### Otras agencias

Uno de los elementos que propone Latour (2008) para hacer hablar a los objetos es identificar los cambios producidos en los modos de existencia, teniendo en cuenta la continuidad y discontinuidad de los cursos de acción. Al tratarse de fotografías tomadas aproximadamente entre 1992 y 2018, estas en algún momento interrumpieron el flujo de datos del acontecimiento fotografiado; de la nota periodística pasaron a las galerías, exposiciones de arte, al archivo personal de Jesús Abad Colorado y, finalmente, a la exposición fotográfica. Es importante destacar el momento en que el conjunto de fotografías cambia el modo de existencia para convertirse en “El testigo”, porque se sitúa en un contexto de pos-acuerdo y de ambigüedad política de diferentes sectores sociales frente al proceso de paz con la guerrilla de las FARC en 2016.

Este marco social e histórico donde se crean asociaciones heterogéneas ante los procesos de construcción de memoria y el devenir de la sociedad colombiana, según “el profe” –como llaman a Alejandro Burgos en el Claustro–, podría ser el elemento causal y circunstancial que permite a la exposición posicionarse como un lugar en el cual las personas van a reconocer un estado de cosas expuestas con claridad ética de un momento particular de la historia del país (Entrevista 1). Así, el contexto aparece como *agente* que permite transformar el modo de existencia de las fotografías y las sitúa en un primer plano.

Con respecto a la agencia de la curaduría, resalto la intención de no explicar lo que ocurrió en el marco del conflicto armado. Durante el recorrido, esto implica algunos vacíos en las descripciones de las fotografías y los eventos históricos a los que aluden. A este problema se enfrenta todo intento de construcción de memoria por el hecho de que la memoria total es imposible (Jelin 2002). Por estas razones, Campbell (2006) habla de que un “buen recuerdo” implica una *precisión* de lo que es significativo en el contexto del recuerdo para no perderse en un laberinto de detalles, el cual vendría a ser una visión inadecuada de la memoria *precisa*. Más bien, a partir de fragmentos narrativos, “El testigo” busca

evocar e invitar a las personas a pensar acerca de lo que ven y, por esto, “el profe” hizo énfasis en la actitud pensativa de la gente al salir de la exposición (Entrevista 1). Gracias a este efecto producido, y siguiendo a Campbell (2006), “El testigo” es *preciso*.

Figura 7. La niña y la gallina, Mapiripán, Meta. 1998



**Fuente:** *Desplazados de Puerto Alvira, luego de las torturas y asesinatos de diecinueve campesinos, perpetrados por paramilitares. Mapiripán, Meta. 1998.* ©Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”, Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.

Sobre la relación entre el guion curatorial y las fotografías, cabe resaltar que estas son las que dan sentido y orden al recorrido, porque “El testigo” no tiene una hoja de ruta, ni guías que acompañen la exposición, y la

agencia del guión garantiza que no se malinterprete alguna información que se escapa durante la apreciación de las imágenes. Por ejemplo, una de las fotografías que más cautivó a las personas del público con quienes hablé, es la de “la niña y la gallina” (1998), cuya descripción anuncia que en la escena de desplazamiento de una madre y su hija:

No podían llevar sino un pequeño maletín de ropa. La niña se acercó y le preguntó al funcionario de la Cruz Roja Internacional: “¿Usted me deja llevar la pollita? Es que es un regalo”. El hombre, con lágrimas en los ojos, le dijo: “llévala”.

Varias de las personas entrevistadas me comentaron que al momento de ver dicha foto experimentaron un sentimiento de ternura, pero al leer lo que *quería* expresar la fotografía ese sentimiento tornaba hacia la tristeza.

### **La transformación del espacio**

La exposición se encuentra ubicada en el Claustro de San Agustín, una edificación colonial que fue construida a mediados del siglo XVIII, en pleno centro histórico de Bogotá, al costado suroccidental de la Casa de Nariño. Ha tenido varias transformaciones en cuanto a su uso y función: en sus inicios fue un colegio universitario; adquirió un uso castrense para el gobierno colonial y así permaneció durante todo el siglo XIX; en el siglo XX pasó a ser el Museo de Artes y Tradiciones Populares, y en 1975 fue declarado Bien de Interés Cultural de la Nación; desde 2006 es administrado por la Universidad Nacional de Colombia y hasta 2014 fue sede del Sistema de Patrimonio Cultural. Actualmente es uno de los espacios para exposiciones de actividades artísticas y culturales de la Dirección de Patrimonio Cultural de la universidad. Cabe resaltar el carácter universitario y la vocación museológica que ha tenido este lugar.

