

LOS LÍMITES ENTRE EL HORROR Y LO SINIESTRO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

THE BOUNDARIES BETWEEN HORROR AND THE UNCANNY IN REPRESENTATION OF VIOLENCE IN COLOMBIA

Ana Isabel CAJIAO NIETO

Universidad de Barcelona

Resumen: El presente artículo indaga el límite entre el horror y lo siniestro a partir del ensayo *Das Unheimliche*, publicado por Sigmund Freud en 1919. El análisis se desarrolla a través de algunas de las imágenes vinculadas al conflicto armado colombiano, producidas por los artistas Juan Manuel Echavarría y Juan David Ortiz y el fotoperiodista Jesús Abad Colorado. Las nociones de realidad y ficción, así como los complejos dilemas en torno a la estetización del dolor o a la ambigüedad entre representar u ocultar la barbarie, son los ejes de referencia a partir de los cuales se abordan cuestiones más amplias vinculadas a toda representación de la violencia y se traza un posible límite entre la inquietud y el espanto.

Palabras claves: siniestro, arte, violencia, horror, Colombia.

Abstract: This article explores the boundary between horror and uncanny based on the essay *Das Unheimliche*, published by Sigmund Freud in 1919. The analysis is developed through certain images linked to the armed conflict in Colombia, produced by the artists Juan Manuel Echavarría and Juan David Ortiz, and the photojournalist Jesús Abad Colorado. The notions of reality and fiction, as well as the complex dilemmas relating to the aestheticisation of pain or the ambiguity between representing or concealing brutality, are the reference axes that serve as the basis on which wider issues linked to all representations of violence are addressed and a possible boundary between anxiety and horror is traced.

Keywords: uncanny, art, violence, horror, Colombia.

Los límites entre el horror y lo siniestro

HORROR: 1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso;
2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo;
3. m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad. U. m. en pl.;
4. m. coloq. Cantidad muy grande. En pl., u. t. c. adv. *Se divierten horrores.*

SINIESTRO: 1. adj. Dicho de una parte o de un sitio que está a la mano izquierda;
2. adj. *Avieso y malintencionado*;
3. adj. *Infeliz, funesto o aciago*;
4. Suceso que produce un daño o una pérdida material considerables;
5. m. Der. En el contrato de seguro, concreción del riesgo cubierto en dicho contrato y que determina el nacimiento de la prestación del asegurador;
6. m. desus. *Propensión o inclinación a lo malo*. Era u. m. en pl.

(*Diccionario de la Real Academia Española*, 23.^a ed.)

En 1919 Sigmund Freud publica su famoso ensayo *Das Unheimliche*, en el que por primera vez se atreve a adentrarse en la exploración de nociones consideradas, hasta entonces, más cercanas al ámbito de la estética que del psicoanálisis. En dicho ensayo Freud nos introduce en el complejo universo de aquella noción que en español ha sido traducida como *lo siniestro* o *lo ominoso* y, por medio de una sucesión de ejemplos extraídos principalmente de la literatura, nos guía dentro de la indefinición y la incertidumbre que la acompañan.

Quienes se embarcan en la lectura del ensayo se ven prontamente absortos por todas las complejidades que abarca etimológicamente la palabra *das Unheimliche* y la dificultad que esto conlleva en el momento de encontrar su equivalente en los demás idiomas. El término alemán encuentra en castellano únicamente vocablos similares que, si bien nos permiten aludir a algunas de sus características más representativas, en ciertas ocasiones también nos limitan en nuestra concepción de lo siniestro.

Según nos explica Freud, el término *das Unheimliche* aúna dentro de sí tanto la idea de lo privado, de lo íntimo y lo familiar como la idea de lo oculto, de lo extraño, de lo que se mantiene en la sombra, y en cuanto tal se aleja de nuestra percepción. *Das Unheimliche* haría referencia justamente a todo aquello que, por su carácter de profunda intimidad y privacidad se hace secreto y prohibido, perdiendo de este modo su aspecto familiar y adoptando a su vez el valor de lo desconocido o lo tenebroso. Según palabras de Freud, «lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica desde tiempos muy antiguos y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión» (1919: 2498).

La presencia constante del artículo alemán *das*, así como el correspondiente *lo* en castellano, nos ayuda a entender las inaprensibles variaciones por las que puede pasar el término y ese aspecto liminal que lo caracteriza, siempre en el límite entre lo familiar y lo desconocido, entre lo seguro y lo temible, entre la luz y la sombra. Al eliminar el artículo *lo*, lo siniestro pierde su definición como sustantivo y

adquiere la función de adjetivo. De este modo, su doble naturaleza, vinculada tanto a lo íntimo como a lo extraño, se ve reducida únicamente a sus acepciones negativas, adquiriendo así el valor de lo lúgubre, lo terrorífico o lo espeluznante.¹

Desde este punto de vista, resulta casi natural hallar una extrema cercanía entre el horror y lo siniestro, llevándonos incluso a cuestionarnos sobre la posibilidad, o menos, de marcar un límite entre ambos términos. Más aún en casos como la guerra, donde el terror, el dolor, la violencia, lo abominable y lo maligno se imponen como el pan de cada día. Pero ¿qué pasa entonces cuando la aproximación a todo ese horror se hace por medio de las imágenes producidas por reporteros gráficos o por artistas? ¿Como espectadores de dichas imágenes, nos resultará igual de imperceptible la frontera entre horror y siniestro o, en este caso, podremos encontrar oculto entre las varias capas de la imagen ese *das Unheimliche* del que nos habló Freud, y que Shelling describió como todo aquello que debiendo permanecer oculto ha sido revelado?

