

**Fotografía, Memoria y Política: un análisis  
de la galería fotográfica *Madres Terra***

**Carlos Arturo Gutiérrez Rodríguez<sup>1</sup>**

**Resumen**

En 2008, unos jóvenes desaparecieron de Soacha, un municipio aledaño a Bogotá, Colombia. Meses después sus cuerpos aparecieron en Ocaña, en el departamento de Norte de Santander, donde fueron presentados por el ejército como guerrilleros dados de baja en combate, a más de 600 kilómetros de sus hogares. La lucha que sus madres llevaron a cabo para esclarecer lo sucedido dio lugar a una organización defensora de derechos humanos bautizada por los medios masivos como las Madres de Soacha, que tras una serie de transformaciones derivó en un colectivo llamado MAFAPO, que significa Madres de ‘Falsos Positivos’ de Soacha y Bogotá.

En articulación con el movimiento de víctimas, organizaciones defensoras de derechos humanos y medios de comunicación, su caso dio una visibilidad enorme a lo que se conoce como el escándalo de los ‘falsos positivos’: una maquinaria de muerte, cuyo funcionamiento se ha probado en casi toda Colombia y en la cual cayeron aproximadamente 10.000 personas. Más de diez años después de las desapariciones, estas mujeres continúan haciendo memoria sobre lo sucedido, exigiendo verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición a través de conmemoraciones, galerías fotográficas, murales, obras de teatro, etc. Esta ponencia analiza la galería fotográfica *Madres Terra*, como una forma a través de la cual se moviliza la memoria de las madres y se reclama por verdad y justicia.

**Palabras clave:** *Falsos positivos, fotografía, Madres de Soacha, MAFAPO, memoria.*

---

<sup>1</sup> Político y especialista en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante de la maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata. Becario del Programa de Becas de Integración Regional para Latinoamericanos excepto argentinos del Ministerio de Educación Nacional Argentino, antiguo programa de becas Roberto Carri. Correo: cagutrod@gmail.com

## **Fotografía, Memoria y Política: un análisis de la galería fotográfica *Madres Terra*<sup>2</sup>**

*Lo que hace a la fotografía una extraña invención – con consecuencias  
imprevisibles- es que su materia prima sea la luz y el tiempo-*

John Berger

### **1. Introducción**

Las manifestaciones artísticas son un universo enorme e intrincado, en algunas de sus expresiones han tendido puentes con lo político y han funcionado como un vehículo para la comunicación y transmisión de memorias sobre pasados traumáticos. El presente texto se aproxima a la galería fotográfica *Madres Terra*, en tanto iniciativa que buscó hacer memoria sobre lo que es conocido como el escándalo de los ‘falsos positivos’. Sin embargo, no se hará un análisis estético de las obra; ésta se aborda desde los estudios de memoria, indagando en la manera a través de la cual la galería ha funcionado para recordar estos hechos del pasado reciente. Asimismo, se busca indagar en los significados que las Madres de ‘Falsos Positivos’ han establecido en torno a ella, valiéndose de testimonios tomados personalmente.

Así pues, los ‘falsos positivos’ se refieren a una práctica del Ejército Nacional de Colombia que tendió alianzas con grupos paramilitares y con reclutadores para que militares *legalizaran* asesinatos cometidos por fuera de confrontaciones armadas, presentando a estas personas como muertos en combate; exhibiendo *positivos* por los cuales recibían ascensos, permisos y aumentos salariales.

Aunque este tipo de situaciones se vienen presentando en Colombia desde por lo menos 1984 (CINEP, 2011: 14), en las presidencias de Álvaro Uribe, entre el 2002 y el 2010, su

---

<sup>2</sup> Una versión previa de este trabajo fue presentada en Rosario, en el marco del *III Coloquio internacional sobre Violencia Política en el Siglo XX, IV Jornada de Trabajo de la Red de Estudios sobre represión y violencia (RER)*, realizado entre el 24 y el 26 de abril de 2019.

frecuencia aumentó considerablemente debido, en parte, a la creación de incentivos perversos que buscaban a toda costa proyectar la imagen de que se estaba ganando la guerra (Decreto Presidencial 1400 de 2006). Actualmente hay una disputa por las cifras. Así:

A mediados del 2013 la Fiscalía General de la Nación reportó [...] 3.925 denuncias sobre ejecuciones extrajudiciales entre el 2002 y el 2010, la Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos reportó 5.763 [...], victimarios confirman que cerca del 20% de las muertes presentadas en combate correspondían a ejecuciones extrajudiciales; la Organización de Naciones Unidas proyecta que durante el periodo de la Seguridad Democrática [nombre de la política gubernamental de Uribe], una de cada tres bajas reportadas por el ejército correspondía a falsos positivos. (Rojas y Benavidez, 2017:30)