Jelin (2002) señala que es necesario el estudio de las propiedades de las instituciones que otorgan, autorizan o niegan las narrativas de la memoria. Al ser la Universidad Nacional de Colombia la institución que produce “El testigo”, destaco el papel que esta ha tenido en los estudios, las interpretaciones y acercamientos del fenómeno de la violencia en Colombia con objetivos de construir un conocimiento *real* para el país. Esta propiedad adquiere más fuerza al revisar que la universidad utiliza la ubicación del Claustro para mostrar algunos sucesos y fenómenos que muchas personas al parecer no conocían o que solo

conocían de manera abstracta; es decir, la idea era *acercar* esas realidades con el rigor de la universidad frente a la violencia y el proceso de paz mediante el lenguaje fotográfico (Entrevista 1).

El texto curatorial plantea la exposición como parte de un proceso que modifica gradualmente la forma en que está inscrita desde el principio. Primero como un espacio de exposición y, luego, como un lugar que preserve el testimonio de las fotografías. Gracias a esto, la exposición ha seguido su propio curso de acción al transformar el espacio en donde se ubica. En primera instancia, el Claustro no configura un *lugar de memoria* por sí mismo; es decir, ese no es el objetivo del Claustro, más bien está enfocado en actividades artísticas y culturales temporales. No obstante, la dinámica de la exposición, como se ha venido desarrollando desde su inauguración, ha cambiado y desestabilizado la configuración del Claustro.

A un año de inaugurada, la exposición recibió más de 800.000 visitas e incluso el Museo La Tertulia en Cali, entre agosto y noviembre de 2019, replicó “El testigo” en sus instalaciones. Con la idea de seguir el rastro visible de la agencia al incidir en un estado de cosas, “El testigo” adquiere figuración como *actor* cuando ha obligado a la institución a ampliar las fechas de exposición constantemente, hasta que en la actualidad se ha convertido en una exposición permanente. Su agencia es más visible, dado que el director del Claustro reconoció que el espacio efectivamente se había convertido en un *lugar de memoria*. Desde la perspectiva del director, un *lugar de memoria* es “donde una víctima siente la necesidad de luchar contra el olvido de lo que ha sufrido; es decir, que parte de una experiencia personal, que demarca una necesidad de memorabilidad de lo que le ocurrió a esa persona” (Entrevista 1), y la exposición sí ha generado en el público un compromiso y una responsabilidad ética frente a la memorabilidad de los sucesos ocurridos en el país. Esta dimensión emocional y el compromiso ético van en la misma línea de los estudios que reconocen los espacios museales como lugares a donde la gente va a sentir y a gestionar sus emociones, al involucrarse con el pasado y su significado en el presente (Smith y Campbell 2016).

## EMOCIONES Y AFECTOS

Una vez realizada la aproximación a una parte de la red de relaciones en las que participan las fotografías y “El Testigo” es necesario seguir el rastro de la agencia directamente en el público, al producirse una afectación emocional.

De hecho, tener en cuenta los aspectos emocionales es fundamental para comprender la experiencia de los y las visitantes en los espacios museales (Smith y Campbell 2016; Bagnall 2003). En los museos conmemorativos esto es importante, porque al conectar al público de manera visceral con el pasado, se pretende conducirlo a la construcción de un futuro mejor ya que, durante el recorrido se le educa moralmente desde una ética del *nunca más* y de la empatía: esta es la pieza fundamental en los lugares de memoria para impulsar la reconciliación de colectivos sociales (Sodaro 2018). Por esta razón, a partir de las entrevistas busco identificar los procesos mediante los cuales se generan las experiencias emocionales, se personaliza lo que se ve y se configura una *comunidad emocional* a partir de “El testigo”.