En las siguientes páginas analizaremos algunos de los trabajos de tres creadores colombianos que desde distintas perspectivas se han sumergido en la representación visual del conflicto armado en Colombia.² Teniendo como punto de partida el análisis freudiano de lo siniestro, indagaremos en el lenguaje y en la forma adoptada por cada uno de ellos en la difícil tarea de representar la guerra. Los recuerdos, así como los silencios y los vacíos que acompañan las obras, nos pondrán ante la difícil tarea de aproximarnos a la violencia sin traspasar la frontera del horror.

Silencios de Juan Manuel Echavarría

El proyecto *Silencios*³ del artista Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947), iniciado en el 2010 y en continuo proceso de elaboración, reúne una serie de más de 200 fotografías tomadas en escuelas de distintas veredas y poblaciones colombianas, la mayoría de ellas en la zona conocida como Montes de María. El abandono es el elemento que las acomuna. Un abandono forzado por los enfrentamientos entre guerrillas, paramilitares y ejército, así como por los ataques ejercidos por estos mismos bandos contra la población civil de la zona.⁴

¹ Vale la pena notar cómo la palabra *siniestro* acompañada por el artículo *el* mantiene, naturalmente, su función como sustantivo, pero adquiere un significado notablemente diferente al que nos interesa indagar en este texto. *El siniestro o un siniestro* es el término utilizado por las compañías de seguro para aludir al accidente o al riesgo a cubrir.

² El conflicto armado colombiano, activo durante más de seis décadas, ha sido una de las guerras más dramáticas del siglo XX, no solo por su extensa amplitud temporal y geográfica, sino también por los altos niveles de violencia alcanzados y por las miles de víctimas generadas. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, la cifra de víctimas —entre masacres, desaparición, reclutamiento ilícito, secuestros, desplazados y violencia sexual— supera los 6.000.000 de personas, sin contar con el número de sobrevivientes que cargan ahora con el dolor de la tragedia. El 24 de noviembre 2016 el gobierno colombiano, liderado por el presidente Juan Manuel Santos, firma con la guerrilla de las FARC (Fuerzas Revolucionarias de Colombia) el Acuerdo de Paz que declara de manera oficial la terminación del conflicto armado. Sin embargo, a pesar del desarme de este grupo armado y la notable disminución de hechos violentos, en los tres años que han transcurrido desde entonces, los asesinatos no han cesado y el conflicto se sigue viviendo en varias zonas del país.

³ En la página web del artista es posible visualizar un amplio número de fotografías pertenecientes a esta serie: <<https://jmechavarría.com/es/work/silencios/>>.

⁴ Durante el periodo comprendido entre 1999 y 2002 la zona de los Montes de María se convirtió en uno de los principales núcleos del conflicto armado. La confrontación entre los frentes guerrilleros de las Farc, el Epl y el Eln y grupos paramilitares de las Auc (Autodefensas Unidas de Colombia) desembocaron en una despiadada perpetuación de secuestros,



Fig. 1 *Silencio Asmón*, Asmón, Sucre – Colombia, 2016.
Con la colaboración de Fernando Grisalez. Imagen cortesía del artista

Las fotografías nos enseñan paisajes desolados, estructuras arquitectónicas sencillas en las que se deslumbran los restos de una escuela; lugares habitados por el silencio y los recuerdos, donde la naturaleza o el polvo se expanden reapropiándose de aquellos espacios que algún día les fueron propios.

En el fondo de las imágenes, justo frente a nuestros ojos, unas

pizarras inertes nos observan, nos hablan desde su silencio e interpelan nuestras memorias. En ocasiones podemos discernir en las paredes o en las mismas pizarras restos de escritura, vocales y números trazados en algún momento, cuando aquellos espacios eran habitados por niños y maestros. Estas frágiles huellas de una vitalidad ahora inexistente inquietan nuestra mirada.

Nuestra experiencia, así como las nociones adquiridas, nos conducen inevitablemente a asociar de manera automática la escuela con la infancia, y esta a sensaciones cercanas vinculadas con el juego, la risa y la vitalidad. Sin embargo, es justamente esto lo que ha desaparecido en aquellas fotografías, dejando visible ante nuestra mirada únicamente el rastro de su ausencia. Lo que vemos ya no nos reconduce a ese imaginario de la niñez que nos resulta familiar e inocuo, sino que por el contrario nos sitúa frente paisajes insólitos e indescifrables que inquietan nuestra percepción. Es entonces cuando aflora lo siniestro y aquello que aparentemente debiera resultarnos familiar se hace extraño.