Dada la sistematicidad, demostrada en sus dimensiones, hablar de ‘falsos positivos’ implica hablar de un crimen de lesa humanidad, pues el artículo siete del Estatuto de Roma, suscrito por Colombia, los define como aquellos crímenes cometidos de manera sistemática o generalizada en contra de la población civil. Al tratarse de víctimas que se cuentan por los miles, la sistematicidad salta a la vista, igual que el carácter civil de sus víctimas. Así lo reconoció el reporte intermedio de la Corte Penal Internacional (2012):

La gran escala de los ataques, el número de víctimas, las semejanzas entre las denuncias de crímenes presentadas en todo el país, la planificación y organización necesarias para cometer los asesinatos y registrarlos posteriormente como bajas en combate indican que los asesinatos de ‘falsos positivos’ equivalen a un ataque sistemático y a gran escala contra la población civil (CPI, 2012: 36)

Ahora bien, aunque los ‘falsos positivos’ venían siendo denunciados desde frentes académicos y organizaciones defensoras de derechos humanos, tanto nacional como internacionalmente, eran negados por el Estado, que socarronamente decía que se trataba de una campaña internacional de desprestigio.

Lo que implicó un punto de inflexión en la actitud negacionista del Estado, fue la desaparición en 2008 de unos jóvenes en el municipio de Soacha, una población aledaña a Bogotá, caracterizada por bajos niveles de ingresos y altos índices de delincuencia. Sus

cuerpos fueron hallados en el departamento de Norte de Santander, en un municipio llamado Ocaña, ubicado a seiscientos cuarenta y nueve kilómetros de sus hogares, a donde fueron llevados con la promesa de encontrar un trabajo que mejorara sus condiciones económicas. La búsqueda que sus madres llevaron a cabo dio lugar a la creación de un grupo de mujeres conocido como Las Madres de Soacha, quiénes en alianza con organizaciones de víctimas, medios de comunicación y organizaciones defensoras de derechos humanos nacional e internacionalmente, dieron visibilidad al caso y con él a otras ejecuciones extrajudiciales.

Desde los primeros meses de 2018, el grupo derivó en un colectivo llamado MAFAPO, que significa Madres de Falsos Positivos de Suacha<sup>3</sup> y Bogotá que se reúnen asiduamente para decidir qué pasos seguir en esa lucha por verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, con la expectativa de convertirse en una organización que se mueva a nivel nacional.

El caso de Soacha hizo que para el Estado fuera imposible continuar tapando el sol con un dedo, se frustró el intento por olvidar los ‘falsos positivos’ y el discurso que otrora negaba los crímenes, ahora trataba de limpiar la imagen del ejército, arguyendo que se trababa de manzanas podridas al interior de la institución que no tenían por qué comprometerla integralmente.

De acuerdo con Human Rights Watch, “en septiembre de 2008, el escándalo mediático sobre la ejecución por soldados de hombres jóvenes y adolescentes de Soacha, [...], influyó en que el gobierno se viera obligado a adoptar medidas serias para frenar estos delitos”(Human Rights Watch, 2015: 8) Sin embargo, en las instancias judiciales las dilaciones y la impunidad han sido protagonistas, ocasionando que la mayoría de las sentencias no toquen aún a los altos mandos.

La pretensión por olvidar no ha desaparecido. Un vídeo publicado en la cuenta de Twitter del ex presidente y ahora senador Álvaro Uribe, con fecha del 24 de octubre de 2018, dice en un evento público que, si bien se cometieron ‘falsos positivos’ durante su gobierno,

---

<sup>3</sup> Escribir la palabra “Suacha”, en vez de “Soacha”, es una apuesta por reivindicar una vieja pronunciación Muisca, el pueblo indígena que habita el territorio desde antes de la conquista española. En su idioma, Sua quiere decir Sol y Cha, varón. Escribir el nombre de esta manera, es una apuesta por reivindicar una memoria eclipsada.

estos no tuvieron las dimensiones denunciadas, que él tomó medidas contra ellos e hizo desvinculaciones (que en realidad no ocurrieron sino hasta bien avanzadas las investigaciones). Su respuesta afirma que “hubo falsas acusaciones, ha habido un gran sesgo en contra de las fuerzas armadas”<sup>4</sup>. En su discurso cínicamente enfatiza que las fuerzas armadas han sancionado a todos aquellos que han cometido delitos, al tiempo que los procesos cumplen más de 10 años sin tener sentencias en firme.

Justamente, lanza en ristre contra la iniciativa por relativizar lo ocurrido y ocultar las verdaderas dimensiones de lo sucedido, con el claro interés de sepultar los ‘falsos positivos’ en el olvido, se levanta la galería fotográfica *Madres Terra* de Carlos Saavedra.

