

## Vestigios de Bojayá. Las fotografías violentas.

Julián Mejía Villa<sup>1</sup>

### Resumen

El acto fotográfico es un acto violento. Una fotografía no es el hecho que representa, una fotografía es el producto de una *extracción* de ese hecho, es el intento de arrancarle una fracción de segundo al flujo de los acontecimientos para aprisionarlo en el universo de lo estático. La quietud que se percibe en una fotografía es una ilusión, un engaño, presenta lo dinámico con apariencia de inmóvil y anuncia que el tiempo en ella está congelado, finalmente vencido, dominado.

Los hechos no ocurren para ser inmóviles, la naturaleza de los hechos es el movimiento, sin embargo, la fotografía atenta contra esa agitación constante y es utilizada para generar una estabilidad que la audiencia pueda aprehender, como entendimiento de un hecho que ocurre. Así, a fuerza de repetición mediática y en el afán de sintetizar, algunas fotografías se convierten en *emblemas* de un hecho que ocurrió, reduciendo la complejidad de tal acontecimiento.

El objetivo de esta ponencia es evidenciar la violencia del acto fotográfico que se encuentra inscrita en las fotografías emblemáticas. Para esto, se miraran algunas fotografías de la “masacre de Bojayá”, ocurrida el 2 de mayo de 2002 en Colombia.

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Colombia – Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad [jumejiavi@unal.edu.co](mailto:jumejiavi@unal.edu.co)

## Vestigios de Bojayá. Las fotografías violentas.

*“En cuanto a mí, estaré satisfecho de abandonar  
Un mundo en el que la acción jamás hermana al sueño”*  
(Baudelaire en Buck-Morss, 2001)

¿Qué se mira en una fotografía? Se mira una representación de un hecho que ocurrió, sin embargo, dicha representación es un hecho por sí mismo que, si bien está ligado de manera íntima al hecho real que representa, nunca se conecta con él totalmente. Digamos que la relación entre la representación que se mira en una fotografía y el hecho que ocurrió es asintótica; se buscan hasta el infinito pero nunca se pueden tocar.

Si la representación es un hecho por sí mismo, habría que pensar lo que se ve en una fotografía como un discurso *per se*, habría que mirar lo que está en la imagen fotográfica sin buscar en ella la verdad del hecho que ocurrió. El intento de conocer la realidad de un hecho a partir de lo que está representado en la fotografía es un intento fútil, ya que la fotografía contiene en ella misma una variedad de significados que dependen, sobre todo, del contexto cultural en el que esté inscrita, es decir, depende de un espectador, de un editor –no necesariamente relacionado a un medio de comunicación, sino a quien decide dónde y cómo se ven dichas imágenes- y también del fotógrafo, aunque como expondré más adelante, el significado tiende a escapar de las posibilidades de este último.

Una fotografía sin “explicación”, sin un pie de foto, sin un contexto que la acompañe, abre la posibilidad de una realidad que no es posible conocer con certeza, es decir, una fotografía por sí sola, muestra que algo evidentemente ha ocurrido, *que ha sido*, pero no puede dar cuenta de la totalidad de eso que ocurrió. La fotografía, en su esencia, es una práctica ambigua, pues abre una posibilidad infinita de significados a la realidad que representa.

“Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías son arrancadas de una continuidad[...]sin embargo, a menudo esta ambigüedad no es obvia, porque en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática.” (Berger, 2007:91).

Ahora bien, lo que sucede la mayor parte del tiempo, -y esto se hace evidente cuando miro las cuentas de Instagram de diferentes agencias de fotos en el mundo, desde algunas locales como “Everyday Macondo” o “Agencia Plano”, hasta las grandes agencias internacionales como “Magnum” o “AFP”-, es que las fotografías se presentan con un texto, o un pie de foto que da cuenta de lo que sucede en dicha imagen. Es decir, normalmente miramos fotografías que se encuentran dentro de un contexto temporal y espacial en el que se relata el lugar donde fue tomada la fotografía, la fecha, las circunstancias y el autor. Toda esta información, lo que hace es situar la fotografía dentro

de un límite reducido de significado, el cual controla el carácter abierto e indeterminado que presenta la imagen por sí sola.

“Un instante fotografiado solo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro.” (Berger, 2007:89).