Estas fotografías nos sitúan frente a las ruinas de un pasado cercano, de una historia que si bien no conocemos no nos resulta plenamente desconocida o inalcanzable. Como afirma Rubiano,

[...] las ruinas de Silencios no son ruinas de un tiempo lejano, no pertenecen a un mundo viejo; son ruinas frescas, demasiado cercanas en el tiempo: son ruinas que no debieron serlo. Las cicatrices marcadas en la materia aún no se han cerrado, de ahí que la belleza de esas imágenes sea inquietante y que, de hecho, resulte obsceno llamarlas bellas. (2017: 41)

Pero no es únicamente la belleza de las imágenes la que nos resulta extraña, la que desata en nosotros, como espectadores, esta ambivalencia tan polémica entre el placer de la mirada y el rechazo

toma de pueblos, ataques a la fuerza pública y a la población civil. En el corregimiento de El Salado, el 16 y 19 de febrero del 2000, 70 campesinos fueron torturados y asesinados, en El Chengue fueron 27 los asesinados el 17 de enero de 2001. En la región tuvieron que desplazarse 20.677 personas (Molano, 2011).

del abandono hacia el cual remiten. Es justamente esta imposibilidad de situarnos en un lugar concreto lo que desata nuestro desasosiego y activa, en quien contempla la imagen, esa sensación de



incomodidad que a su vez se acompaña del deseo de observación.

Según Freud, dos de las situaciones más comunes en las que aflora lo siniestro son: por una parte, el desvanecer de las fronteras entre la realidad y la ficción, es decir, cuando el sujeto pierde la capacidad de discernir con claridad si aquello que observa o experimenta pertenece al ámbito de lo real o de lo ficticio (Freud, 1988: 2500).

Fig. 2. *Silencio olvidado*. Las Palmas, Bolívar – Colombia. 2011.
Con la colaboración de Fernando Grisalez. Imagen cortesía del artista

Por otra parte, cuando el sujeto se ve expuesto frente a la figura del doble (Freud, 1988: 2493), es decir, cuando experimenta la pérdida de su carácter de unidad y unicidad y esto lo lleva a encontrarse con el peligro de su propia muerte.

En la serie de fotografías que componen *Silencios*, el espectador se ve invadido por ambas situaciones, de modo tal que queda expuesto a la obligación de confrontarse con sus propias certezas y sus propios temores. Las fotografías producidas por Echavarría no se sitúan en el ámbito del reportaje, sino que declaran desde un inicio su pertenencia al ámbito de lo artístico y, por ende, el carácter subjetivo que las acompaña. Al producir la imagen, el artista ha optado por capturar bajo su lente ese momento indefinido y atemporal que rodea los acontecimientos que han producido la tragedia. No vemos a los niños o a sus padres huyendo, pero intuimos su presencia, así como reconocemos su ausencia. No sabemos lo que sucedió, pero la persistencia de estas ruinas impregnadas de vacíos nos obliga a imaginar aquello que intuimos oculto bajo el silencio.

Son imágenes sin tiempo y sin espacio, que no nos ofrecen puntos de anclaje fijos en la realidad en que vivimos. Sin embargo, su naturaleza fotográfica y la verosimilitud que las caracteriza nos hacen percibir las como reales, llevándonos a ignorar la ficción que las acompaña.⁵ La imposibilidad de verificar si aquello que imaginamos es real o ficticio desata en el espectador la sensación de lo siniestro.

⁵ El tema de la realidad y la ficción en fotografía es uno de los debates más importantes de la teoría fotográfica, que abarca grandes cuestiones en torno a la noción misma de fotografía, a su producción, percepción y distribución. Si bien en esta nota resultaría inapropiado adentrarnos con profundidad en el tema, es importante aclarar que uno de los primeros factores que pone en entredicho el carácter de realidad y veracidad de la imagen fotográfica es justamente la subjetividad que acompaña su producción. Toda imagen es el resultado de una serie de elecciones y acciones ejercidas por el sujeto que la



Fig. 3. *Silencio atrapado*. Bojayá, Chocó – Colombia, 2010.
Con la colaboración de Fernando Grisalez. Imagen cortesía del artista.

Por otro lado, la elección del artista de fotografiar escuelas abandonadas nos reconduce a uno de los aspectos más crudos y temibles de la guerra, la interrupción abrupta de la infancia. La sencillez de las imágenes traslada al espectador a unos espacios marcados por el paso del tiempo, donde las ruinas y la potencia regeneradora de la naturaleza ya no despiertan la nostalgia y la admiración que sentían los románticos por símiles paisajes, sino todo lo contrario, desatan las más profundas sensaciones de estupor, temor e inquietud por la confrontación directa con la palpable muerte.

Podemos ser neutros frente aquello que nos es distante, que no interpela de manera directa nuestro cuerpo o nuestra experiencia. Pero, en este caso, Echavarría nos ha tendido una trampa, situando en el núcleo de la imagen la infancia, aquella fase de vida a la que nadie es inmune y que nos pertenece y nos constituye. En estas infancias —que recorren cual fantasmas los espacios vacíos y desolados— reconocemos nuestra propia niñez y vemos en ellas esos dobles que nos recuerdan la fragilidad de nuestro propio existir.

El carácter fotográfico de la obra permite que el espectador se proyecte con más facilidad en lo que observa y, tanto la ruina como la fotografía, tejan ante su mirada puentes de conexión: entre un

produce, quien de este modo transfiere sobre la superficie su propia visión de la realidad. Vista desde esta perspectiva, dicha imagen es tan real como ficticia, puesto que, aunque su forma esté vinculada directamente con la realidad material que la produce, su contenido se encuentra supeditado a la subjetividad del fotógrafo. En ámbito artístico esta presencia de la ficción dentro de la fotografía se hace aún más clara, puesto que la imagen queda liberada de todas sus funciones como testigo o prueba de realidad.

pasado y un presente que confluyen atrapados en la quietud de la imagen, entre el espacio fotografiado y el espacio de la observación y entre la ficción y la realidad.

