Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

# Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia

## Rivers in photographs of the Colombian Armed Conflict. Environment, body, and violence

**Laura Ramírez-Rivillas**
https://orcid.org/0000-0001-9595-6846
Universidad de Buenos Aires, Argentina
lauraisabel6@gmail.com

**Cómo citar este artículo**

Ramírez-Rivillas, L. (2026). Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3846. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3846

Recibido: 11 - 05 - 2026
Aceptado: 29 - 06 - 2026
Publicado en línea: 30 - 06 - 2026

## Resumen

Este artículo reflexiona a partir de cuatro fotografías documentales producidas alrededor de dos de los principales ríos de Colombia, en el contexto del conflicto armado. Imágenes de Manuel Saldarriaga Quintero y Jesús Abad Colorado de las que emergen escenas atroces ligadas a la violencia política. El diálogo entre estas fotografías evoca, entre otras cosas, las estrategias de los grupos armados –guerrillas, paramilitares y Ejército Nacional–: asesinatos selectivos y masivos, enfrentamientos, desaparición de cuerpos, control de territorios estratégicos e imposición de órdenes sociales mediante el terror. En términos teóricos y metodológicos, la reflexión entiende las fotografías como artefactos sociales que construyen memorias sobre el pasado reciente, a partir de operaciones estéticas y políticas. El artículo propone una lectura de sus construcciones visuales y de sus vínculos con la producción de sentido en torno a las memorias del conflicto armado en los ríos del país.

*Palabras clave:* Fotografías; Memorias; Conflicto armado colombiano; Ríos; Paisaje.

## Abstract

This article reflects on four documentary photographs produced along two of Colombia's major rivers in the context of the armed conflict. These images by Manuel Saldarriaga Quintero and Jesús Abad Colorado depict horrific scenes linked to political violence. The dialogue between these photographs evokes, among other things, the strategies of armed groups—guerrillas, paramilitaries, and the National Army—: selective and mass killings, clashes, the disappea-

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

rance of bodies, control of strategic territories, and the imposition of social orders through terror. In theoretical and methodological terms, this analysis views the photographs as social artifacts that construct memories of the recent past through aesthetic and political operations. The article proposes a reading of their visual constructions and their links to the production of meaning around the memories of the armed conflict in the country's rivers.

*Keywords:* Photographs; Memories; Colombian armed conflict; Rivers; Landscape.

## 1. Introducción[1]

Los ríos son lugares de esparcimiento y descanso, espacios de contemplación, entornos de trabajo, fuentes de alimentación y canales de comunicación. Conectan los océanos y los puntos cardinales de los países. Sin embargo, en Colombia, los ríos son también espacios marcados por el conflicto armado: corrientes que no solo unen territorios, sino que han sido nombradas como los "cementerios más grandes" que tiene el país (Santos-Gómez, 2007; Uribe-Alarcón, 2008).

El 17 de julio de 2023, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) declaró, por primera vez, a uno de los ríos del país —el Cauca— como víctima del conflicto armado, debido a su uso como fosa común, así como al vertimiento de sustancias químicas contaminantes asociadas a la minería ilegal y a la producción de drogas ilícitas. La JEP, creada en el marco de los Acuerdos de Paz firmados entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) como mecanismo de justicia transicional, emitió el *Comunicado 080* —en el contexto del Macrocaso 5—, en el que señaló que, entre 2000 y 2004, el río recibió los cuerpos de víctimas de prácticas sistemáticas de asesinato y desaparición forzada perpetradas por grupos paramilitares, acontecimientos permitidos por la fuerza pública.

Las narraciones alrededor de los horrores de los ríos en Colombia son recurrentes. La periodista Patricia Nieto publicó en 2012 la primera edición del libro *Los escogidos*, un conjunto de crónicas a propósito de los muertos que aparecieron en el río Cauca y que pobladores ribereños enterraron en su cementerio. La periodista reúne los relatos sobre cómo estas poblaciones enterraron y adoptaron esos cuerpos NN (*nomen nescio,* nombre desconocido), a pesar de que tenían prohibido "pescarlos" (Nieto, 2018, p. 29), sacarlos del agua. La violencia atravesó y afectó al entorno, causó innumerables víctimas y modificó las prácticas cotidianas de las poblaciones.

El río Cauca, así como otros ríos principales del país –el Magdalena y el Atrato– recibieron los cuerpos de las víctimas, los llevaron junto a sus corrientes, los ocultaron en las profundidades y, en varias ocasiones, los devolvieron a la superficie, atrapados por los grandes remolinos o por las redes de pesca. El excombatiente del grupo paramilitar de las Autodefensas de Colombia (AUC), Óscar Montealegre, declaró ante la JEP y la Comisión de la Verdad en 2021 y ratificó estas prácticas de desaparición de los cuerpos en los ríos, que son usados como fosas comunes, "en estas confrontaciones y en estas guerras irregulares se utilizaba el río Magdalena también para que los enemigos que caían en combate fueran descuartizados y sus cuerpos tirados en el río" (Declaración dada a la Comisión de la Verdad, 2021)[2].