### Sobre el “nosotros”

En todas las entrevistas aparece un pronombre que me llamó la atención. Las personas entrevistadas mencionaban que la guerra no solo es un problema entre la víctima y el responsable, sino que *nosotros* también estamos incluidos. ¿A quiénes están dirigidas las imágenes de “El testigo”? De acuerdo con quienes entrevisté, visitar la exposición es un acto para *recordar* y *nunca olvidar*, pero “el acto de rememorar presume tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla” (Jelin 2002, 27), entonces cabe preguntarse –a partir de la reflexión de Didi-Huberman (2014), a propósito de su visita a Auschwitz-Birkenau, cuando sugiere que nadie puede regresar a donde nunca ha estado–: ¿por qué entonces el público de “El testigo” tiene la idea de recordar algo que no ha vivido?

Aunque habrá responsables y víctimas que visitan la exposición, me referiré únicamente al público con el que realicé mis entrevistas, estudiantes universitarios y adultos con formación profesional, que empezaron a formar parte del universo de mi muestra. Se trata de personas que no habían vivido el conflicto de manera directa y que buscaban dar sentido a lo que ocurrió en el marco del conflicto armado interno. Esta caracterización es importante porque me permite entender que las personas a quienes entrevisté son *sujetos posicionados* dentro un marco histórico específico en el cual se han construido modos de sentir y pensar comunes; es decir, se han formado en un contexto de pos-acuerdo y comparten un capital social y cultural relativamente homogéneo que los lleva a experimentar la visita de “El testigo” sin variaciones sustanciales

en las respuestas emocionales que observé durante las entrevistas y mis visitas al Claustro, en las cuales tuve en cuenta variables como el género, la universidad y el programa académico.

Ahora bien, cuando centré mi atención en una pared donde un texto interrogaba: “¿ustedes qué harían si tuvieran un familiar desaparecido?”, entendí con mayor fuerza que “El testigo” va dirigido a un *nosotros* que no tenemos experiencias directas con el conflicto; es decir, si la exposición estuviera dirigida a víctimas la pregunta sobraría y no tendría razón de estar allí. Además de ser un recurso para generar un compromiso emocional al invitar al público a explorar el pasado desde sus propias vidas (Bagnall 2003), dicha pregunta obliga al espectador a interrogarse, cuestionarse y emplazarse en una situación de esas.

Lo anterior queda claro cuando en algunas entrevistas a estudiantes y profesionales de las universidades Nacional, Distrital, Pedagógica, Externado, Rosario y Jorge Tadeo Lozano, que visitaban el Claustro por intereses académicos o personales ligados al campo de la construcción de paz, me comentaron que lo visto correspondía a una realidad que no conocían: a una “realidad ajena a la mía [...] en la ciudad no estamos en contacto con lo que pasa a nuestro alrededor” (Entrevista 3); a un cuestionamiento de los privilegios: “saber que todo esto estaba pasando mientras yo crecía y vivía una vida normal” (Entrevista 4); “el sentimiento mayor que tuve fue de tristeza profunda, me hizo realmente ver lo privilegiada que he sido yo y mi familia ya que no hemos pasado por situaciones así” (Entrevista 5); y al reconocimiento de un estado de indiferencia que se piensa que debe superarse: porque “vemos que es real” (Entrevista 6); “me preocupa que normalizamos la violencia” (Entrevista 7); además se mencionó que el objetivo de la exposición “es mostrarnos y ayudarnos a abrir los ojos” (Entrevista 5); entre otras apreciaciones.

Esto me permitió entender mejor la intención de atribuir una responsabilidad ética de reconocimiento al colectivo del público que visita la exposición porque, en efecto, el conflicto armado ha sido visto de manera distante por estas personas. Un ejemplo de ello es que, con respecto al genocidio de la Unión Patriótica, en la última sala de exposición se puede leer en la descripción: “Aún no hemos honrado su memoria [...] Aún estamos en mora de reconocer esta tragedia para no permitir que se repita”. La frase anterior se puede extrapolar a cualquier suceso enmarcado

en la temporalidad de “El testigo”. De esta manera, comprendo que la narrativa de la exposición convoca a una gran mayoría de la sociedad colombiana para que, a través de la reflexión, el cuestionamiento de los privilegios y el reconocimiento del conflicto armado, este colectivo dirija sus reflexiones hacia la construcción de paz.

En la descripción anterior, aparece nuevamente el problema del *no-sotros*. Ante este dilema se encuentra cualquier persona cuando mira una fotografía de guerra. Al respecto, Sontag (2018) comenta:

Nosotros –y este nosotros es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo padecido por ellos– no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo. (Sontag 2018, 106)

En “El testigo”, las personas del público con quienes hablé no han vivido nada semejante a las víctimas del conflicto armado y les atterra pensar que han normalizado la violencia. Sin embargo, para alejar la incomodidad de ser simples *voyeurs* del dolor de los demás, este público en “El testigo” logra con los juegos de distancias y proximidades de la exposición superar lo inimaginable.