La ausencia de vida y los vestigios de quienes alguna vez animaron estos espacios delatan frente al espectador la presencia de la muerte y la desaparición. Una vez más lo familiar, seguro y acogedor —como hemos aprendido a imaginar la infancia— se revela extraño, perturbador e inquietante.

Echavarría evita servirse de la narración o la descripción de los hechos —no lo hace ni de forma visual, ni verbal— evitando de este modo caer en el horror. La imagen nos lleva a experimentar en lo siniestro, mientras que la descripción de los acontecimientos que han producido estos paisajes nos catapultan en el terror.

Dos cosas hay en la reflexión de Echavarría: por un lado, la necesidad de dar cuenta de la barbarie (ver, testimoniar, documentar) y, por el otro, la *posibilidad de hacer ver aquello que no podemos ver sin quedar paralizados: el horror*, es decir, una experiencia que pone a prueba lo que nuestra sensibilidad puede llegar a tolerar, *una conciencia del límite* de la propia representación de los hechos. (Rubiano, 2017: 49, cursiva mía)

La suspensión temporal de cada una de las imágenes que componen la serie, la ausencia de personas y acontecimientos, así como las huellas de una actividad ahora relegada únicamente a la imaginación, hacen de *Silencios* una obra cargada de indefinición e incertidumbre. Echavarría sitúa al observador en el límite entre lo familiar y lo desconocido, entre lo visible y lo oculto, entre la vida —presente en la naturaleza— y la muerte sugerida por la soledad y el silencio.

Esa indefinición es la que da vida a lo siniestro. De este modo, el espectador queda atrapado entre la fragilidad de sus propios temores reflejados en la imagen y la protección que le ofrece la belleza misma de la fotografía. Según palabras de Echavarría «el arte, como el escudo de Perseo nos permite ver el horror sin petrificarnos» y de este modo observar, reflexionar y cuestionar la realidad que nos rodea.

Jesús Abad Colorado

Jesús Abad Colorado (Medellín, 1967) es uno de los principales fotoperiodistas colombianos, con más de 25 años de trabajo dedicados a documentar el terrible conflicto armado que ha atravesado el país y el impacto que este ha tenido sobre toda su población.

Su trabajo ha sido publicado en diversos medios de comunicación, pero también ha sido objeto de numerosas exposiciones,⁶ lo que le ha permitido llevar sus fotografías más allá de la difusión puramente periodística, para entrar en espacios que invitan a una percepción pausada y silenciosa. Como él mismo afirma: «Toda la vida me la he pasado exponiendo, porque es una forma de

⁶ Dentro de las exposiciones realizadas por Colorado, cabe la pena resaltar la que se realizó en Bogotá, Colombia entre octubre 2018 y febrero 2020 en el Claustro de San Agustín. La exposición *El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado* reunió, bajo la curaduría de María Belén Saez Ibarra, más de 500 fotografías realizadas entre 1992 y 2018, muchas de ellas hasta entonces inéditas.

enfrentarnos —no a una página de un periódico, no a una imagen que es noticia hoy y mañana no es— sino a un ejercicio de construcción de memoria» (cit. en Narváez, 2019).

De hecho, dedicarle tiempo a los acontecimientos y a su percepción es una de las premisas básicas del trabajo de Colorado. Lo suyo es ante todo «un ejercicio de memoria construido a punta de paciencia, de conocer a sus sujetos, de quedarse durante días en los pueblos o caseríos a menudo devastados» (cit. en Tibble, 2016). Un proceder que efectivamente le ha permitido experimentar el horror de la guerra desde todas sus vertientes, tanto en su propia vida como por medio del dolor de quienes acompaña.⁷

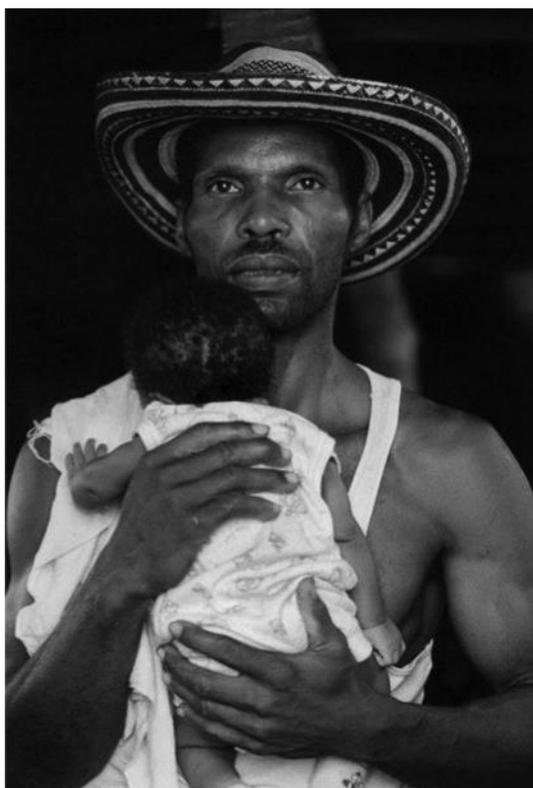


Fig. 4. Río Atrato, Chocó, 2002.
Imagen cortesía del artista.