Al arrojar los cuerpos a los ríos, los perpetradores buscaban ocultar su responsabilidad en los crímenes y borrar la materialidad corporal de quien consideraban su enemigo. Sin embargo, en ocasiones el río devolvía esos cuerpos en distintos puntos: las condiciones de remanso ha-

cían que emergieran y quedaran expuestos. Además, los paramilitares perseguían un segundo objetivo: generar terror en las poblaciones aledañas. En estos casos, arrojaban los cuerpos con la intención de que flotaran rápidamente y fueran vistos por los habitantes. Si bien la JEP falla en acontecimientos originados entre 2000 y 2004, estas prácticas de desaparición de cuerpos se habían intensificado desde de la década de 1980 con la configuración de los grupos paramilitares (Uribe-Alarcón, 2008).

En mayo de 2002 el fotógrafo Manuel Saldarriaga Quintero[3] sacó una fotografía difícil de mirar: el cadáver de un hombre flotando en las aguas del río Atrato (figura 1). Contrario a la inmovilidad como condición *sine qua non* de la inercia, las aves carroñeras asedian al cadáver, sobrevuelan a lo largo del cuerpo, están en movimiento tal como el agua que genera pequeñas olas, evidenciadas en la imagen gracias al reflejo de las luces y las sombras. El fotógrafo encuadra el momento exacto del terror: el encuentro con el hombre asesinado y la descomposición de su cuerpo.

En este artículo se analiza esta fotografía junto con otras tres imágenes vinculadas a la violencia del conflicto armado y los ríos Atrato y Cauca: una adicional de Saldarriaga Quintero y dos de Jesús Abad Colorado[4]. A partir de los diálogos que se establecen entre ellas, el interés es indagar cómo se configuran como memorias del conflicto armado. Las memorias son subjetivas, están en constante disputa y se transforman con el paso del tiempo y a la luz de distintos acontecimientos históricos (Jelin, 2021). En ese campo de tensiones se inscriben también los objetos culturales y estéticos; en este caso, las fotografías, en tanto mantienen una relación particular con lo real y con el pasado, y funcionan como artefactos sociales capaces de producir sentidos sobre la historia reciente (Fortuny, 2014).

La fotografía se vincula con la imagen y la memoria a partir de sus rasgos de inmediatez y complejidad. En términos de Didi-Huberman (2004), conjuga lo instantáneo con un montaje intrínseco que le otorga una aptitud particular para contrarrestar los más violentos impulsos de desaparición. Sin embargo, esta reflexión también entiende la imagen fotográfica como fragmentaria: al constituir un recorte que no solo remite a lo que muestra, sino también a aquello que desborda su marco visual (García y Longoni, 2013). Para potenciar la lectura de estas imágenes resulta necesario abordarlas en serie, en un gesto cercano al montaje benjaminiano, donde la superposición de fragmentos irrumpe como un relámpago: pasado y presente entran en tensión y, en ese cruce, producen nuevas formas de visibilidad y sentido.

En este marco, las fotografías son abordadas atendiendo tanto a los elementos presentes en el encuadre como a aquellos que permanecen fuera de él, entendiendo que ambos aspectos contribuyen a la construcción de sentidos. La reflexión también considera las condiciones de producción de las imágenes, las intenciones de quienes las realizaron y los modos en que circularon, en tanto dimensiones que permiten situarlas y comprenderlas en su contexto.

Dadas las limitaciones de extensión propias de este trabajo, se ha optado por analizar únicamente cuatro fotografías pertenecientes a un conjunto más amplio. Lejos de aspirar a una reconstrucción exhaustiva del corpus, esta selección busca indagar una serie de aspectos que atraviesan las imágenes consideradas. En particular, las fotografías elegidas ofrecen una vía de entrada para examinar las relaciones entre entorno, cuerpo y conflicto, aspectos centrales para la reflexión desarrollada en este artículo.

Se propone, en primer lugar, un recorrido por lo que encuadran las fotografías, con atención tanto a las composiciones internas de cada una como a lo que emerge de su diálogo, donde se explicita que lo visible resulta siempre menor que lo sabido. En esta línea, se consideran también las construcciones que proponen a partir de sus estrategias de producción de sentido, en tanto portadoras de operaciones estéticas y políticas. En sintonía con esto, Fontcuberta (2024) sostiene que la comprensión de la complejidad de las imágenes exige explorar aquello que las rodea, donde lo visual, lo estético y lo político adquieren un papel central.

En un segundo momento, se interrogan estas imágenes a partir de la relación entre entorno, cuerpo y violencia, con los ríos como parte constitutiva del paisaje y de los procesos de memoria vinculados al conflicto armado. En ese cruce, las aguas se entreveran con la historia social y política del país y se configuran como un espacio donde estas memorias encuentran inscripción.

## 2. Entre lo estético y lo poético: lo que vemos y lo que sabemos

También en mayo del 2002, el fotógrafo Jesús Abad Colorado acompañó y registró el desplazamiento de la comunidad de Bojayá, Chocó, provocado por los enfrentamientos entre grupos armados: tres personas transportándose por el río Atrato en una canoa, larga y angosta. En la parte de adelante sobresale una bandera blanca, tras ella un hombre apoyado sobre una pala que cruza perpendicular lo ancho de la canoa, en el medio una mujer posada del lado izquierdo y en primer plano otro hombre acurrucado apoyando sobre las manos su cabeza (figura 2).