## **2. Vínculos entre arte, memoria y política.**

Un sucinto e interesante texto de Elkin Rubiano hace un análisis de obras colombianas con la participación de víctimas que buscan reflexionar sobre el conflicto armado. Allí plantea que:

El arte colombiano no es ajeno al conflicto armado. [...] Resulta normal que la violencia esté presente en la historia del arte en Colombia. Podría decirse, de hecho, que constituye un tema de arte nacional, como testimonio, como denuncia, como crítica, como formas de simbolización, construcción de memoria y duelo, etc. Es decir, el registro de tal tema resulta amplio tanto en su tratamiento, como en su concepción dentro del campo del arte colombiano (Rubiano, 2014: 34)

A pesar de la amplitud, la noción de víctima ha sido protagónica dentro de ese vasto universo, a través de ella el conflicto se hace presente. Las intervenciones artísticas sobre procesos violentos, tienen diferentes propósitos, entre ellos procesar el trauma individual y colectivo, en lo que podría catalogarse como *arte participativo*, que, siguiendo con este autor, está inextricablemente relacionado con las ideas de reparación restitución, construcción de memoria, entre otras.

Desde el nacimiento de la estética como disciplina filosófica, es evidente que la estética no es solo un asunto exterior al sujeto sino que lo estético tiene la capacidad de instaurarse en el cuerpo y modelar sujetos, es decir, formas de ser, de pensar y de

---

<sup>4</sup> El vídeo completo puede consultarse en <https://twitter.com/AlvaroUribeVel/status/1055295083803754496>  
Las palabras citadas empiezan en el minuto 2:57.

sentir. Entendida así, la cuestión estética es, por un lado, un discurso sobre el cuerpo y los sentimientos y, por otro, un asunto inseparable de la política. (Rubiano, 2014: 34)

Su análisis se basa en tres autores: Adorno, Marcuse y Lyotard. En primer lugar, se retoma a Adorno para establecer la relación entre arte, verdad y dolor. En donde dejar hablar al dolor es condición necesaria para que la verdad sea posible, relatando episodios de violencia; en este camino, el arte puede ser un vehículo.

En segundo lugar, retoma a Marcuse, para quien el arte es una manera de hacer contrapeso a la barbarie, restituyendo a los caídos su lugar en la historia, en abierta confrontación al olvido. Así, para Marcuse en el arte crítico hay una posibilidad de ampliar la mirada histórica, para que no sólo se incluya a los vencedores y se restituyan simbólicamente los derechos de los vencidos. Finalmente, retomando a Lyotard, asume que la tarea del arte es testimoniar la existencia de lo no presentable. Siendo un vehículo para comunicar lo inefable.

Por supuesto, esta comunicación no es espontánea. La presentación de asuntos propios de lo inasible, próximas a lo inhumano, remiten al debate en torno a la estética y lo que hace intolerable a una imagen o representación. Debate que se encuentra en el corazón del arte político. En esa dirección, Rancière (2010), afirma que trabajar asuntos traumáticos de manera explícita puede hacer intolerable una imagen, generando un desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, produciendo así una reacción contraria a la esperada, que no transforma, sensibiliza ni incide en lo real, sino que invita a la censura. El debate en torno al cómo es sumamente interesante y es una de las líneas de análisis para la interpretación de las obras trabajadas en este texto.

Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen con la condición de no anticipar su sentido ni su efecto. (Rancière, 2010: 103)

Sobre la base de estas relaciones entre arte, memoria y política, se da la galería analizada a continuación. En ellos el artista es relevado a un segundo plano, con la función de ser catalizador de impactos sociales a través de sus obras.

### 3. *Madres Terra*, Carlos Saavedra

Carlos Saavedra es un fotógrafo oriundo de Cartagena, Colombia. El reconocimiento de su obra ha sido más fuerte en espacios internacionales que nacionales. Actualmente estudia una maestría en Londres, en fotoperiodismo y fotografía documental. Su trabajo se concentra fundamentalmente en el retrato y detrás de cada fotografía existe una intención por conectarse con la historia de vida de quienes pasan por su lente. Asimismo, en sus galerías hay apuestas políticas, retratando y comunicando las consecuencias nefastas de la violencia. Según sus propias palabras:

Los conceptos de vida y muerte, así como la representación de la naturaleza humana han sido el foco del trabajo fotográfico. Me enfoco en construir una relación fuerte con los sujetos, creando un documento que dignifique y vislumbre su humanidad. No creo que una imagen pueda cambiar el mundo, pero ciertamente puede hacer una diferencia al crear una chispa para la transformación de las personas, inspirando en ellos acciones y generando cambios en nuestra sociedad. (Saavedra, 2019)

Coincido con su última afirmación, pues la fotografía tiene una relevancia que “no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (Freund en Pimentel, 2015:106). Con esto en mente, desde 2014, el fotógrafo cartagenero Carlos Saavedra puso bajo su lente a varias madres de ‘falsos positivos’ con la intención de reconstruir el relato de estas mujeres a través de la fotografía. Desde entonces, la galería *Madres Terra* ha itinerado por el mundo, presentando a estas mujeres literalmente enterradas, en un ejercicio simbólico de protesta, de memoria y a la vez de reparación. (El Espectador, 2018)

La galería tiene una apuesta por reactivar y difundir el recuerdo, como una estrategia de lucha en contra de la desaparición forzada. *Madres Terra* se despliega como un ejercicio de memoria visual que tiene el duelo de estas mujeres como eje. Se las muestra enterradas con

el ánimo de exponer las múltiples tenacidades que han debido atravesar en el ejercicio de denunciar el asesinato de sus hijos, asesinato que significó una suerte de muerte para ellas.