Enfrentarse a la representación de la tragedia y del horror desde la perspectiva del fotoperiodismo nunca es una tarea fácil, no solo para el fotógrafo que experimenta en primera persona el terror que documenta, sino también para quienes recibimos la imagen.

Según la teórica israelí Ariella Aïsha Azoulay, todo acto fotográfico es «un encuentro en el que varios protagonistas están implicados» (2019, 1): el fotógrafo que ejecuta la acción y se sitúa detrás del dispositivo fotográfico, quien es fotografiado y se sitúa frente al lente, y el espectador que recibe esa visión de realidad, mediada por el fotógrafo o la cámara. Según la forma en que se lleve a cabo esta relación, y cómo se extienda a través del tiempo, el dispositivo fotográfico puede activar estructuras de poder muy peligrosas, que sitúen al fotógrafo y a los receptores de la imagen en una posición de dominio y a los fotografiados en una situación de explotación.⁸

La consciencia de este peligro y la voluntad explícita de darle voz y visibilidad a todos aquellos que han sido víctimas de esta guerra es lo que guía el trabajo de Colorado y lo llevan a cubrir la violencia, no desde el lado de la muerte —aunque esta inevitablemente esté siempre presente—, sino del de la vida. Es el mismo autor quien afirma:

⁷ En el 2018 la directora cinematográfica Kate Horn realiza el documental *El testigo, Caín y Abel*, en el cual registra de manera muy íntima la estrecha relación que Colorado establece con los protagonistas de sus fotografías y con los acontecimientos que dan vida a sus imágenes. El documental nos hace partícipes de su forma de entender el periodismo y, por lo tanto, de la importancia que asume para Colorado la cercanía con las víctimas y la interacción que estas establecen con sus propias imágenes. En más de una ocasión las fotografías que narran el conflicto del país regresan a las manos de quienes las protagonizan, dándoles a estos la posibilidad de apropiarse de su propia historia y evitar así el anonimato impuesto por el genérico carácter de «víctima».

⁸ La teórica y artista israelí Ariella Aïsha Azoulay desarrolla extensamente este tema en su libro *The Civil Contract of Photography* (Nueva York: Zone Books, 2008), en el que plantea la necesidad de cuestionar los esquemas habituales de entender la fotografía y los usos que de ella se han dado como una herramienta de perpetuación de un sistema imperialista de poder.

No estoy buscando el ángulo más perverso sino el ángulo más humano. Para ver el terror de la guerra no es necesario ver a los que están tendidos en el piso, boca abajo, con un tiro en su cabeza, hay que mirar el rostro de los vivos, de los sobrevivientes. Y ahí entiende uno la perversión de cualquier guerra, de las injusticias. (cit. en Combariza, 2019)

Y efectivamente sus fotografías se encuentran habitadas, la mayoría de las veces, por todos aquellos a los que la guerra parece haberles robado el derecho a vivir para obligarlos a sobrevivir. Son imágenes periodísticas, que como tal cumplen con la función de informar y documentar los acontecimientos de la manera más inmediata posible, pero en las que, sin embargo, no encontramos registrado el enfrentamiento bélico, sino sus inminentes repercusiones.

Esta búsqueda del lado más humano de la guerra se ve reflejado en la ausencia de escenas macabras, violentas o explícitas que con su barbarie terminen agrediendo al espectador. En muchas ocasiones, incluso, podría resultar casi imposible percibir o intuir la tragedia que acompaña dichas fotografías, puesto que —extraídas de su contexto y sin ningún acompañamiento verbal que describa los hechos— no contienen elementos que se correspondan con la iconografía clásica del dolor.

Es más, son imágenes hermosas, bellas, realizadas con una clara intención estética. La predilección del blanco y el negro, para la gran mayoría de ellas, así como la estudiada elección del objeto fotográfico no son casuales. Tienen como finalidad dignificar el rostro de la guerra, retratarlo desde el respeto y el afecto, para de este modo despertar en el espectador la sensación de la compasión y no la de la repulsión. Como podemos leer en palabras de Colorado, «yo trato de hacer cosas que pueden ser duras, pero tienen que ser bellas. O sea, lo duro y lo bello no son antagónicos. Y no es estetizar un hecho de dolor» (cit. en Morales y Ruiz, 2019).

De hecho, las afirmaciones de Colorado parecen retomar lo que ya hace más de un siglo había expuesto Lessing, analizando las particularidades de una obra clásica tan crucial en este asunto de la representación del sufrimiento como es Laocoonte. El autor alemán escribe:

Abrid en efecto, en vuestra imaginación, la boca del Laocoonte, y juzgad; dejadle gritar, y veréis el efecto. Antes era una imagen que inspiraba compasión, porque mostraba simultáneamente la belleza y el dolor, y ahora es una figura fea, horrible, que nos fuerza a volver la mirada porque el espectáculo del dolor nos desazona hasta tal punto, que ni la belleza del ser que sufre puede cambiar esta destemplanza en el suave sentimiento de la compasión. (2002: 52)

Nos encontramos por lo tanto ante la necesidad de hablar del terror, de testimoniar su existencia y transmitir sus consecuencias ante quien no lo ha tenido que experimentar, pero buscando una forma que invite a la reflexión y no a la negación. Horror y belleza se ven por ende confrontados ante la difícil tarea de coexistir y compartir el mismo espacio de la representación.