Esto quiere decir que, el significado de una fotografía es algo que se construye culturalmente, ninguna fotografía nace con un significado estable e inalterable. Más allá de que el fotógrafo tenga la intención de hacerlo, la fotografía, por ser portadora de algo aparente, es un mensaje ambiguo, no es una certeza. Por lo tanto, así el fotógrafo pretenda dar un mensaje concreto con su toma, el significado tiende a escapar de su control y comienza a depender de otro poder. “Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de diversas comunidades que le encuentran alguna utilidad”. (Sontag, 2003:49).

Acá me pregunto, ¿establecer el significado de una fotografía es algo que depende de los grupos dominantes de una sociedad? Berger, J. ejemplifica esta inquietud:

“[...] por ejemplo, durante el siglo XIX, y por todas partes del mundo, hubo viajeros europeos, soldados, administradores coloniales y aventureros que hicieron fotografías de “los nativos”, sus costumbres, su arquitectura, su riqueza, su pobreza, los pechos de sus mujeres, sus peinados; y esas imágenes, además de provocar asombro, eran presentadas y leídas como prueba de la justicia existente en la división imperial del mundo. División entre los que organizaron, racionalizaron e inspeccionaron, y los que fueron inspeccionados” (Berger, 2007:97).

Una fotografía que contenga un significado único e incuestionable, el cual haya sido designado socialmente, transita su camino entre ser una herramienta de comunicación, y al mismo tiempo, una herramienta de poder.

\*\*\*

Cuando se mira un conjunto de fotografías realizadas como parte de un reportaje gráfico, las cuales serán posteriormente introducidas en la corriente mediática, se mira, ante todo, la experiencia del fotógrafo con respecto al hecho que está siendo representado. Sin embargo, algunas de estas fotografías, además del uso que le dan los medios de comunicación, -más cerca al espectáculo que a la generación de conciencia-, trascienden y son utilizadas por instituciones encargadas de *construir* la memoria sobre un hecho. Ahora bien, el paso que recorre la fotografía entre la experiencia personal del fotógrafo y el papel protagonista en la memoria de una comunidad, no es un camino del todo transparente. Habría que posar los ojos sobre cómo se utilizan dichas fotografías, puesto que su uso e interpretación dependerá en muchas ocasiones del programa político que las utilice.

“Lo que se domina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que “esto” es importante y que “ésta” es la historia de lo ocurrido[...]Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles.”  
(Sontag, 2003:100).

Más allá del tema político y mediático, esas fotografías que trascienden y se instauran en el imaginario de una sociedad como referentes de la verdad sobre un hecho que ocurrió, se convierten en los faros de la memoria. Este tipo de imágenes, son las que denomino *fotografías emblemáticas*, que si bien iluminan a su alrededor y atraen la atención del público sobre un punto, también poseen la particularidad de encandilar a quien las mira, causando ceguera temporal o una fascinación enfermiza; lo emblemático instaura la dictadura del significado. Cuando la mariposa ve el bombillo encendido, va hacia él en todo momento, se olvida de lo que ocurre alrededor de ella y no es consciente de que la salida está en otro lado. Bojayá siempre será un pueblo destruido en medio de la guerra, no importa nada más.

\*\*\*

Bojayá es un municipio ubicado en el departamento del Chocó, específicamente en la región del Atrato medio, margen occidental del río de mismo nombre. Solo se puede acceder a él por vía fluvial desde Quibdó, (capital del departamento), en un recorrido que dura cuatro horas aproximadamente, o en avión desde Medellín, en un vuelo que dura 35 minutos. Su población estimada es de diez mil habitantes, los cuales se encuentran ubicados en su mayoría, en las zonas rurales del municipio.

El 2 de mayo del 2002, en medio de enfrentamientos por control de territorio entre los grupos paramilitares y la guerrilla de las FARC, una pipeta de gas lanzada por estos últimos, impactó la iglesia de Bellavista, (nombre con el que se conoce la cabecera municipal de Bojayá). Este evento, es conocido como “la masacre de Bojayá”.