### **Volver imaginable lo inimaginable**

En adelante exploraré la interacción entre emoción, imaginación y memoria cuando se evoca el significado y los usos del pasado en un presente conectado con historias de vida, narrativas personales y familiares; y la eficacia de esta interacción en la manera en que las personas comprenden la realidad que viven, a partir de una variedad de mundos experimentados e imaginados desde lo expuesto en un espacio museal (Smith y Campbell 2016; Bagnall 2003).

En una de mis visitas a la exposición, me acerqué a un señor que salía de la cuarta sala y le pregunté si podía responder algunas preguntas. Con tono suave y bajo respondió: “que no sean tan largas, por favor”. Jairo, un escritor de libros para niños, me relató su experiencia la primera vez que fue a la exposición (ese día era su segunda vez en el Claustro). Cuando vio las imágenes de los niños afectados por el conflicto, se imaginó cómo habría sido esa situación, cómo lo habrían vivido. En seguida,

con un tono de voz muy bajo, me confesó que en ese momento no pudo y empezó a llorar a mares “fue tan así que los celadores me acercaron un vaso de agua para que me calmara” (Entrevista 2). Esta experiencia me ayudó a entender una dimensión de la agencia de las fotografías y de la narrativa testimonial en las emociones.

Hay experiencias de dolor y sufrimiento que parece imposible narrar por su impacto, de hecho, en ocasiones, hay silencios deliberados (Jelin 2002). Sin embargo, los estudios de la memoria han concluido que narrar y compartir experiencias de sufrimiento permite la recuperación del sujeto al crear lazos para la acción ciudadana (Jimeno 2007); de esta manera, lo afectivo permite captar la riqueza de la experiencia de la memoria y abre el camino a diferentes posibilidades de respuesta de los espectadores (Bagnall 2003; Campbell 2006). En otras ocasiones, la dificultad para narrar estos sucesos está relacionada con la imposibilidad de saber lo sucedido. En esos casos, la solución para alcanzar el *recordar y nunca olvidar* es volver imaginable lo inimaginable “para figurarse al menos alguna cosa, lo mínimo de aquello que podemos saber al respecto” (Didi-Huberman 2014, 30).

En “El testigo” hay una mediación escrita y visual entre lo narrado y los silencios que abre el difícil acceso a la información de lo ocurrido. El hecho de que Jairo se imaginara la situación de los niños afectados por las dinámicas del conflicto creó cercanía con la fotografía y generó la emoción. El problema de este tipo de emociones es que tiene altas posibilidades de quedarse en el plano de la imaginación. Es más, en la relación entre memoria y fotografía, el problema es que puede llegar a recordarse solo la fotografía (Sontag 2018). Por esta razón, es importante el vínculo de los lugares de memoria con la narración histórica –como en el caso de la fotografía de la niña y la gallina–, para conservar su intención inicial. Sin embargo, es crucial que en el diseño de estos espacios se tenga en cuenta el peligro de reducir el impacto emocional a la memoria narrativa (Witcomb 2010), la cual no permitiría que los individuos en el presente tengan el propósito de buscar un sentido de lo ocurrido desde su experiencia; el pasado se vería como un conjunto de elementos congelados que impiden comprender lo ocurrido. No obstante, al crear unos lazos de identidad con el *otro* visto a través de la imagen, se crea un vínculo intersubjetivo entre la persona que ve y la persona que es vista, y este proceso culmina en el reconocimiento mismo de la persona en la imagen. De esta manera, se logra impulsar



los procesos de búsqueda de sentido de lo observado en relación con la propia experiencia de quien mira, vinculada a una red intersubjetiva con la memoria de las personas fotografiadas en las descripciones de algunas imágenes, y la memoria visual y narrativa compartida por Jesús Abad Colorado. Esta red es clave ya que permite la apropiación colectiva de las experiencias de otros (Jelin 2002; Jimeno 2007).