Carlos Saavedra comentó que “todo se dio de forma ritualista donde exploramos esa conexión de las madres con la tierra, ambas como dadoras de vida. Volviendo a la tierra como un acto de regeneración de vida” (Sánchez, 2017). La galería retrata parte de su búsqueda, la ascendencia de buscar a sus hijos en el lugar donde moran ahora: la tierra. Se busca conmemorar-rememorar a las víctimas de procesos traumáticos del pasado cercano y contribuir a la construcción de la memoria colectiva.

La forma de retratar el duelo a través de la fotografía, interpela en la construcción de las *memorias subterráneas* (Pollak, 2006) con particularidades específicas, a partir de la resignificación que las madres de ‘falsos positivos’ le han dado a su duelo, interponiéndose a esa *memoria oficial* que otrora las tachaba de mentirosas y negaba la realidad que vivieron.

En la exposición se imbrica la relación entre el arte, las historias de vida y las diferentes narrativas; dando un papel fundamental a la fotografía en los procesos de reparación simbólica y a su vez manifestándola como un *lugar de la memoria* en el sentido en que los piensa Nora:

Los lugares de memoria pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, frutos de la elaboración más abstracta. Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos. (Nora, 2008: 33)

La exhibición *Madres Terra* cuenta con esas tres dimensiones. Tiene una materialidad con la adición de ser itinerante, pues la exhibición se ha presentado en diferentes espacios, tanto a nivel nacional como internacional, ha viajado por diferentes lugares, se ha presentado en Londres, Colombia y en varias revistas de fotografía que han visibilizado el asesinato de los jóvenes víctimas de ‘falsos positivos’. Es funcional para visibilizar la memoria de las madres y está cargada de simbolismo.

En la galería, hay una apuesta por visibilizar voces silenciadas, acalladas o en permanente disputa, genera la posibilidad de reconstruir procesos sociales tensionados con las zonas de poder, permitiendo incorporar al mundo historiográfico experiencias, sentidos y discursos de sectores no iluminados por la historia.

Sin embargo, las fotografías intrínsecamente tienen un límite para comunicar el mensaje. La verdad que pueden defender por sí mismas es limitada. “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” (Berger, 2016: 86). Esta intención de trascender, sólo es posible en la medida en que la imagen se articula con las palabras.

La fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en cuanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido completamente contestada (Berger, 2016: 86-87)

Aunque, de acuerdo con Berger, todas las fotografías poseen categoría de realidad, estas fotografías destacan por mostrar una realidad vedada: la realidad del dolor, de la desaparición y por supuesto de la lucha por sobreponerse a la tragedia sin negarla. Este autor se pregunta de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos. Estas imágenes lo hacen magistralmente, pues transforman situaciones terribles y explícitas en contenidos al margen de la censura. La expresión en los rostros de las mujeres, tienen la potencialidad de conectar con quien observa las imágenes. Introduciéndonos en el mundo de las apariencias, estas fotografías quieren interceder en la dimensión política, mostrando una realidad, que genere en quienes las ven una experiencia sensible; de esta nueva sensibilidad podrían derivarse nuevas prácticas.

No hay que olvidar el papel fundamental de la fotografía en la manera como se construyen imaginarios y discursos frente a la situación de otros, logrando ocasionalmente un puente sensibilizador, transitando desde las prácticas de la mirada, de la observación de la foto hacia nuevas reflexiones (Stella, 2010)

No obstante, igual que con *Plegaria Muda*, estas reflexiones dependen extraordinariamente de las experiencias subjetivas de la audiencia, que individualmente interpreta lo que ve. Por lo tanto, podríamos decir que la fotografía no es tan sólo la reproducción de un modelo o de una situación, siempre hay algo no previsto que se desliza en la foto. Más que reproducir, produce algo distinto. Sin embargo, no hay duda que la fotografía, también, es la autentificación de la existencia de alguien o algo, compromete al referente y su existencia (Fernández, 2014)

### 3.1 Testimonios sobre la participación en *Madres Terra*

En mi última visita a Colombia, tuve la oportunidad de reunirme personalmente con varias madres que participaron de la galería fotográfica. Sus testimonios abren la puerta a la experiencia sentida por ellas y permiten ver, por lo menos parcialmente, las dimensiones subjetivas de esa experiencia.

- **Idalí Garcerá**



*Foto de Carlos Saavedra [muestra a Idalí Garcerá. Integrante de MAFAPO. Madre de Diego Alberto Tamayo Garcerá ] en: Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» El Tiempo, 09 de junio de 2018. Disponible en:*

<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254>.