“La masacre se destaca por la magnitud de muertes y de daños que ocasionó. Nunca antes en la historia reciente de Colombia un enfrentamiento armado había causado la pérdida de la vida de 98 civiles, 79 como víctimas directas en la explosión de la citada pipeta; de los cuales 41 fueron mujeres y 38 hombres y, la mayoría, (48) menores de 18 años de edad; otras 13 personas murieron en los hechos precedentes y posteriores al crimen cometido en la Iglesia de Bellavista [...] y 6 personas que estuvieron expuestas a la explosión de la pipeta, murieron de cáncer en el transcurso de los ocho años siguientes.”  
(GMH, 2010:26).

En el año 2010, el Centro Nacional de Memoria Histórica, presentó el informe “Bojayá: La guerra sin límites”, con el fin de hacer una construcción histórica sobre este hecho. En él se presenta una recopilación de documentos (relatos de víctimas, información de prensa, investigaciones propias, fotografías) que presentan la visión del Grupo de Memoria Histórica, sobre lo que sucedió en Bojayá:

“...estábamos comiendo cuando cayó esa pipeta... ¡bum... hey, vea! Le digo que esto quedó que usted no podía caminar de la gente que quedó muerta... Ay, unos quedamos locos... yo quedé aplastada por las cosas que me cayeron del techo, y cuando por fin pude salir de ahí estaba ese poco de gente que no podía caminar, porque todo lo que era «tendió» era muerto ahí en la iglesia...” (Testimonio mujer anciana en GMH, 2010:60)

Debido a las dificultades de acceso a Bojayá, además de algunas circunstancias que involucraron a las FFAA de Colombia (GMH, 2010:218), los medios de comunicación tardaron varios días en llegar al lugar donde ocurrió la masacre. Según se puede leer en la Ed. 4396 de la Revista Cromos, las primeras personas relacionadas con los medios de comunicación que llegaron a Bojayá fueron el reportero español Paco Gómez Nadal y el fotoperiodista colombiano Jesús Abad Colorado.

“Jesús Abad Colorado y el español Paco Gómez Nadal, corresponsal del periódico El País de España en Colombia, fueron los únicos periodistas que pudieron llegar hasta el pequeño corregimiento en las orillas del río Atrato. Y solo lo lograron en la mañana del domingo [la masacre ocurrió en la mañana del jueves]. Llegaron después de tres horas y media de río, junto algunas personas de la diócesis de Quibdó y al defensor del pueblo de Chocó, para intentar mostrar y contar lo que había ocurrido tres días antes.” (Revista Cromos, 2002)

Mientras esto sucedía, en algunos periódicos colombianos como El Tiempo, El Espectador, El Colombiano y la Revista Semana, se hablaba de la masacre; primero sin fotografías, luego con algunas imágenes de archivo y después con fotografías que registraban la llegada de los desplazados a Quibdó y/o Medellín.

Finalmente, las primeras fotografías que se ven en los medios aparecen en los periódicos El Colombiano y El Tiempo, fueron realizadas por los fotógrafos Donaldo Zuluaga y Julio César Herrera respectivamente. Se encuentran publicadas en sus impresos del 9 de mayo de 2002. La edición especial de Cromos con las fotografías de Jesús Abad Colorado, es publicada el 10 de mayo de 2002.

\*\*\*

El fotógrafo camina entre los escombros y las ruinas de una iglesia, recorre las pocas calles de un poblado que poco a poco se convierte en un pueblo fantasma. Los habitantes, llenos de miedo, abandonan las calles de Bojayá, se suben a las lanchas que ya pueden navegar el río Atrato y se dirigen a Vigía del Fuerte, a Quibdó, a Medellín. Otros se quedan ayudando a organizar los cuerpos sin vida.

El fotógrafo se mueve entre todo lo que ocurre, se mueve entre personas que lloran a sus muertos, entre quienes dudan si dejar sus casa abandonadas, entre los que sienten rabia y dolor por lo que acaba de pasar, entre los que están muertos, entre los que no sienten nada.

El fotógrafo es parte de la simultaneidad de los hechos, sin embargo, va con una cámara buscando construir algo que será arrancado de ese flujo continuo, con la cámara busca aislar un objeto de su entorno y arrancarle una fracción de segundo al tiempo que pasa y que no se detiene. Todo ocurre al mismo tiempo, más allá de lo que no se ve, más allá de lo que el fotógrafo percibe, todo sigue sucediendo, la complejidad del hecho no se detiene. El fotógrafo observa, encuadra, dispara. Simplifica.