Colorado produjo esta fotografía días después de la Masacre de Bojayá, en la que el entonces grupo guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP)[5] lanzó tres cilindros bomba en medio de un enfrentamiento con paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La población de Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, se encontraba refugiada en la iglesia cuando uno de los artefactos explosivos impactó sobre el techo de la edificación católica. En el recinto permanecían cerca de 300 personas y 79 de ellas murieron[6]. Ese mismo día y a la mañana siguiente las personas que sobrevivieron se vieron obligadas a huir de su territorio, quedando Bellavista evacuada, bajo el dominio territorial de las FARC-EP y en continuos enfrentamientos (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

El fotógrafo permaneció en la zona algunos días, registrando la oleada de violencia que vivía la población. Cinco días después acompañó el bote conducido por Clirio, en el que Aniceto Córdoba, junto a misioneras de la iglesia católica, iba a enterrar a su esposa Ubertina Martínez, asesinada en Napipi –corregimiento de Bojayá– en un enfrentamiento entre las FARC-EP y el Ejército (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010). La bandera blanca había sido construida con la sábana de una de las camas de las misioneras y, según asegura Colorado (entrevista de la Comisión de la Verdad, 2021), mientras se dirigían al cementerio de Vigía del Fuerte, Clirio la izaba cada vez que escuchaba sobrevolar alguno de los aviones Hércules del Ejército Nacional, para avisarles, tanto a ellos como a los guerrilleros en la orilla del río, que eran población civil y que se encontraban en una misión humanitaria.

Los grupos armados se disputaban el dominio de las poblaciones chocoanas aledañas al Atrato, debido a que el río era ruta de tráfico de armas y drogas, al conectar el océano Pacífico con el Caribe y el interior del país con sus costas (Semple, 2016). Estas aguas son la fuente de subsistencia de la población que vive de la pesca, la agricultura y la extracción de madera. Algunas de estas comunidades no cuentan con caminos terrestres, por lo que la única forma de acceder a estos poblados es a través del propio río, por eso el entierro de Ubertina implicaba transportar su cuerpo en canoa.

Una segunda fotografía de Colorado presenta la espalda de Clirio en la esquina del bote mientras iza la bandera blanca. Se trata de la misma canoa y del mismo acontecimiento de la fotografía anterior, pero en esta ocasión el fotógrafo decide encuadrar a quien dirige la marcha, sosteniendo el palo de madera al que ataron la sábana que sirve de bandera. Al fondo se extienden el río, la arboleda y el cielo nublado; el cuerpo de Clirio y la simbología de riesgo –bandera– irrumpen en el centro del paisaje (figura 2). En esta escena se presentifica, entre lo estético y lo poético, la complejidad entre lo visible –el hombre, el río, el bote, la bandera– y lo invisible –la masacre, el entierro, el riesgo, los enfrentamientos–.

Las fotografías de Colorado construyen sentidos sobre las masacres a las que fue sometida la población de Bojayá en mayo de 2002. En consonancia con los planteamientos de Didi-Huberman (2004) sobre las fotografías, estas no constituyen un simple reflejo del acontecimiento ni una prueba de este, sino un fragmento que recorta un tramo de la realidad y construye sentidos estéticos y políticos. Son vestigios del momento preciso en que la población civil queda en medio de los enfrentamientos entre actores armados; son astillas del dolor por la pérdida de un ser querido –Aniceto con la cabeza gacha, recostada sobre sus brazos, está sentado al lado del ataúd de su esposa–; dan cuenta de los dispositivos que usan las comunidades para sobrevivir en medio de la violencia; son evocación del vínculo entre los ríos y el conflicto armado.

Son, entonces, fotografías inadecuadas (Didi-Huberman, 2004), porque lo que sabemos es mucho más de lo que vemos en ellas. A pesar de que estas imágenes encuadran solo un recorte espacial y temporal, en sí una fracción separada de la secuencia de los acontecimientos, el fotógrafo se constituye en una especie de "testigo" (Gamarnik, 2015). Para pensar esto, volvamos a la fotografía de Saldarriaga Quintero, en la que se ratifica –testifica– que los cadáveres son tirados al río y que algunos de ellos flotan y evidencian las atrocidades del conflicto armado.

No podemos saber si el cadáver fotografiado es un muerto de la masacre del 2 de mayo en Bellavista o si era víctima de otro evento reciente. El fotógrafo se dirigía hacia Riosucio (Chocó) en un bote colectivo cuando percibió el movimiento circular de las aves a lo lejos; al acercarse, se percató de que se trataba de un muerto y fotografió en repetidas ocasiones. Saldarriaga Quintero afirma que trató de plasmar el momento de una escena escabrosa (comunicación personal, 22 de agosto de 2023), de cierta manera testimoniar lo que estaba sucediendo en la zona azotada por la violencia. La imagen no resuelve la procedencia del cadáver o su identidad, pero inscribe ese cuerpo en el horizonte de violencia que atraviesa el territorio y refuerza el lugar del fotógrafo como testigo de ese escenario.

El fotógrafo se sorprendió al escuchar de las otras personas que viajaban con él lo común de aquellas escenas: ver los cuerpos descender por el río hacía parte de la cotidianidad impuesta por el conflicto armado a la población, "eso era parte del paisaje" (comunicación personal, 22 de agosto de 2023). Por su parte, en su primera publicación en el periódico, la fotografía apareció en tamaño reducido, en blanco y negro y en páginas interiores, en una decisión orientada a evitar un tratamiento sensacionalista del acontecimiento. Lo que pertenecía a lo común en la población afectada durante años por la violencia, sorprendía a quienes con distancia –a través de la fotografía y desde la ciudad– observaban la escena fotográfica.