Idalí Garcerá, madre de Diego Alberto Tamayo Garcerá, perdió a su hijo el 23 de agosto de 2008. Idalí es una luchadora de *viaja data*, sobrevivió a un cáncer de piel y ahora, junto a sus compañeras, sobrevive al olvido de su historia. Conversar con ella sembró en mi cabeza una frase que cuenta con la sabiduría propia de los aforismos que se vuelven refranes: el arte une lo que el mundo separa. Una frase que aumenta su poder al venir de su boca y que da cuenta de las potencialidades reparadoras de las iniciativas artísticas.

Refiriéndose a los ‘falsos positivos’, dice que “esto no se puede quedar callado, esto no se puede quedar impune [...] Ellos quieren borrar todo del mapa, decir que no pasó” (Garcerá, 2019, 12:22). En esa empresa, el arte es un aliado poderoso. Esta integrante de MAFAPO, fue una de las últimas en participar del proceso, que evocó de la siguiente manera:

Yo al principio no quería. Dije: no, no, no, yo no. Yo estaba más asustada dije: no, yo no me meto en eso. Y entonces, en últimas me llamaron y me convencieron. Este muchacho, el que fue allá a la finca: Carlitos Saavedra, él fue con nosotros en el carro y fue la cosa más sencilla. No estuve asustada, estuvimos fue muy divertidos allá en esa finca. Salimos fue en recocha [...] Eso yo era juagada de la risa, entonces quedé como así... [Idali hace una mueca que imita la expresión con la cual quedó en la fotografía] como toda seria, pero yo estaba juagada de la risa de todo lo que estábamos haciendo allá (Garcerá, 2019, 23:48)

Abro este apartado con este testimonio por la particularidad del contraste: Al tiempo que la fotografía es triste, pues la obra apuesta por el desasosiego, habla del duelo, es solemne, está en blanco y negro y nace de un hecho trágico, su gestación suscita risas en la protagonista. La elaboración de la foto está cargada de alegría. El testimonio habla de diversión y camaradería. En esta fotografía, conviven ambos extremos: el desconsuelo y la hilaridad.

De alguna manera, reír es resistir. Separadas por décadas y varias latitudes, Calveiro recuerda las palabras de Geuna (una sobreviviente de los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina) que parecen vigentes para la situación: “Aun

en las situaciones más trágicas el hombre es capaz de reír... surge la broma, que no es otra cosa sino la búsqueda inconsciente del hombre para recuperar su humanidad destrozada... La capacidad humana de recuperarse es absolutamente asombrosa” (Calveiro, 2014: 114).

Para Calveiro, “la risa es una de las formas más eficientes de la resistencia porque reafirma la vida en un medio en el que se pretende que el ser humano sencillamente se entregue a la muerte” (Calveiro, 2014: 114). Así se entregaba Idalí a ese entierro simbólico. Tal vez por eso un fragmento de Rayuela sostiene que “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra” (Cortázar, 2014, 246).

- **Beatriz Méndez**



*Foto de Carlos Saavedra [muestra a Beatriz Méndez. Integrante de MAFAPO. Tía de Edward Benjamín Rincón Méndez y madre de Weimar Castro Méndez] en: Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» El Tiempo, 09 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254>.*

Beatriz Méndez es la madre de Weimar Armando Castro Méndez, quien desapareció junto con su primo, Edward Benjamín Rincón Méndez, el 21 de junio de 2004 de un barrio al sur de Bogotá, cuatro años antes de que explotara el caso de Soacha. De hecho, cuando con su hermana vieron en 2008 la noticia de los jóvenes de Soacha y descubrieron que los muchachos fueron asesinados de la misma manera que sus hijos (lo que da cuenta de la sistematicidad de los asesinatos), reanudaron los esfuerzos por saber la verdad poniéndose en contacto con las madres de Soacha. Esfuerzos que habían sido eclipsados por amenazas que las llevaron desplazadas, atípicamente, de la ciudad al campo.

Hoy en día, las amenazas no se han ido, pero lejos de intimidarla, el riesgo sobre su vida exacerbó su batalla. “Si muero en búsqueda de la verdad, no estaré muerta de verdad”, dice llena de valentía y orgullo. Beatriz hace parte de MAFAPO. Tras ganarle una batalla al miedo, volvió a vivir en Bogotá y participa asiduamente de las reuniones que adelanta el colectivo. Cuando le propusieron la idea de participar en la galería no lo pensó dos veces:

¿Qué no hace uno por resistir? Cuando Carlos Saavedra me dijo lo del entierro, le dije: de una, donde sea. [...]Yo ya llevo 14 años muerta. Sí, entiérreme... Al sentir esas paladas, aunque había una bolsa de por medio, yo no podía respirar, primero porque me apretaba el peso de la tierra, segundo porque si respiraba la tierra se caía [...] Cuando él decía “tome aire que ya vienen otras fotos” yo no podía [inhalar], porque no, porque la tierra se caía. Entonces yo me sentía aprisionada. Al comienzo yo sentía cada palada, cada tierra que me caía por el cuello, yo sentía la tierra como rodaba. Yo decía: yo lo siento, yo estoy viendo mi entierro, los que de verdad se entierran ni lo sienten, pero lo voy a tomar así. No van a haber coronas, como van a haber probablemente en mi entierro o como fue el entierro de mi hijo, que hubieron muchas coronas ¿pa’ qué? No van a estar mis hijos alrededor llorando, porque yo ya morí hace catorce años, esto es un entierro simbólico. Eso, eso es arte. Eso para mí fue sanador, eso para mí fue una terapia (Méndez, 2019, 43:40)