“Todo fotógrafo sabe que simplifica. La simplificación tiene que ver con el enfoque, la tonalidad, la profundidad de campo, el encuadre, la interrupción del flujo del tiempo [...] Una fotografía cita las apariencias, pero, al hacerlo, las simplifica.”. (Berger, 2007:119).

El acto fotográfico es una fuerza que entra en la escena para atrapar un pedazo de ella e inmortalizarlo, así, con la ilusión de que va a crear un recuerdo para siempre, con ese deseo inocente de atesorar un momento y salvarlo del olvido, con la excusa de redimirlo de la muerte, la práctica fotográfica se inscribe en el imaginario cultural como una acción que está de nuestro lado. Sin embargo, las fotografías traen consigo un manto que se posa sobre lo que no fue capturado, lo que queda detrás de esa imagen es una escenografía repleta de momentos e historias particulares que por no aparecer en la foto, quedan atrapadas bajo una categoría de ‘menos importantes o secundarias’. Surge entonces una duda sobre la inocencia del acto fotográfico, pues como dice G. Didi-Huberman, “[...]la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente ‘neutrales’ e ‘inocentes’[...]” (Didi-Huberman, 2010:34)

La imposición de una jerarquía sobre los hechos que están ocurriendo al mismo tiempo, decir que mirar hacia un lado es más válido que hacia otro, siempre será un acto injusto, por lo mismo, juzgar el nivel de importancia que tiene una circunstancia sobre otra, escapa al interés que me motiva en este texto. Ahora bien, si no se puede definir el valor de un hecho sobre otro dentro de la simultaneidad en la que están ocurriendo, se puede decir que, tomar la decisión de dejar por fuera del encuadre una circunstancia, es un acto que de entrada se presenta como violento, es arrancarle a los hechos un fragmento para ponerlo en otro contexto, en este caso, ese nuevo contexto se construye alrededor de la representación que se observa en una fotografía.

\*\*\*

Las *fotografías emblemáticas*, que son portadas de periódicos y otras veces se venden a precios elevados en ferias de arte, se transforman a fuerza de repetición mediática en herramientas poderosas con las que se construye el relato histórico del hecho que representan. Estas fotografías se encuentran estabilizadas por el poder de un significado definido y funcionan como transportadoras del mensaje simplificador con el que se elabora la memoria y la historia que recuerda una sociedad.

El Cristo destruido en el piso de una iglesia es utilizado para simbolizar el ataque de una guerrilla a la fe de todo un país. No es un ataque exclusivo a la fe católica, dado que Colombia en teoría es un país laico, si no que se convierte en la imagen de un ataque a la posibilidad de “creer” en algo, en una salvación, en una esperanza. A partir de este

posible significado, la fotografía pasa de ser una evidencia de lo que *ha sido*, para establecerse como un emblema del conflicto colombiano. Fotografía 1.



Fotografía 1.

En un especial que realizó la Revista Semana para conmemorar sus 25 años de trayectoria (2007), el fotógrafo Jesús Abad Colorado, autor de la anterior fotografía, -que es publicada en la categoría de “Imágenes memorables”-, comenta: “No hay palabras ni imágenes que puedan explicar todo el dolor, el sufrimiento y el olvido de pueblos abandonados por el Estado y la indiferencia. Tal vez por eso elijo en un país mayoritariamente católico esta imagen del Cristo destruido en la iglesia de Bojayá, que como un espejo roto refleja la historia de Colombia.” (Revista Semana, 2007)

Sin embargo, esa aparente luz que da la fotografía emblemática sobre el conflicto colombiano, se olvida de su contexto particular, de Bojayá. La fotografía pasa en un salto, de hablar sobre la pipeta de gas que lanzó la guerrilla a la iglesia del pueblo, a convertirse en una herramienta al servicio del discurso histórico que se construye sobre el conflicto colombiano, “las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas <<recuerdos>>, y esto es, a la larga, mera ficción.” (Sontag, 2003:99)

Entonces ¿dónde queda la particularidad del ataque a Bojayá? ¿la particularidad de las víctimas? Se encuentran bajo la penumbra que lo emblemático no alumbró.