Si, según Rilke, «lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar» (cit. en Trías, 2001: 67), ¿podríamos entonces, en el caso de Colorado, hablar de sus fotografías como de ese sutil, pero imprescindible, límite entre el horror y lo siniestro?

Según Freud:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. (1988: 2500)



Fig. 5. Boda de Beatriz García y Oscar Giraldo.
Granada, Antioquia, 2000. Imagen cortesía del artista.

En la imagen fotográfica, como veíamos también en el caso de Echavarría, a pesar de la verosimilitud de lo que vemos y de su relación directa con la realidad fotografiada, existe siempre un cierto grado de ficción. Este nace, tanto de la subjetividad que determina su creación,⁹ como de la distancia temporal y espacial que existe entre el acto fotográfico y la imagen resultante. Ambos factores generan en el espectador una barrera natural frente a lo observado, ofreciéndole así la posibilidad de contemplar la tragedia sin exponerse plenamente al horror oculto tras la imagen. ¿Pero qué pasa cuando se rompe esa pantalla protectora y la ficción bidimensional de la imagen asume nuevamente el carácter de realidad?

Las fotografías de Colorado efectivamente nos protegen del horror y de la sevicia; su lente evita confrontarnos con los cuerpos sin vida que han quedado detrás de la masacre, pero no nos protege de la mirada del sobreviviente; de aquel que se sitúa frente al objetivo fotográfico y atravesando el cuerpo del fotógrafo nos observa, nos cuestiona y nos recuerda que aquel rostro que observamos es real. Por

⁹ Por cuanto la intención del fotoperiodista sea siempre la de informar con la mayor objetividad posible y crear un registro verídico de los hechos, no debemos nunca olvidar que toda fotografía es siempre el resultado de una serie de elecciones hechas por quien posee la cámara y, como tal, la imagen resultante es siempre consecuencia del punto de vista subjetivo de su creador. Una excepción podrían ser las fotografías hechas por cámaras activadas de manera automática, que no precisan de un sujeto para actuar, pero también en este caso las fotografías no pueden ser asumidas plenamente como pruebas de realidad, puesto que lo que vemos siempre será únicamente un trozo de realidad y, como tal, también un trozo de ficción.

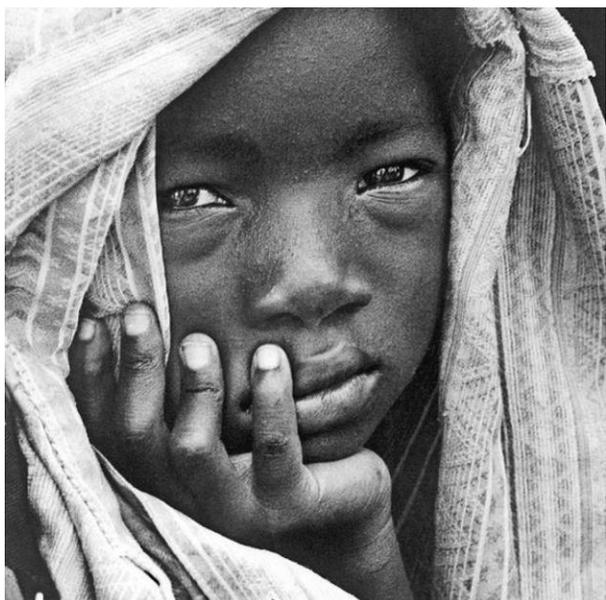


Fig. 6. Bojayá, Colombia, 2002.
Imagen cortesía del artista.

un instante el velo de protección que nos mantenía alejados del horror se quebranta y la realidad asume nuevamente el lugar de la ficción.

«Para ver la muerte hay que ver el rostro de los vivos»¹⁰ afirma Colorado (2019) y es ahí —en esa muerte latente que nos recuerda nuestra propia fragilidad— que nos hallamos sorprendidos por la experiencia de lo siniestro.

El respeto, el cuidado y el sentido de humanidad con los cuales Colorado se acerca al dolor de la guerra, hace que sus imágenes nos mantengan protegidos del horror. Sin embargo, el tiempo y la atención que las imágenes reclaman quebrantan el velo de protección que permite mantener oculto lo que todos pretendemos olvidar, es decir, nuestro «temor primitivo frente a la muerte» (Freud, 1988: 2494).

Pero, las fotografías de Colorado son ante todo historias; historias de vida, de muerte, de dolor, de lucha y de sobrevivencia. Como todo acontecimiento, dichas historias se viven y se narran a través del tiempo y encuentran soporte en las descripciones verbales que complementan la fotografía. Dichas palabras, sin embargo, condicionan inevitablemente la mirada del espectador y lo sumergen en lo más profundo de la barbarie.

Como el mismo Colorado declara, la fotografía es la forma que él adopta para «escribir la historia del país» (2018). Y, sí, la imagen es su principal vehículo, pero la palabra y el tiempo que esta misma requiere para su comprensión son sus complementos imprescindibles. Así lo confirman sus propias palabras: «yo soy de los que dice que una imagen no vale más de mil palabras.