Su testimonio continúa y allí refuta la asistencia psicológica que ha recibido por parte de la Unidad de Víctimas y del Distrito. Betty, como se presenta a sí misma, encontró más sanadora la experiencia artística que la terapia ofrecida por psicólogos de parte del establecimiento. Recuerda especialmente la sugerencia de una psicóloga que le dijo que no

debía tener a su hijo en pancartas, pues su casa está llena de pequeños altares para Weimar y Edward, allí tiene un pendón que dice “nuestros hijos merecen justicia, nosotras exigimos la verdad ¡no más jóvenes muertos en ejecuciones extrajudiciales!”. Según su relato, la psicóloga le dijo que quitara todo, que se despidiera de su hijo a través de una carta, lo que Betty rechazó, pues prefiere hacer un homenaje a su hijo. Desde fuera, esa resistencia a olvidar parecía una suerte de tortura, pero Betty dice: “No, no es tortura, yo viendo todos los días a mi hijo sé qué tengo. Me da ánimos”.

La adoración de estas mujeres hacia sus hijos hace que ellos se sientan presentes en los espacios, como si las acompañasen a todas partes. En una metáfora bellísima, ambas tienen estampadas en un pañuelo los ojos de sus hijos, ojos que se ponen sobre su frente para ver por ellos. Aunque no estén físicamente, sus vidas siguen produciendo efectos.

- **Jacqueline Castillo**



*Foto de Carlos Saavedra [muestra a Jacqueline Castillo, integrante de MAFAPO. Hermana de Jaime Castillo] en: Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» El Tiempo, 09 de junio de 2018. Disponible en:*

<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254>.

Jacqueline Castillo es hermana de Jaime Castillo, quién fue asesinado junto con los jóvenes de Soacha, aunque desapareció de Bogotá. Jacqueline es actualmente la representante legal de MAFAPO, grupo al que llegó tras buscar a su hermano. Según su relato, cuando inició esa búsqueda, vio la noticia de los jóvenes desaparecidos en Soacha, pero nunca se imaginó que Jaime hiciera parte de ellos, primero porque él tenía cuarenta y dos años y segundo porque desapareció de Bogotá, del barrio Álamos Norte.

Sin embargo, en una de sus visitas al Cuerpo Técnico de Investigación de la Fiscalía General de la Nación, la investigadora sugirió que buscara su cuerpo entre las personas encontradas en Ocaña. Cuando Jacqueline vio el listado de personas que aún no habían sido identificadas, encontró una persona con una edad aproximada de cuarenta a cuarenta y cinco años, esa persona era su hermano. Con esa información, se dio cuenta de que lo que denunciaban por medios de comunicación no había ocurrido solamente en Soacha y tras hacer todo el procedimiento legal para reconocer y recuperar el cuerpo de su hermano, se contactó con las madres de Soacha para sumar fuerzas en contra de algo muy grave que no estaba ocurriendo sólo en ese municipio. Jacqueline refiere la experiencia de *Madres Terra* de la siguiente manera:

El trabajo que se hizo con la tierra, finalmente representa esa conexión de madre y tierra. La tierra es la que germina, la madre es la que da la vida. [...] Desde mi experiencia, creo haber brotado de esa tierra con más energía para seguir luchando en busca de esta verdad. (Castillo, 2019, 15:04)

Ella reconoce en la galería un ejercicio reparador, una inyección de fuerza para no flaquear en esa batalla por verdad y justicia. Su testimonio da cuenta de la relación estrecha que puede tenderse entre las experiencias sensibles y las políticas, pues participar de la fotografía se movió en ambas direcciones.

- **Zoraida Muñoz**



*Foto de Carlos Saavedra [muestra a Zoraida Muñoz, Integrante de MAFAPO.madre de Yonny Duvian Soto Muñoz] en: Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» El Tiempo, 09 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254>.*

Zoris, como se presenta amigablemente a sí misma, es una de las pocas madres del colectivo que tenía una trayectoria política previa a la desaparición de su hijo. Fue madre comunitaria y hacía parte de la Junta de Acción Comunal de su barrio. El asesinato de su hijo exacerbó, no sin dificultades, ese activismo y la llevó, tras un fuerte proceso de resiliencia a adelantar esta batalla contra el olvido. Su recuerdo sobre la galería es un oxímoron, pues según sus palabras “fue fea y al mismo tiempo bonita”. Al principio, ella manifestaba su temor, pues algunas compañeras se agripaban tras pasar por el proceso. Sin embargo, la convencieron. Su fotografía fue elaborada en el cementerio central, que es vecino inmediato del Centro de Memoria Paz y Reconciliación donde se reúne MAFAPO.