“El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías [...] Muertes execrables (a causa del genocidio, la hambruna y las epidemias) son casi en exclusiva lo que la gente retiene de todo el entramado de iniquidades y fracasos que han tenido lugar en el África poscolonial” (Sontag, 2003:103).

El problema no es que recuerde sólo las fotografías, sino que solo recuerda el significado de la fotografía emblemática.

\*\*\*

“[...] las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean la ilusión de consenso” (Sontag, 2003:14).

La imagen fotográfica pasa de ser evidencia de un momento específico y particular a adquirir un significado que intenta abarcar lo global. Es la necesidad de estabilidad y conocimiento que se requiere socialmente sobre un hecho, la que convierte una fotografía en el resumen de lo que aconteció, sin embargo, este resumen termina transformándose en la totalidad del hecho.

Un hecho trágico y doloroso, como la explosión de una pipeta de gas en una iglesia, no puede quedar en la memoria de los colombianos incompleto o sin entenderse, por lo tanto hay que presentar ciertos elementos de fácil alcance y comprensión que brinden al espectador una sensación de aprehensión de tal hecho. Es decir, es imposible que quien no vivió la guerra sepa de qué se trata, pero si observamos un par de fotos, (leer lleva más tiempo y siempre estamos apurados), construidas con una capacidad de significado legible, el espectador estará tranquilo de entender la tragedia que ocurrió en otro lugar, que deja de ser ese lugar para ser la tragedia de todo Colombia.

Además de la simplificación del hecho que se encuentra en las fotografías, el efecto que tienen va un poco más lejos, porque si bien la imagen fotográfica siempre será una representación limitada de los hechos que ocurren, las fotografías se presentan como la *verdad*, es decir, la síntesis reemplaza al hecho, “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad.” (Sontag, 2003:94).

Si bien, como dice Rosler, M. (2007:244), el discurso académico ha venido cuestionando la verdad fotográfica desde hace un tiempo, la comunidad en general aún espera de las fotografías la verdad y una prueba reina de lo que sucedió. Se les pide que nos brinden el entendimiento que hace falta sobre lo que ocurrió y no pudimos vivir. Las fotografías emblemáticas, dotadas de mayor significación, se convierten en una fuente primaria de verdad cuando la omnipresencia falla.

“Aunque un tribunal podría poner en duda una prueba fotográfica de la que dependiera un juicio debido a la posibilidad de su manipulación digital, el público en general aún se fía de las imágenes que ve en los periódicos y en los informativos de la noche, realizadas,

casi todas, por fotógrafos profesionales. Su aceptación radica, además de en la autoridad del sistema, en los códigos específicos de producción de las imágenes de información” (Rosler, 2007:262)

\*\*\*

La fotografía, por las características propias de su origen técnico, es una limitación de un espacio y un tiempo, por lo tanto, al mirar una fotografía (en el sentido estricto de lo que se mira) solo hay una fracción de tiempo y la representación de algunos objetos, no hay nada más. Por ejemplo (Fotografía 2): en esta foto se ve un señor aparentemente llorando, arrodillado y con sus codos puestos sobre un ataúd; está en una zona rural y en el extremo superior derecho de la imagen, aparecen las piernas de otra persona (una mujer seguramente por la ropa que usa), todo esto en aproximadamente 1/250 de segundo.

Si hablamos de segundos, hablamos del tiempo. 1/250 segundo de exposición muestra lo que ocurrió en ese intervalo, por más corta que sea esa exposición, siempre es un espacio de tiempo, el instante absoluto no existe. El tiempo nunca para, puede fluir más o menos rápido según la ley de la relatividad, pero nunca está quieto. Ahora bien, existe la simultaneidad, muchas cosas ocurren al mismo tiempo, esa es la naturaleza de los hechos.

En un mismo instante confluyen la totalidad de las cosas que pasan en ese instante y luego otras en el siguiente, el tiempo no se detiene, los acontecimientos no se quedan ocurriendo por siempre, son, al mismo tiempo que se desvanecen, “El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra.” (Berger, 2007:95). Sin embargo, el acto fotográfico intenta desesperadamente estabilizar ese continuo fluir, pero si el tiempo aparece aparentemente estático y dominado, con la fotografía se abre otro flujo continuo; el de los significados. Nada está quieto a pesar de su apariencia.