El proceso anterior es el que experimentó la mayoría de las personas que entrevisté y el cual explicaron mediante lo que se conoce como “ponerse en los zapatos del otro”; es decir, la empatía. Ese vínculo, creado al reconocerse en la imagen, aproxima aún más a las personas al dolor, incluso en algunas respuestas se desdibujaban las fronteras entre el yo del público y el *otro* de las víctimas, y se producía un efecto simpático en el que las personas *realmente* sentían lo que sentían los demás: “fue una cuestión más de uno *sentir el dolor*” (Entrevista 8); “meterse dentro del contexto y la historia” (Entrevista 9); incluso una persona citó al propio Jesús Abad, cuando me dijo que “debemos ser capaces de ponernos en su piel” (Entrevista 10). Este proceso revela que la empatía es un elemento nodal para desencadenar respuestas que enganchan la imaginación de los y las visitantes, de manera que empiezan a cuestionarse, más allá del “me siento triste por el otro” (Smith y Campbell 2016), y así pueden incluso llegar a imaginar lo que hasta el momento era inimaginable.

### Comunidad emocional y álbum de familia

En otro día de observación, vi a varias personas que dibujaban sobre un papel mientras realizaban el recorrido. Una de ellas, Ángela, estudiante de la Universidad Pedagógica, estaba afuera de las salas llorando. Me acerqué y le pregunté al respecto. Me explicó que realizaba una cartografía de lo que sentía durante la exposición pero que no había podido seguir; era muy dolorosa para ella. Mientras esperaba a que salieran las personas con quienes iba, me contó que la razón de su llanto era el vínculo que tenía con esos territorios, especialmente con el Chocó, ya que “mi expareja era de allá y yo conozco a muchas personas en esas situaciones” (Entrevista 11). Este es un ejemplo de la configuración de una *comunidad emocional*.

El acto de compartir la memoria transforma las experiencias individuales en colectivas, ya que permite la construcción reflexiva de sentido que une a la persona que habla con la que escucha. Estas comunidades se fundan en una

ética del reconocimiento (Jimeno 2019) que une a distintas personas para actuar en torno a propósitos comunes. En el caso de “El testigo”, la unión busca, como dice el texto curatorial de la exposición, tratar de “mirarnos en el espejo roto de la guerra” porque no ha sido posible. Y para llegar a ello, es necesario adquirir una identificación emocional para buscar y dar sentido a *nuestro* pasado. En este caso, la exposición generó un vínculo muy cercano con Ángela debido a sus vivencias, y ella, a su vez, al compartir conmigo su experiencia derivada me permitió estar más cerca del dolor consignado en la exposición, como consecuencia de mi ingreso en esa comunidad emocional. Tomo mi experiencia en esa conversación para simplificar el proceso que opera a lo largo del recorrido; las personas que visitaban la exposición, por medio del vínculo emocional generado con las víctimas consignadas en las fotografías, y el testimonio del guión de la exposición empezaron a configurar –como si fuese una comunidad emocional– modos de pensar y sentir comunes derivados de la narrativa de “El testigo”, porque a través de ella se comparte constantemente las experiencias personales de Jesús Abad Colorado que dan cuenta del dolor de las víctimas.

En un primer momento, estos elementos comunes reúnen a los y las visitantes de la exposición en lo que Anderson (2006) con respecto a la construcción de nación denominó *comunidades imaginadas*; es decir, en la exposición hay un reconocimiento de una cercanía con una comunidad y esta se vuelve explícita con el uso del *nosotros*. Desde antes de recorrer “El testigo”, las personas del público con las que hablé ya hacían parte de una comunidad imaginada que en cierta medida es distante al conflicto armado pero que también es sensible al tema del conflicto y la paz. Sin embargo, el proceso emocional específico por el que pasa esa comunidad imaginada en “El testigo” la potencia tal cual como si fuese *emocional*, debido al contexto de pos-acuerdo en el que se enmarca la exposición ya que, durante el recorrido, este público construye los lazos de identificación emocional con las víctimas. De esta forma, gracias a que la exposición ha *acercado* esas realidades, alientan las reflexiones a favor de la construcción de paz y configura las maneras de sentir y pensar el dolor de las víctimas. Así se empieza a generar un sentimiento de comunidad y se reconoce a las víctimas fotografiadas en “El testigo”. Aquí recupero la relación que establece Sánchez (2000) entre memoria, museo y nación en el contexto colombiano, ya que a partir de los lugares de memoria relacionados con la guerra se redescubre

el tema de la nación y se alienta la construcción de identidades colectivas para pensar el presente y el futuro del país. Por esto, el proceso de dicha comunidad emocional aún no está consolidado, porque identifico su aparición en un momento particular en el que la sociedad colombiana se encuentra en constantes procesos de construcción de memoria. Por lo tanto, al igual que la exposición, esta comunidad se está reensamblando y no puedo determinar el fin de su curso de acción; en otras palabras, “El testigo” y su público aún se encuentran en movimiento.