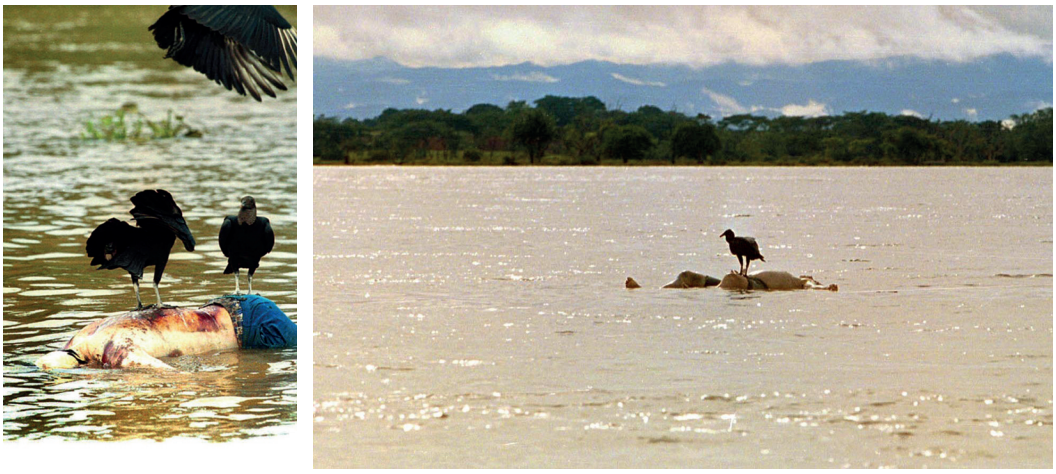
La imagen fotográfica, desde sus orígenes, presenta características temporales y espaciales, en tanto —como señala Barthes (2015)— es reflejo de aquello que estuvo allí; desde esta perspectiva, la fotografía posee algo terrible: ese punto en el que el sujeto se siente devenir objeto, en un retorno de lo muerto. Por esta razón, para Sontag (2010) existe una relación directa entre la fotografía y la mortalidad, al evocar a los difuntos y a un pasado desaparecido; asimismo, para la teórica, el dispositivo fotográfico convoca a una mirada distanciada del dolor de los otros, una forma de percepción asociada a la modernidad, en el marco de sus procesos de individualización y de sus desarrollos técnicos y productivos.

Estas tres fotografías, analizadas hasta aquí, son vestigios de un pasado reciente y, en efecto, enmarcan un fragmento de aquello que estuvo allí y aconteció. Sin embargo, su relación con la muerte va más allá del vínculo originario de la fotografía planteado por Barthes y Sontag: la muerte aparece no solo como recorte del acontecimiento –en términos de tiempo y espacio–, sino también como expresión de la persistencia y la decadencia de los efectos de la violencia política en el país.

En este sentido, estas imágenes constituyen tanto un registro como una marca de lo sucedido durante el conflicto. Son fotografías del horror que convocan la caducidad, la muerte y el dolor producidos por la violencia, pero que no se agotan en la mera documentación de esos hechos. Como señala Martínez-Quintero (2022), algunas imágenes, por sus dimensiones

estéticas y políticas, funcionan como aperturas de sentido antes que como reducciones explicativas. Desde esta perspectiva, las fotografías poseen una capacidad de agencia: interpelan a los y las espectadoras, movilizan memorias y propician nuevas formas de comprensión de la experiencia violenta.

**Figura 1**
A la izquierda: cadáver de un hombre flotando en el río Atrato (mayo de 2002) | A la derecha: tumbas de agua, río Cauca (2003)



**Fuente:** Cortesía de Manuel Saldarriaga - Periódico *El Colombiano*

## 3. Paisajes fotográficos: construcciones visuales y políticas

Los ríos y las muertes, especialmente las violentas, han sido abordados por la literatura, el periodismo y otras áreas de la academia en Colombia y en la región. Lo reflejaba Gabriel García Márquez desde 1968 cuando relataba en su cuento el "Ahogado más hermoso del mundo", que las aguas son los cementerios que, a veces, muchas veces, sacan a flote los cuerpos ajenos. En el cuento la comunidad saca un cadáver de las aguas y busca restituirle la humanidad a través de la asignación de un nombre, siendo así una práctica popular que incluye desde el ritual del entierro hasta la retribución de alguna singularidad.

En este caso, el río está entreverado con el proceso histórico del país y –en casos como este–, no es, siguiendo los planteamientos de López-Piñeyro (2019, p. 92), una simple figura de la naturaleza lírica, ni un mero símbolo o metáfora. El paisaje es un género pictórico surgido en Europa en el siglo XVII que nos enseñó a fijar la mirada en un espacio que reunía elementos dispersos (Cortés-Rocca, 2017, p. 20): el cielo, el agua, los árboles, en búsqueda de percibir una totalidad. Y los ríos, entendidos como parte de ese paisaje, son "un modo de ver", de dar sentido a un fragmento de esa totalidad del territorio. Sin embargo, sus aguas son convocadas a partir de su característica activa, con sus propias memorias acuáticas (Fortuny, 2021), en las que la naturaleza opera como espacio marco de la violencia.