Cuenta entre risas que el fotógrafo bromeaba con ella diciéndole que la iba a meter en una bóveda. Ella aterrorizada por enterrarse en un cementerio con *tierra de muerto*, encontraba más obstáculos para participar. Por supuesto, para la elaboración se trajo tierra nueva. Cuenta Zoraida:

“Cuando yo estaba debajo de toda esa tierra me decía Carlos: cierra los ojos y yo veía como candela ¡Todo era rojo, todo era rojo! Rojo, rojo. Una experiencia fea y al mismo tiempo bonita. Fea porque yo cerraba los ojos y en ese momento me acordé de mi hijo, enterrado. El cerrar los ojos sí no lo he podido descifrar. Cuando yo cerré los ojos vi fue candela, yo no descifro eso ¿por qué? (Muñoz, 2019, 56:39)

En el desarrollo de la entrevista sugiero la rabia como una posible explicación, ella dice que Carlos Saavedra le dijo exactamente lo mismo, sostiene que evidentemente aún había rencor, pero no acepta esta como la razón de su epifanía. Según su testimonio, fue a través del arte como poco a poco desterró el odio de su corazón. La dimensión bonita a la que se refiere, tiene que ver con la posibilidad que abrió la galería de seguir difundiendo, de contar visualmente lo que sucedió. Zoraida, junto con la libreta militar de su hijo, carga con ella una pequeña foto impresa de esta experiencia.



*Imagen 6. Elaboración Propia.*

- **Carmenza Gómez**



*Foto de Carlos Saavedra [muestra a Carmenza Gómez. Integrante de MAFAPO. Madre de Víctor Fernando Gómez y John Nilson Gómez] en: Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» El Tiempo, 09 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254>.*

Carmenza Gómez, perdió a sus hijos Víctor Fernando Gómez y John Nilson Gómez resultado de la maquinaria de muerte de los ‘falsos positivos’. Víctor fue asesinado en Ocaña, junto a los demás jóvenes de Soacha, John fue asesinado en sus esfuerzos por desentrañar la verdad de lo ocurrido con su hermano. A pesar de que ambos hayan abandonado físicamente este mundo, su madre habla por ellos, aunque eso signifique también amenazas sobre su vida; razón por la cual un guardaespaldas la acompaña.

Carmenza es una mujer tenaz, es una gran oradora y ha movilizó su relato en diferentes frentes. Tiene un interés manifiesto en que no se olvide a los jóvenes víctimas de ‘falsos positivos’ y en diferentes intervenciones públicas ha demandado la construcción de un monumento en honor a estos jóvenes, quienes para ella son héroes; mártires que debieron dar su vida para destapar esta *olla podrida* del ejército. Con estas palabras define su participación:

Para mí fue una experiencia... no sé, como dolorosa, como enriquecedora también, porque al sentir uno esas paladas de tierra, siente como que esas paladas de tierra tal vez se las echaron a alguno de aquellos jóvenes que enterraron en la tierra, porque yo no quise dejar a mis hijos en tierra, yo los dejé en bóveda. Entonces, yo sentía como que esas paladas de tierra, ellos las estaban sintiendo. Para mí fue una experiencia grandísima, grandísima. (Gómez, 2019, 22:16)

#### **4. Conclusiones.**

El vínculo entre arte y memoria es un terreno cargado de potencialidades, en tanto el arte habilita canales alternativos de expresión que permiten articular el pasado con el presente desde dispositivos lúdicos y reflexivos. El teatro, el cine, la fotografía, las plásticas y las intervenciones en el espacio público abren la posibilidad de explorar la reconstrucción de hechos pasados y memorias, a partir de mecanismos de interpretación subjetiva, que sitúan a la experiencia como protagonista. Las obras artísticas funcionan como puertas al debate, permitiendo articular puntos de vista sobre la construcción de la *memoria social*, las discusiones sobre quiénes son los “productores” de la historia, los modos de reapropiación de las memorias y su transformación en el momento de “expectación” de la obra (Fernández, 2014).

A estas dos variables se suma una tercera: la violencia, que aparece como tema central en *Madres Terra*. En la galería existe una relación entre arte, memoria y violencia que se manifiesta como una trenza tejida con los tres conceptos. El arte aparece como un vehículo para hacer memoria sobre procesos violentos. Los tres elementos se relacionan y complementan entre sí, de manera que es imposible pensarlos separadamente.

Ese vínculo que se forja entre los tres tiene el propósito de someter a quienes ven las fotos a una experiencia sensible que transforme prácticas. En ese sentido se mueve su dimensión política, a través de la interpelación. Sin embargo, por tratarse de una experiencia sensible, la subjetividad aparece en primer plano. Por lo tanto, no hay garantía de que la obra, aunque lo pretenda, genere la experiencia buscada. Asimismo, hay un segundo obstáculo que viene después de la sensibilización, el espectador no necesariamente cambiará sus prácticas tras verse expuesto a un universo de sentires suscitado por las fotografías. Hay allí dos límites potenciales para las prácticas artísticas que hacen memoria con fines políticos.