A partir de mi conversación con Ángela, también entendí que el espacio de “El testigo” va más allá de las fronteras de las salas, porque la cercanía de lo visto traslada al público a los lugares donde ha ocurrido el hecho fotografiado, más aún cuando existe un vínculo y un conocimiento cercano con el territorio y las personas. Estos elementos alejan la imposibilidad de imaginar la guerra, como comentaba Sontag (2018) acerca de la mirada *voyeur*. Aunque en “El testigo” la mirada pueda seguir siendo *voyeur*, la experiencia es extremadamente cercana, por la empatía y el efecto simpático que se produce durante el recorrido. De hecho, este proceso sigue la definición inicial de los lugares de memoria, que denotan en un mismo lugar diferentes espacios y tiempos. Esa proximidad y la asociación directa de la experiencia personal de Ángela en diálogo con otras memorias activó la emoción. Pero ¿qué pasa con las personas que no tienen un vínculo tan cercano con un territorio ni con una población en particular?

El caso de Jairo me permitió hacer una primera aproximación. El diálogo con “el profe” y otras personas me ayudaron a entenderlo. Alejandro (Entrevista 1) consideraba que la exposición funcionaba como “un álbum de familia”. Al principio no entendí muy bien esta metáfora, pero a medida que realizaba entrevistas al público, logré entenderla. En “El testigo” está implícita la idea de que las víctimas: “aunque no son nuestros hijos o nuestros hermanos, son nuestros *conciudadanos*” (Entrevista 1). Esto permite establecer una relación de proximidad y de identidad frente a lo que han vivido otras personas en Colombia durante el conflicto, mediante la empatía como ya he mencionado, pero al ir un poco más allá, está la propia cercanía individual con lo que se ve; se trata de la aparición de las narrativas familiares. Estas permiten situar en un contexto *real* y cercano lo que se ve y se lee en la exposición, tal cual como mostré anteriormente con la pregunta del guión de “El

testigo” que invitaba a la persona visitante a pensar qué haría si tuviera un familiar desaparecido.

Al ser un espacio de memoria, uno de los componentes principales de la ritualidad de “El testigo” es la reflexión. Mientras apreciaban una imagen, las personas del público con las que hablé pensaban que las situaciones mostradas bien pudieron haberlas vivido, así lo refieren en las entrevistas: “mis abuelos”, “mis padres”, “mi hermana”, “mi hermano”, “mi hijo” o “mi hija”, solo que por azar del destino “fuimos afortunados y no nos tocó la guerra” (Entrevista 12). Es decir, la imagen generaba una asociación entre la propia realidad del sujeto que observaba y el dolor de los demás, que a la vez era el detonante de la emoción. Como me comentó Andrea, una estudiante universitaria, con respecto al impacto que le produjo la imagen de la niña y la gallina: “quizás porque la asocié a la edad que tiene mi sobrina y pues mi mamá siempre le ha gustado criar gallinas, entonces lo relacioné bastante, negándome a la posibilidad que mi sobrina en algún momento viva eso o algo similar” (Entrevista 13). Este proceso de imaginar familiares cercanos en las situaciones vistas definitivamente logra el efecto emocional. Witcomb (2010) menciona que el poder afectivo de los espacios de memoria radica en su capacidad, por un lado, de lograr que cada visitante personalice lo que ve, y por otro, de impulsar un sentimiento, como si se tratase de una *víctima en potencia*. Este elemento brinda la posibilidad de que la emoción tenga incidencia en el presente, algo similar a lo que Bagnall (2003) denomina *realismo emocional*; es decir, la forma en que los lugares atraen al visitante a un plano emocional e imaginario y generan sentimientos significativos y reales. Al imaginarse como víctima en potencia, Andrea, por ejemplo, activaba la empatía de lo visto desde el presente y se repositionaba al situar el evento con personas cercanas a su realidad; este proceso permite volver cercanas y reconocer a las víctimas.