Fig. 7. Peque Antioquia, 2001. La mujer observa uno de los cuerpos envueltos en plástico y colgado de una guadua que llevan varios campesinos por la plaza del municipio. Imagen cortesía del artista.

¹⁰ Esta afirmación de Colorado nos recuerda las palabras de Roland Barthes con relación a una fotografía publicada sobre la matanza de Camboya: «los muertos ruedan por la escalera semiderruida; en lo alto, sentado en un escalón, un muchacho mira al fotógrafo. Los muertos han delegado en el vivo la carga de mirarme; y en la mirada del muchacho es donde yo los veo muertos» (1982: 308).

Soy de los que dice que esas imágenes necesitan de muchas palabras. Es un ejercicio ético y estético y un compromiso con la verdad» (cit. en Narváez, 2019).

Y si bien la dependencia entre fotografía y palabra no es una exclusiva del trabajo de Colorado,¹¹ sí es un factor determinante en la posibilidad de cruzar esa frontera que de lo siniestro nos lleva hacia el horror. Si sus imágenes nos protegen bajo el velo de la belleza, las palabras que narran lo que la fotografía no enseña nos llevan de la compasión hacia el espanto.

Las fotografías de Colorado quedan así atrapadas precisamente en ese sutil, pero determinante, límite entre el horror y lo siniestro. Sin decantarse plenamente hacia ninguno de los dos lados, son capaces de desatar en el espectador ambas emociones. Cuando la palabra toma el predominio, la compasión —finamente construida por la fotografía— es arrasada por el horror de los hechos. Pero cuando la palabra calla y la imagen nos observa a través de la mirada de los sobrevivientes, lo siniestro hace su aparición.

Tanto las fotografías de Jesús Abad Colorado como las de Juan Manuel Echavarría nacen de la necesidad de poner en evidencia las profundas heridas que durante décadas han sido perpetuadas sobre un entero país. Ambos se apoyan en la fotografía y en la potencia de su naturaleza deíctica para trastocar la experiencia del espectador. Ambos casos reclaman tiempo de percepción, pero también de producción, y para ello se apoyan en la belleza de la representación. Y es ahí, justamente, donde modifican los mecanismos habituales de generar y percibir las fotografías del horror y le dan la bienvenida a la aparición de lo siniestro.

Pesos, Gente rota y Acá entre nos de Juan David Ortiz

En los dos casos analizados anteriormente, ambos creadores optan por la fotografía como medio principal para visibilizar la tragedia, elección que los lleva a trabajar en el territorio y en contacto directo con las víctimas. En el caso de Juan David Ortiz (Caldas, 1986), es el dibujo la herramienta con la que se da voz e imagen a aquel sufrimiento.

Ortiz, radicado en Barcelona desde el 2016, construye su obra a partir de sus propios recuerdos. Alejado físicamente del país, reelabora una historia de dolor y angustia, en la que se entrelazan en el papel su experiencia como inmigrante, los recuerdos del pasado y las crónicas actuales del conflicto armado colombiano. A diferencia de Echavarría y Colorado, la toma de distancia adquiere un elemento fundamental en la realización de las obras, puesto que le permite procesar la tragedia y transformar el horror en una fuente de reflexión y reconocimiento de la fragilidad humana.

A primera vista, los dibujos de Ortiz no parecen reconducirnos a situaciones trágicas, ni mucho menos violentas, sino que por el contrario nos conducen a emociones de dulzura, suavidad y candor.

¹¹ La fotografía, como indica Rosalind Krauss, puede ser entendida como un índice sin referente, es decir como un símbolo que adquiere sentido únicamente en presencia del objeto que simboliza. Frente a la ausencia del objeto fotografiado, el referente es sustituido por la palabra que describe la imagen. De este modo, el texto la complementa y agrega los elementos que han quedado fuera del marco espacio temporal de la fotografía. Cfr. Krauss (1990) *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Son dibujos elaborados con sumo cuidado, donde nada es dejado al azar y en los que se perciben las horas de trabajo dedicadas a su realización.

Son obras que engañan la mirada, que desde su aparente sencillez nos invitan a observar con calma, a acercarnos al papel y a analizar los detalles del trazo. Y es a través de esa delicada observación que se descubren como superficies cargadas de muerte y de dolor.

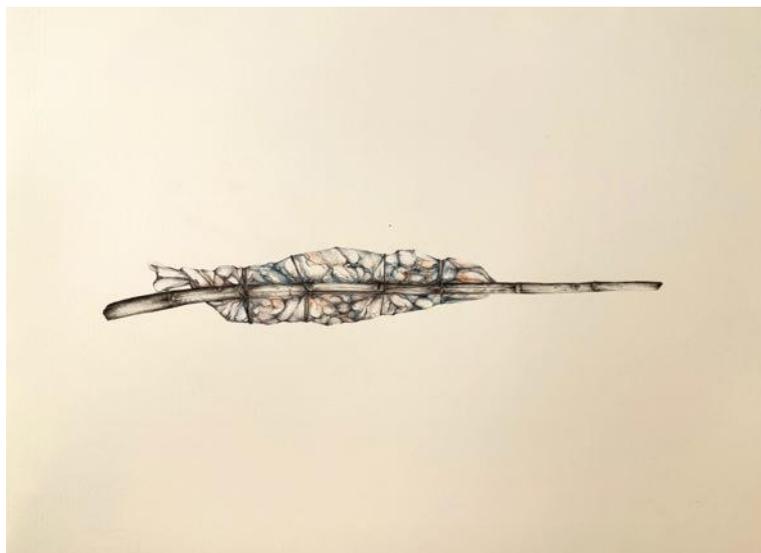


Fig. 8. *Peso 1* de la serie *Cargando a mi hermano*. Lápiz de color sobre papel, 2019. Imagen cortesía del artista.