Más allá de la pregunta por lo que literalmente se ve en una fotografía, hay algo que surge a partir de esos objetos representados en el plano bidimensional fotográfico. Es una sospecha, una inquietud por lo que la imagen no muestra, por el desencuadre, es decir, por lo que quedó por fuera del cuadro que eligió el fotógrafo. La fotografía es ambigua, y por esto es capaz de albergar varios significados, unos más fuertes que otros, unos que perduran en el tiempo y otros que se desvanecen en la imaginación del individuo que los construye a partir de lo que ve.

“[...] las apariencias en sí mismas son oraculares. Como los oráculos, van más lejos, se insinúan más allá de los discretos fenómenos que presentan y, sin embargo, sus insinuaciones raras veces son insuficientes para hacer irrefutable cualquier lectura comprensiva. El significado exacto de una declaración oracular depende de la búsqueda o la necesidad del que la escucha. Todos escuchamos un oráculo solos, incluso estando en compañía.” (Berger, 2007:118).

Sin embargo, existen fotografías que se presentan al público como incuestionables, cargadas con un significado único e imperturbable que choca contra las lecturas individuales, contra la soledad al escuchar el oráculo. Son fotografías que existen como anclas de un propósito estabilizador y simplificador. Las fotografías emblemáticas.

Todas las fotografías poseen una ambigüedad innata, ya lo he comentado, sin embargo, ¿existen algunas con mayor capacidad de poseer una significación concreta? Tal vez sí, son fotografías que contienen una sincronía definida entre las representaciones contenidas en ellas, por lo cual es más fácil reconocer un código, una idea universal que sobrepasa la particularidad cultural del espectador.



Fotografía 2.

\*\*\*

Me detendré en la Fotografía 2. Un hombre se encuentra en la mitad de un camino que se abre paso a través de la vegetación descuidada propia del territorio rural colombiano, este no es un camino rodeado cuidadosamente de plantas que adornan, acá no parece haber nada que ver, es un camino que se utiliza para llegar y no para contemplar. Estoy viendo a dos personas y un ataúd enmarcados en un ambiente agreste, esto no es ningún jardín.

Un hombre está descalzo, los pies se ven golpeados por la tierra que tantas veces los habrán sentido. Tiene puesta la ropa de trabajo; de salir a pescar, a recolectar, a mover esto y a cortar lo otro, la ropa típica del campesino colombiano que trabaja para subsistir. Alguien podría decir que este hombre no está vestido acorde para la ocasión, no hay un traje negro que acompañe el entierro. Tal vez la muerte lo cogió por sorpresa y el calor apremia, hay que enterrar al muerto antes de que el sol descomponga el cuerpo.

Un hombre está arrodillado, posa los codos sobre un ataúd, y las manos sostienen la cabeza que se le viene encima, las venas de los brazos están hinchadas y se alcanza a ver la boca que hace una mueca de dolor. Todo él es un símbolo de cansancio y tristeza, de derrumbamiento, no hay que ver las lágrimas para saber que está sufriendo, que el cuerpo no le da más y que si no fuera por el ataúd que lo sostiene, seguiría cayendo hasta que la tierra lo ataje. Su cruz es un ataúd, no sabemos si esta es la primera o la segunda vez que cae.

Una mujer aparece en escena; como espectadora, como familia, como acompañante, como una fuerza que interrumpe la soledad en la que está sumergido el hombre con su dolor. Esta mujer aparece para llenar la ausencia que dejó el muerto que está en el ataúd, y le dice al hombre que aunque parezca, no está solo, nos dice a nosotros como espectadores de la fotografía, que cuando todo esto ocurrió había por lo menos alguien, (además del fotógrafo) que acompañaba el improvisado recorrido fúnebre que realiza el hombre de la foto.

Todo en esta fotografía es tan precario, el camino que no se define, el hombre que va descalzo, la ropa de trabajo que lucha por cubrir y la compañía de la mujer que apenas se insinúa. Sin embargo, el ataúd me atrapa con su exceso de simpleza, son unas tablas puestas una sobre otra sin mucho cuidado, la madera sin pulir, las puntillas a la vista, los bordes que no concuerdan. No es un ataúd para mostrar, no tiene ventanas ni cortinas, no hay posibilidad de ver la cara del muerto. Es un ataúd que no está hecho para los espectadores, ¿acaso esta muerte solo le importa al hombre que se lamenta arrodillado?