Para decirlo de otro modo, utilizaré la propuesta de Didi-Huberman tras su visita al complejo de Auschwitz-Birkenau (Polonia). En el intento por no sentirse abatido ni deslumbrado por el lugar, decidió tomar algunas fotografías, y al llegar a su casa se encontró con distintas imágenes, entre ellas algunos trozos de cortezas de los abedules que presenciaron el drama de los campos de concentración. Con un análisis etimológico muy bello, invita a pensar la imagen como una *corteza*, que es a la vez *cortex* (parte externa del árbol) y *liber* (parte adherida al tronco más idónea para la escritura);

tal cual como si de una piel se tratase, la experiencia de pensar la imagen como una corteza nos conduce a tratarla como “una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte” (Didi-Huberman 2014, 68). En la misma línea, las fotografías de “El testigo”, al revelar solo unas cuantas astillas del espejo roto de la memoria del país, funcionan como cortezas, pedacitos de piel que consignan el dolor de las víctimas que pasaron por “el ojo y el corazón” de Jesús Abad Colorado y que están destinadas al recuerdo. En el intento por recordar y nunca olvidar de “El testigo”, se llega mucho más lejos; no es solo contemplar, sino también sentir el dolor de los demás, de manera que, sin saberlo, también nos volvemos corteza.

### CONCLUSIONES

Seguir la trama de los actores de “El testigo” implicó reconocer el encuentro entre personas, objetos, memorias, emociones, espacios, tiempos y sucesos dotados de intenciones comunes, con el objetivo de reordenar un estado de cosas en un momento particular que atraviesa el país. Mi aproximación a este proceso de reensamblado tiene que ver con los modos en que pensamos y sentimos el dolor de las víctimas en el marco del conflicto armado, desde el punto de vista de un público que no ha tenido experiencias directas con este tipo de violencia.

Con la voluntad de ir hacia el pasado y dar sentido a lo sucedido, las personas del público con quienes hablé se reconocían a sí mismas en las fotografías vistas, mediante la elaboración de conexiones que las llevaron a personalizar el dolor de los demás. El proceso inició con un problema de la mirada, este público pensaba ver las fotografías expuestas de Jesús Abad Colorado, pero la fuerza de la imagen llevó a las personas a emplazarse en aquellas situaciones en el plano de la imaginación y, a medida que avanzaban en el recorrido, tanto las experiencias y memorias del fotógrafo como el diseño curatorial las obligó a sobreponerse y a conectar esas experiencias ajenas con realidades cercanas a sus vidas; en efecto, reconocían que la víctima podría ser algún familiar, alguna persona querida, incluso ellas mismas. Y sin quererlo, lo que parecía inimaginable se volvió por unos instantes imaginable y real. De esta manera se encontraron *cerca* y a la vez *lejos*. Luego de mirarse, como si se tratase de un espejo, se completó la empatía con los demás a partir de las experiencias compartidas. Los relatos trágicos de la violencia,

las historias de perdón y reconciliación unieron en un plano intersubjetivo a las personas que participaron de “El testigo”, tal cual ocurre en una comunidad emocional, para permitirse pensar como colectivo en una paz posible y compartida entre sectores cada vez más amplios de la población colombiana, dispuestos a mirar y a sentir. De esta manera, el acto comunicativo de las emociones reunió a un colectivo para iniciar un proceso de recomposición sociocultural como ciudadanía y como país. Así, también se demostró una sensibilidad de época particular que es necesario atender por la discontinuidad de las relaciones que se van conectando en el proceso de reensamblado de sujetos que piensan, sienten y actúan en busca del orden del mundo social en el que viven.

Al final, esa exposición, que en un principio fue temporal, se encaminó hacia un lugar de memoria, al producir experiencias emocionales que llevaron al público a adquirir un compromiso ético de reconocimiento sobre lo que iban viendo en el recorrido. El diseño de la exposición superó lo problemático de las reconstrucciones del pasado al dejar que cada actor reflexionara a partir de lo visto y tomara una postura frente al contexto de ambigüedad derivado del proceso de paz. En este orden de ideas, como autor de este artículo invito a pensar la creación de lugares de memoria más allá de la narración histórica, al tener en cuenta que recordar implica necesariamente sentir.