Esta convergencia de la fotografía con el tiempo, los territorios y el pasado reciente de la violencia política es primordial para pensar estas imágenes de Colorado y Saldarriaga Quintero. Ambos encuadran fragmentos del paisaje, con protagonismo del río, en una composición que incluye sus aguas, los arbustos y el cielo. Estos paisajes fotográficos, sin embargo, están lejanos a la contemplación de esa suma de elementos dispersos que conforman un todo bello, debido a que la irrupción horrorosa del conflicto armado está explícita –cuerpos que se transportan para ser enterrados, cadáveres que flotan–. Es decir, en estas imágenes fotográficas permanece la historia y lo político, se evidencia la relación entre territorio y pasado, y no se trata de tiempos secuenciales, "sino de la co-existencia entre dimensionales temporales del presente y el pasado" (Fortuny, 2021, p. 33).

Estas fotografías también configuran sentidos sobre las estrategias usadas por los actores armados en medio de sus operaciones militares. Entre ellas, los ríos fueron utilizados como dispositivos para la desaparición de los cuerpos de las víctimas, pero también como medios para la producción de terror en las comunidades aledañas. A partir de la década de 1980, por la diversificación del conflicto armado en articulación con economías ilegales como el narcotráfico, la extorsión y el secuestro y la consolidación y fortalecimiento de los grupos paramilitares, se intensificaron las prácticas de asesinatos masivos y desaparición de los cuerpos. La investigadora María Victoria Uribe-Alarcón (2008) puntualiza que esos asesinatos y masacres tenían como objetivo la consolidación de territorios y la definición de fronteras entre los grupos guerrilleros, paramilitares y el Ejército que se disputaban el control de diversas zonas del país.

Los efectos de esa intensificación de los enfrentamientos entre actores armados, se vieron evidenciados en el incremento de la victimización de la población civil y en las prácticas de sevicia sobre los cuerpos. En una segunda fotografía, tomada por Saldarriaga Quintero en 2003, también se observa un cuerpo flotante asediado por un ave carroñera (figura 1). En esta ocasión, la composición es horizontal: el agua ocupa la mayor parte del encuadre hasta que, en el horizonte, aparecen los árboles, el cielo azul y una gran nube gris. En ese recorte del territorio irrumpe el cadáver desnudo, boca arriba y con los brazos abiertos, sobre el que posa un buitre; ya no sobrevuela, sino que permanece sobre su presa.

El fotógrafo recorría el río Cauca, en los alrededores de Caucasia (Antioquia), donde se encontraba cubriendo como fotoperiodista las inundaciones que afectaban la zona. En ese contexto se topó con esta imagen, que dialogaba con la que había captado un año antes en el Chocó. Aunque Saldarriaga Quintero tiene indicios de que la fotografía fue tomada en 2003, la catalogación de fechas en su archivo es confusa, por lo que no puede asegurarlo con exactitud. Este detalle, sumado a una reacción de la población similar a la observada en el Chocó —donde la escena se percibía como algo habitual—, refuerza la idea de que este tipo de situaciones forman parte de la cotidianidad en estos territorios.

Las condiciones de producción de estas fotografías y sus entramados estéticos y políticos, que producen diversos sentidos sobre los acontecimientos que vinculan al río con el conflicto armado, nos llevan a esas estrategias usadas por los actores armados: intentos de desaparición de los cuerpos lanzándolos a los ríos y generación de terror al exponerlos ante la población ribereña. Estas escenas que Saldarriaga Quintero nombra como "paisajes comunes" para la población entran en consonancia con lo relatado en *Los escogidos.* En el libro de crónicas, la escritora narra cómo los pescadores se cansaron de ver los cuerpos deshacerse a la orilla del río y los empezaron a sacar del agua, quitarles el lodo y sepultarlos, pese a que recibían amenazas y órdenes de los grupos armados de no tocarlos. Aquellos cuerpos "inflados, perforados, picoteados" son revelados por el río desde mediados del siglo pasado, agrega Nieto (2018).

Además de estas condiciones de producción, pensemos brevemente en las de circulación. La foto que tomó Saldarriaga Quintero en el 2002 estaba pensada para el periódico *El Colombiano*, pero debido a la explicitud de la muerte, decidieron sacarla en el interior del diario, en blanco y negro y con un tamaño pequeño. El fotoperiodista, en carácter de la inmediatez de su trabajo, debía enviar el material lo antes posible al periódico para que fuera publicada la noticia de lo que estaba pasando –casi en ese mismo momento–[6]. No obstante, la reaparición de la imagen devino en una publicación posterior; cinco años más tarde el diario realizó un especial llamado "En las riberas del llanto", que contenía un conjunto de reportajes a propósito de los cadáveres y restos humanos encontrados en los ríos, registrados por diferentes fotógrafas y fotógrafos[7].

Por su parte, Colorado López en 2002 era un fotoperiodista independiente, por tanto no tenía la presión de enviar su material en el instante a un diario específico. Este margen de tiempo le permitía tomar otras decisiones respecto a la elección, la edición y la circulación de sus imágenes; incluso, sobre su permanencia en el territorio. Sus fotografías circularon por espa-

cios que suturaron las condiciones de memorias visuales: en 2013 se publicaron algunas en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*; en 2015 publicó su libro *Mirar de la vida profunda,* en el que recopiló veinticinco años de su trabajo fotográfico sobre el conflicto; sus imágenes circularon por innumerables exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas una instalación permanente en el centro de Bogotá que reunió cuatrocientas de sus fotografías[8].