Esta fotografía, podría simbolizar de manera clara lo que pasa en el conflicto colombiano. Las personas que más lo han llorado son los anónimos que habitan el campo, gente común que ha vivido a través de generaciones la muerte en los patios de sus casas, familiares muertos en manos de la guerrilla, del ejército, de los paramilitares; primos que son soldados combatiendo con primos que son guerrilleros, gente abandonada por el Estado y los medios de comunicación, gente sin prensa que a cada rato muere, y parece que solo lo lloran dos o tres. Muertes precarias que no repercuten, muertes que no brillan, muertes tan opacas como el ataúd. La ropa sin cuidado, los campesinos que no importan, y la compañía del otro que apenas se insinúa.

“Al final las acusaciones precisas de la fotografías se desvanecerán; la denuncia de un conflicto específico y la atribución de crímenes concretos se convertirá en una denuncia de la crueldad humana y del salvajismo humano en general.” (Sontag, 2003:142).

¿Qué sabemos en realidad del señor que llora y de la persona que está en el ataúd? ¿a dónde fue a parar su situación particular? Aniceto, que es el hombre, lamenta la muerte de su mujer, la cual fue asesinada en medio del fuego cruzado entre la Armada y los infantes de marina un día después de la explosión de la pipeta en la iglesia de Bojayá. Eso es lo que dice el pie de foto, sin embargo, intuyo que esta particularidad queda eclipsada por la propia luz que proyecta esta fotografía al convertirse en emblemática.

Cuando estas fotografías son leídas como emblemas del conflicto colombiano, entran a hacer parte de esa definición abstracta que se ha construido sobre la guerra en este país, eliminando así, la posibilidad de conocimiento sobre lo singular de las circunstancias vividas por las víctimas de este conflicto. “Si la fotografía pública contribuye a una memoria, es a la de alguien completamente desconocido e incognoscible para nosotros. La violencia se expresa en esa incognoscibilidad” (Berger, 2001:58).

\*\*\*

El carácter emblemático imprime en las fotografías un halo de sacralización que sumerge a la imagen en un estado de quietud y estabilidad permanente. Las fotografías emblemáticas y su significado están protegidos contra las miradas desconfiadas que busquen en ella algo más, o que simplemente sospechen de lo que se ve representado en dichas imágenes. Lo sagrado es incuestionable y no hay que buscar en él otra cosa que lo que ya se ha dicho desde siempre: -Miremos bien estas fotos, y que no se nos olvide quiénes son los culpables, quién es el único enemigo del pueblo colombiano.

### **Lista de fotografías.**

Fotografía 1. Iglesia San Pablo Apóstol de Bellavista. Bojayá. Mayo 2002. Fotógrafo: Jesús Abad Colorado

Fotografía 2. Aniceto llora a su esposa víctima del fuego cruzado de infantes de marina y armada, en Bojayá, Chocó en 2002. Jesús Abad Colorado.

### **Bibliografía**

Abad, Jesús (2007) “Imágenes memorables” en *Revista Semana*. (Bogotá D.C.).

Buck-Morss, Susan 2001 (1989) “Naturaleza histórica: ruina” en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. (Madrid: A. Machado Libros).

Berger, John 2001 (1980) “Usos de la fotografía” en *Mirar*. (Barcelona: Gustavo Gili).

Berger, John y Mohr, Jean 2007 (1982) “Apariencias” en *Otra manera de contar*. (Barcelona: Gustavo Gili).

Didi-Huberman, Georges (2010) “Cómo abrir los ojos) en Farocki, Harun *Desconfiar de las imágenes*. (Buenos Aires: Caja Negra).

Grupo de Memoria Histórica 2010 (2010) *Bojayá. La guerra sin límites*. (Bogotá D.C.: Taurus).

Rosler, Martha 2007 (1997) “Ética y estética de la fotografía documental” en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. (Barcelona: Gustavo Gili).

Rosler, Martha 2007 (1982) “Notas sobre citas” en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. (Barcelona: Gustavo Gili).

Sontag, Susan 2003 (2003) *Ante el dolor de los demás* (Bogotá D.C.: Alfaguara).

----- (2002) *Revista Cromos*. (Bogotá D.C.) Ed. 4396.