Vale la pena pensar estos límites como desafíos ante los cuales el arte abre caminos, incluso de reparación, particularmente para quienes *vivieron estos procesos violentos*. Utilizo esta categoría evitando la palabra *víctima*, que tiene para las personas que conversaron conmigo una connotación negativa, pues cae como un peso sobre ellas y las pone en una situación de pasividad. Al contrario, la apuesta de ellas es la de superar los procesos traumáticos, sin olvidarlos: como una cicatriz en la piel que ya no duele, pero está presente. En *Madres Terra* no sólo hay una apuesta por sensibilizar desde la creación, también hay un nivel terapéutico, como quedó claro tras analizar los testimonios de las involucradas: hubo una enorme dimensión reparadora en la realización de las fotografías.

### Bibliografía

Aerne, Annatina. «Art's Transformative Potential: Comparing Doris Salcedo's Plegaria Muda and Ludmila Ferrari's Cultus.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, 2016: 273-294.

Banco de la República de Colombia. *Red Cultural del Banco de l República*. 2017. [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Doris\\_Salcedo](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Doris_Salcedo) (último acceso: 21 de abril de 2019).

Berger, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gil, 2016.

- Butler, Judith. «Violencia, duelo y política.» En *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Calveiro, Pilar. *Poder y Desaparición, los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Castillo, Jacqueline, entrevista de Carlos Gutiérrez. (1 de febrero de 2019).
- CINEP. *Colombia, deuda con la humanidad 2: 23 años de Falsos Positivos*. Bogotá: Códice Ltda., 2011.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- Corte Penal Internacional. *Situación en Colombia - Reporte Intermedio*. La Haya: Oficina del Fiscal, 2012.
- Decreto Presidencial 1400 de 2006, por el cual se crea la Bonificación por Operaciones de Importancia Nacional, Boina. (Presidencia de la República, 05 de mayo de 2006).
- El Espectador. «Madres de Soacha protagonizan nueva exposición en Centro Memoria.» *El Espectador*, 29 de mayo de 2018.
- El Tiempo. «Jóvenes desaparecidos sí murieron en combate, dijo el presidente Uribe.» *El Tiempo*, 07 de 10 de 2008.
- Fernández, Clarisa Ines. *El arte, la fotografía y la memoria*. La Plata, 2014.
- Garcerá, Idalí, entrevista de Carlos Gutiérrez. (25 de enero de 2019).
- Gómez, Carmenza, entrevista de Carlos Gutiérrez. (01 de febrero de 2019).
- Gómez, Carmenza, Luz Palacio, y Flor Hernández, entrevista de Vicky Dávila. *Madres de Soacha hablan con Vicky Dávila en La W* (06 de abril de 2017).
- Guzmán, Laura. «La historia de las madres de falsos positivos en Soacha.» *El Tiempo*, 09 de junio de 2018.
- Human Rights Watch. «El rol de los altos mandos en falsos positivos.» Estados Unidos, 2015.
- Jelin, Elizabeth. *Marcar para recordar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Lewin, Juan Esteban, y Juanita Vélez. «La paz de Uribe es con más impunidad.» *La Silla Vacía*, 07 de noviembre de 2018.
- Muñoz, Soraida, entrevista de Carlos Gutiérrez. (1 de febrero de 2019).
- Muñoz, Zoraida, entrevista de Carlos Gutiérrez. (01 de febrero de 2019).
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

- Pimentel, Carolina. «Monstruos en cautiverio: fotografía de fueguinos en zoológicos humanos y rascismo.» *Revista Sans Soleil*, 2015: 103-115.
- Piñeros, Beatriz Méndez, entrevista de Carlos Gutiérrez. (29 de enero de 2019).
- Pollak, Michael. *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata: Al Margen Editorial, 2006.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Redacción Cromos. «Doris Salcedo vuelve con una obra sobre los "Falsos Positivos".» *El Espectador*, 10 de marzo de 2014.
- Rojas, Omar Eduardo, y Fabian Leonardo Benavides. *Ejecuciones Extrajudiciales en Colombia, 2002-2010. Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017.
- Rubiano Pinilla, Elkin. «Arte, memoria y participación "¿dónde están los desaparecidos?".» *HALLAZGOS* (Universidad Santo Tomás), 2014: 31-48.
- Saavedra, Carlos. *Carlos Saavedra* . 2019. <https://www.saavedravisual.com/CV> (último acceso: 21 de abril de 2019).
- Salcedo, Doris. «Plegaria Muda.» Bogotá, 2011.
- Sanchez Villarreal, Felipe. «Este fotógrafo enterró a las madres de Soacha para suturar sus heridas.» *VICE*, agosto 30 de 2017.
- Stella, Maria Elena. «Imagen y Memoria.La fotografía en los documentales de los hijos de desaparecidos.» *Aletheia*, 2010.