Las formas de circulación de estas fotografías reflejan la complejidad del conflicto, en particular la intensificación de los hechos de victimización durante la década de 2000 y las dificultades para ritualizar el duelo. La reiteración de acontecimientos se advierte en la existencia de imágenes producidas en el mismo periodo en lugares distintos, pero también en el volumen de trabajo de cada fotógrafo y en la reutilización de sus imágenes en otros especiales que continúan abordando y denunciando las consecuencias del conflicto armado. En cuanto a la ritualización del duelo, el caso de Aniceto resulta elocuente: para enterrar a su esposa tuvo que asumir el riesgo de cruzar el río en medio de enfrentamientos armados y hacerlo sin la compañía del resto de la familia de Ubertina, que no podían desplazarse en esas condiciones.

Los cuerpos que emergen en los ríos suelen corresponder a personas desaparecidas: algunos han sido recuperados y enterrados como NN; otros han permanecido a la deriva o en las profundidades. Mientras no se realice un proceso forense que permita la identificación —cuando ello es posible, dadas las condiciones de descomposición—, la persona sigue siendo considerada desaparecida en el marco del conflicto armado. Incluso cuando se logra establecer su identidad, persiste una deuda de verdad y justicia sobre lo ocurrido. En este sentido, se trata de duelos imposibilitados o suspendidos: la desaparición abre un hiato entre la vida y la muerte y, como señalan diversas investigaciones, configura la presencia de cuerpos espectrales o fantasmáticos (Blejmar et al., 2013; Diéguez Caballero, 2013; Feld, 2013; Fortuny, 2014; García y Longoni, 2013).

**Figura 2**

A la izquierda: Clirio sostiene una sábana, convertida en bandera, para solicitar a los actores armados que no disparen. Río Atrato, Bojayá, Chocó | A la derecha: traslado del cadáver de Ubertina Martínez (mayo 7 de 2002)

**Fuente:** Fotolibro *Mirar de la vida profunda* (2015) | Diario *El Tiempo*, 18 de octubre de 2018 https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/fotografias-de-jesus-abad-colorado-sobre-el-conflicto-colombiano-168280

## 4. Consideraciones finales

> Y respecto del cadáver de Polinices, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo [...] quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe, se expone a morir lapidado por el pueblo.
>
> Antígona

Estas fotografías documentales dan cuenta del estado límite de los cuerpos en medio del conflicto armado y configuran un diálogo tenso entre cuerpo, entorno y violencia. En este escenario, los actores armados se enfrentan entre sí mientras la población civil queda atrapada en el medio, expuesta al uso de diversos dispositivos militares —armas, cilindros bomba, entre otros—. Al mismo tiempo, estos grupos buscan borrar las huellas de su responsabilidad mediante la desaparición de los cuerpos de sus víctimas, ya sean enemigos o civiles: arrojarlos a los ríos para ocultar tanto los cadáveres como el delito. En su afán por dominar territorios estratégicos, convierten los cuerpos en portadores de mensajes, instrumentos para infundir miedo en las comunidades cercanas e imponer, así, sus propias formas de orden social.

Dentro de esas órdenes impartidas en los territorios, los actores armados prohibieron recoger a los muertos de los ríos y enterrarlos. En algunos casos la población se abstuvo de sacarlos y comenzó a convivir con aquellas escenas de crueldad y, en otros momentos, desobedecieron y los enterraron como NN. Impedir la ritualización del duelo de una persona es la tragedia expuesta en Sófocles: Antígona desobedece las órdenes de Creonte para cambiar el destino del cuerpo de su hermano, sometido a las decisiones y amenazas del poder que dictamina no llorar su muerte.

Judith Butler (2006; 2010) plantea el concepto de "vida precaria", para referirse a la vulnerabilidad constante en las que nos encontramos unos de otros, en tanto cuerpos constituidos socialmente, expuestos y susceptibles de violencia. Pero esa vulnerabilidad presenta una categorización desigual en la que algunas vidas merecen ser lloradas, mientras otras no, diferenciación que se debe a ciertas condiciones sociales y políticas. En esa expresión de la teórica sobre cuáles "vidas valen la pena", se sitúan los cuerpos que interpelan estas cuatro fotografías. Butler utiliza la palabra "pena" en un doble sentido: vidas dignas de ser lloradas y vidas con un valor que les amerita ser vividas –humanizadas–.

La vida de Clirio, al mando de la embarcación que transporta a Aniceto, su esposa y las misioneras católicas, está en riesgo, es un cuerpo vulnerable ante el grupo guerrillero que está a las orillas del río enfrentándose con el Ejército y ante los aviones Hércules que bien podrían dispararles desde el aire. El cuerpo de Ubertina no puede ser duelado más que por su esposo y quienes le ayudan a trasladarlo, la inminencia de la violencia le imposibilita la elaboración familiar de un espacio físico que de lugar al duelo. Los dos cadáveres flotantes carecen hasta el momento fotográfico de identidad y de alguien que los pueda sacar del río y enterrar. Son todas "vidas precarias" del conflicto armado colombiano. Sin embargo, el dispositivo fotográfico posibilita sus visualizaciones y, gracias a esa huella de lo real barthesiana, configuran sus vidas como existentes, en tanto fueron y estuvieron en la escena fotografiada. Es decir, pese a la ausencia del duelo, le retribuyen ese segundo sentido de "pena", el valor de ser vividas y de ser vidas humanizadas.