No está claro qué sucede al salir de este lugar de memoria. Pero ahora, como exposición permanente, “El testigo” estará dispuesto, cada vez que lo requieran, a abrir la posibilidad para aquel y aquella que busca dar sentido al pasado, para no volver a navegar en las aguas del Leteo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Benedict. 2006. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Bagnall, Gaynor. 2003. “Performance and Performativity at Heritage Sites”. *Museum and Society* 1, 2: 87-103.
- Campbell, Sue. 2006. “Our Faithfulness to the Past: Reconstructing Memory Value”. *Philosophical Psychology* 19, 3: 361-380.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Cortezas*. Cantabria: Shangrila.
- Gell, Alfred. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.

- Guber, Rosana. 1996. "Las manos de la memoria". *Anuário Antropológico* 95: 191-221. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores.
- Jimeno, Myriam. 2004. *Crimen pasional: contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jimeno, Myriam. 2007. "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Antípoda* 5: 169-190.
- Jimeno, Myriam (ed.). 2019. *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Latour, Bruno. 1998. "¿How to be Iconophilic in Art, Science and Religion?". En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Carrie Jones y Peter Galison, 418-440. Londres: Routledge.
- Latour, Bruno. 2007. "No congelarás la imagen'. O cómo no desentenderse del debate ciencia-religión". *Etnografías Contemporáneas* 3, 3: 17-43.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Le Breton, David. 2013. "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 10: 69-79.
- Lutz, Catherine y Geoffrey White. 1986. "The Anthropology of Emotions". *Annual Review of Anthropology* 15, 1: 405-436.
- Mitchell, William. 2014. ¿Qué quieren realmente las imágenes? México: COCOM.
- Nora, Pierre. 2008. "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares". En *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, editado por Pierre Nora, 19-39. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Reddy, William. 2001. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosaldo, Renato. 2000. "La aflicción y la ira de un cazador de cabezas". En *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*, 23-44. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Rosenwein, Barbara. 2006. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sánchez, Gonzalo. 2000. "Memoria, museo y nación". En *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, editado por Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, 19-30. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Seigworth, Gregory y Melissa Gregg. 2010. "An Inventory of Shimmers". En *The Affect Theory Reader*, editado por Gregory Seigworth y Melissa Gregg, 1-25. Durham: Duke University Press.
- Smith, Laura Jane y Gary Campbell. 2016. "The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion". En *A Companion to Heritage Studies*, editado por William Logan, Máiréad Nic Craith y Ulrich Kockel, 443-460. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Sodaro, Amy. 2018. "Introduction". En *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, editado por Amy Sodaro, 1-11. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Sontag, Susan. 2018. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Penguin Random House.
- Visacovsky, Sergio. 2007. "Cuando las sociedades conciben el pasado como 'memoria': un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino". *Antípoda* 4: 49-74.
- Witcomb, Andrea. 2010. "Remembering the Dead by Affecting the Living. The Case of a Miniature Model of Treblinka". En *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, editado por Sandra Dudley, 39-52. Londres: Routledge.

## Entrevistas

- Entrevista 1: realizada a Alejandro Burgos [director del Claustro]. Claustro de San Agustín, 2 de octubre de 2019, 1 h 12 m. Grabadora de voz.
- Entrevista 2: realizada a Jairo [escritor]. Claustro de San Agustín, 8 de octubre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 3: realizada a Alejandra [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 5 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 4: realizada a Santiago [estudiante universitario]. Claustro de San Agustín, 6 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 5: realizada a Angie [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 18 de octubre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 6: realizada a Tatiana [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 13 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 7: realizada a John [estudiante de colegio]. Claustro de San Agustín, 25 de septiembre de 2019. Notas en diario de campo.
- Entrevista 8: realizada a Karol [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 7 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.



Entrevista 9: realizada a Juliana [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 5 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.

Entrevista 10: realizada a Natalia [estudiante de universidad]. Claustro de San Agustín, 25 de septiembre de 2019. Notas en diario de campo.

Entrevista 11: realizada a Ángela [estudiante universitaria]. Claustro de San Agustín, 17 de octubre de 2019. Notas en diario de campo.

Entrevista 12: realizada a Juan [profesional]. Claustro de San Agustín, 5 de noviembre de 2019. Notas en diario de campo.

Entrevista 13: realizada a Andrea [estudiante de universidad]. Claustro de San Agustín, 26 de septiembre de 2019. Notas en diario de campo.