El diálogo entre estas cuatro fotografías también permite atender a una problemática que suele oscilar entre el exceso de representación y la tentación de apartar la mirada ante el horror explícito de las imágenes. El problema en Colombia, siguiendo a Bonilla-Vélez (2019), no radica ni en la ausencia ni en la sobreabundancia de representaciones de las atrocidades, sino en las formas de atención que estas suscitan. Se trata de mirar las fotografías y a sus protagonistas más allá de la estadística, del cuerpo anónimo o de la imagen que, por efecto de su repetición, ter-

mina convirtiéndose en paisaje. Reflexionar sobre estas cuatro fotografías en conjunto permite pensar en las vidas que evocan, reconocerlas y otorgarles un lugar desde el cual el dispositivo fotográfico amplifica el acontecimiento y hace visibles las ausencias.

Pensar estas fotografías como imágenes contemplativas del paisaje es imposible. El encuadre que acumula al agua, la arbolada y el cielo es irrumpido por la materialidad descompuesta e inerte. De hecho, la reacción de quienes las miramos al encontrarnos con la atrocidad de la muerte inscrita en el cuerpo en descomposición, nos impulsa a retirar la mirada; aunque, volviendo a Sontag (2010), la fotografía nos permite mirar, con distancia, el dolor de otras personas. En este sentido, no se trata de pensar en si es posible –o no– una fotografía del horror, sino más bien en cómo se consolida un efecto político en tanto una distancia estética (Rancière, 2013). Es decir, estas fotografías configuran ciertos sentidos sobre el pasado reciente del conflicto armado al inscribirse en "dispositivos sensibles" (Rancière, 2013) –fotolibros, informes de memoria histórica, especiales periodísticos, exposiciones–, pero no anticipan sus efectos.

Ahora bien, más que pensar el cuerpo como irrupción a un paisaje constituido como una totalidad anterior a su aparición, pensemos estas fotografías como el paisaje en sí mismo. Los fotógrafos se posicionan en el "entre": del artista que captura la belleza y el fotoperiodista que registra vestigios de las consecuencias atroces de una violencia política. Saldarriaga Quintero y Colorado construyeron sus propios paisajes al accionar sobre un fragmento que, en todo caso, está también compuesto por la muerte. De esta manera, se resignifica la idea de los paisajes –atravesados por ríos– del país, siendo ríos entreverados con lo horroroso, entramados a la historia reciente del conflicto armado; se trata más bien de la suma de entorno, cuerpo y decadencia.

Estas imágenes fotográficas fueron posibles por las cualidades activas del agua del río: reapareció, develó e hizo flotar los cuerpos. Esa relación del río, la muerte y el entorno es macabra, según Fortuny –quien investiga fotografías y violencia política argentina– porque "el curso del río avanza llevando las memorias de sus muertos y dejando un surco en imágenes, como una traza o una herida" (2021, p. 47). Las aguas del río son los escenarios, los espacios territoriales de estos crímenes.

Estas fotografías acompañan el reconocimiento de las vidas fotografiadas como "vidas que importan", en términos de Butler (2010). Por un lado, las de Colorado configuran narrativas visuales sobre las peripecias que ciertas comunidades –en especial las más expuestas a la vulnerabilidad derivada de las olas de violencia– deben transitar para duelar a sus seres queridos. La canoa y sus ocupantes, situados en el centro de la composición y en pleno desplazamiento por el río, establecen esas existencias como "vidas dignas de atención, vidas que valiera la pena preservar, vidas que merecieran reconocimiento" (Butler, 2006, p. 61). De este modo, se afirma también la vida perdida de Ubertina, a quien transportan hacia el cementerio pese a las condiciones de inseguridad.

Por otro lado, las fotografías de Saldarriaga Quintero hacen visibles dos vidas que, aunque ya perdidas, exigen la restitución de su humanidad. La demanda implícita que constituye este dispositivo es la de hacer visible la exposición de los cuerpos a convertirse en alimento de aves carroñeras, destino que se consuma cuando no son rescatados del río ni sepultados. Butler señala que no solo consiste en muertes pobremente marcadas, sino en muertes que no dejan ninguna huella; aquí, en cambio, las fotografías operan como un gesto de restitución al inscribir la huella del reconocimiento de esas vidas.

En esta misma línea, la lectura en serie de estas imágenes no solo pone en juego la potencia de la fotografía para contrarrestar las lógicas violentas de la desaparición, sino que vuelve inteligible aquello que, de otro modo, permanecería invisible. En términos de Benjamin (1995), estas imágenes actúan como relámpagos que iluminan el pasado desde un presente que las

interroga; así, al hacer visibles esas vidas y muertes, no se limitan a documentarlas, sino que las reinscriben en un horizonte de reconocimiento que proyecta sus efectos hacia el futuro. Las fotografías analizadas constituyen apenas una entrada posible a un ecosistema mucho más amplio y heterogéneo de prácticas fotográficas vinculadas a las memorias y la violencia en Colombia. Existen otras imágenes, contextos de circulación y formas de producción de sentidos que desbordan el alcance de este artículo y que abren nuevas preguntas sobre los modos de ver, mostrar y disputar el pasado.

## 5. Notas

1. Este artículo se enmarca en una tesis doctoral sobre las construcciones visuales presentes en series fotográficas vinculadas al conflicto armado colombiano. La investigación se desarrolla en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, con financiamiento de la beca doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Argentina), y tiene sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

2. La Comisión de la Verdad fue creada en el 2017 en el marco del Acuerdo Final suscrito entre el Gobierno y las FARC-EP; durante el 2022 entregó el Informe Final. Esta declaración fue grabada por el equipo de la Comisión para el episodio 4 de su cápsula de comunicación del Informe Final, llamada "Hablemos de verdad": http://comisiondelaverdad.co/el-rio-magdalena-fue-victima-de-los-paramilitares

3. Manuel Saldarriaga Quintero es fotoperiodista del periódico de Medellín, El Colombiano. Comenzó su carrera en el diario El Mundo de Medellín en 1989, siendo parte del laboratorio fotográfico, posteriormente trabajó en la Agencia Reuters y El Tiempo. Ganador de cuatro premios Rey de España por su trabajo fotográfico (2010, 2016, 2018 y 2023), el último de estos galardones lo obtuvo en marzo del 2023 con la serie Arriesgar la vida cruzando El Tapón del Darién que aborda la narración visual de migrantes que cruzaron la selva del Darién hacia Panamá.

4. Jesús Abad Colorado fue fotógrafo de El Colombiano entre 1992 y 2001. A partir del 2001 continuó su trabajo como fotoperiodista de manera independiente. Su trabajo consolida uno de los aportes a las memorias visuales más extensos y profundos sobre el conflicto armado.

5. El grupo guerrillero de las FARC-EP se desmovilizó en el 2016 con la firma de los Diálogos de Paz, negociación con el gobierno colombiano iniciada en el 2012.

6. Estos sucesos ocurrieron el 2 de mayo de 2002 en Bojayá, un municipio ubicado en el pacífico colombiano, departamento del Chocó. La masacre, además de las pérdidas de vidas humanas y materiales, produjo impactos sociales y simbólicos en las poblaciones negras e indígenas de la región. El informe Bojayá. La guerra sin límites del Grupo Nacional de Memoria Histórica (2010) profundiza sobre los daños históricos –y particulares de esta masacre– en el Chocó.

6. En comunicación personal de la autora (22 de agosto de 2023) con el fotógrafo, Saldarriaga Quintero señala que del diario habían enviado a periodistas y fotoperiodistas a realizar la cobertura de la masacre de Bojayá utilizando diferentes rutas de acceso, porque era de conocimiento del diario las dificultades climáticas y de seguridad pública del recorrido. La mayoría de ellos, incluido Saldarriaga Quintero, no pudieron ingresar hasta Bellavista.

7. Algunos de estos reportajes son *Ríos de sangre* de Catalina Montoya (25 de febrero de 2007) y *La creciente de lágrimas del Magdalena* de David Santos Gómez (15 de abril de 2007).

8. La exposición El Testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado. 1992 - 2020 estuvo instalada en el Claustro de San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia, en la sede de Bogotá.

## 6. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

## 6. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

## 7. Financiación

Este trabajo se enmarca en una beca doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación de Argentina (Agencia I+D+i), desarrollada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

## 8. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

## 9. Referencias

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

Benjamin, W. (1995). La obra de los pasajes (Convoluto N). Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso. En *La dialéctica en suspenso*. ARCIS-LOM.

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

Bonilla-Vélez, J. I. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Editorial EAFIT.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Mexicana S.A.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá. La guerra sin límites*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.

Comisión de la Verdad. (2021, 29 de julio). *Jesús Abad Colorado en «Nombrar lo innombrable»: Conversaciones sobre arte y verdad* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Q5uL-h5z1awU&t=1s

Cortés-Rocca, P. (2017). Vestigios del futuro. En S. Porter, *Bruma* (pp. 14-23). Ediciones Larivière.

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

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

Feld, C. (2013). Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA. En *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 37-83). Premio CdF Ediciones.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg.

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

Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Gamarnik, C. (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Revista Páginas*, *7*(13), 79-118. https://doi.org/10.35305/rp.v7i13.197

García, L. I., & Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny & L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 25-44). Libraria Ediciones.

Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2002)

López-Piñeyro, H. (2019). Imágenes y escrituras del Río de la Plata. En S. Auat, L. Blázquez, A. Busnadiego, A. Domínguez & M. Molina (Eds.), *Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina* (pp. 88-92). Teoría y Filosofía del Arte.

Martínez-Quintero, F. (2022). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Nieto, P. (2018). *Los escogidos*. Marea.

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

Santos-Gómez, D. (2007, 15 de abril). La creciente de lágrimas del Magdalena. *El Colombiano*.

Semple, K. (2016, 12 de octubre). Bojayá, un símbolo del dolor que le apostó a la paz y ahora teme el regreso de la guerra. *The New York Times en Español*. https://www.nytimes.com/es/2016/10/12/espanol/america-latina/bojaya-un-simbolo-del-dolor-que-le-aposto-a-la-paz-y-ahora-teme-el-regreso-de-la-guerra.html

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Uribe-Alarcón, M. V. (2008). Mata, que Dios perdona. Gestos de humanización en medio de la inhumanidad que circunda a Colombia. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 171-192). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas / Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.