La serie *Pesos* (2019) la conforman un grupo de dibujos a primera vista indescifrables, en los que nos resulta difícil saber a ciencia cierta si lo que vemos es un atado de hojas y ramas o el capullo de una mariposa en pleno proceso de transformación. Hay, sin embargo, algo en aquellas imágenes que inquietan nuestros sentidos, formas inciertas, perfectamente definidas y delimitadas por el lápiz y el color, pero que, no obstante, nos hacen dudar.

Al mirarlas con atención, descubrimos en ellas un extraño juego de presencias y ausencia que viene cargado de referencias visuales muy comunes dentro del imaginario visual del conflicto armado en Colombia. De hecho, lo que vemos son cuerpos sin vida envueltos en tejidos de uso cotidiano, transportados a través de la selva a la espera de que llegue su momento o su lugar de sepultura.

La muerte está presente en el dibujo, es ella quien ocupa todo el centro de la representación y, sin embargo, se mantiene velada detrás de todas las ausencias que la acompañan. Notamos, ante todo, la ausencia de ese ser que apenas logramos intuir o imaginar detrás de los tejidos que lo envuelven, pero también percibimos la ausencia de sus cargadores. Del mismo modo, queda excluida de la imagen cualquier referencia física o temporal que nos permita aferrarnos a la realidad para no perdernos entre las elucubraciones de nuestra propia imaginación.

El blanco impoluto que envuelve la figura deja ante nuestra mirada un vacío enorme, que, a la vez que inquieta, apacigua la mirada. Del mismo modo, las formas suavemente delineadas no nos eximen del peso que implica cargar con esa ausencia, física y emocional. De esta manera, la falsa

tranquilidad que alberga la ficción del dibujo es resquebrajada por la discreta percepción de la muerte, dejando al descubierto la soledad y el silencio que habita en las profundas heridas de la guerra.



Fig. 9. *Fragilidad*, de la serie *Gente rota*. Lápiz sobre papel, 2019. Imagen cortesía del artista

Nuevamente, aquello que parecía seguro, cercano y acogedor se revela como extraño e inquietante, dejando expuesto al espectador frente a la incertidumbre y desazón que despierta el encuentro con lo siniestro. Como sostiene Eugenio Trías, lo ominoso «se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo» (2001: 50).

Según Ortiz, sus dibujos no son concebidos como obras completas, sino más como apuntes gráficos o reflexiones en torno al sufrimiento vivido por quienes han sido víctimas de la guerra. Son las estrategias que él encuentra para dignificar al otro y, de alguna manera, compartir su tragedia visualizando parte de ese dolor. El dibujo se le presenta, entonces, como la forma más directa y personal de trasladar sobre el papel dicho intento de rendición.



Fig. 10. *Sobre la mesa*, de la serie *Gente rota*. Lápiz sobre papel, 2019. Imagen cortesía del artista.

El tono íntimo de la representación atrae al espectador y lo sitúa nuevamente en el plano de la ficción. Pero la certeza de esa irrealidad se demuestra como una barrera frágil frente al temor y la angustia que despierta en el ser humano la idea de la desaparición. Como afirma Jean Clair: «se diría que desde el origen el miedo a la muerte ha impreso una marca indeleble e inmutable en el alma humana» (2013: 60, trad. mía), un temor atávico que se vincula a esa eterna incertidumbre que acompaña el acto mismo de morir y la transformación del cuerpo. Con la muerte llega el vacío, pero también la pérdida de todo límite que contenga nuestra existencia.

Los dibujos de Ortiz efectivamente nos hablan de muerte, pero omiten todo rasgo característico que nos permita confirmar nuestras sospechas. El cuerpo siempre está cubierto, velado, sugerido únicamente por las curvas que asumen las flexibles superficies que se extienden sobre el papel. En sus dibujos lo que intuimos es la impertérrita presencia de la Parca, pero es visible únicamente mediante la ausencia del cuerpo.

Ortiz nos habla del dolor que conlleva cargar a cuestas una guerra que parece eterna, del peso de esas heridas profundas que habitan sus recuerdos de infancia y de todas esas barbaries que se han mantenido en el silencio y la invisibilidad de aquellos cuerpos que las han sufrido. El punto de partida de la reflexión es el horror del conflicto colombiano, pero sus dibujos exceden los límites impuestos por la particularidad para ofrecerse como símbolos de la fragilidad humana.

En su obra parece, por lo tanto, cumplirse una de las principales premisas que, según Trías, son necesarias para la aparición de lo siniestro:

Está omitida la revelación siniestra del acto inaugural precedente al que remite y en el que se fundamenta la presencia entrevista de la belleza: esta es revelación fugitiva, instantánea, suspendida y sorprendida por un instante ante nuestros ojos atónitos, de algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso. (2001: 142)

La ficción del dibujo se presenta entonces como la puerta de entrada idónea para explorar el desgarramiento humano, sin necesidad de agredir al espectador con la violencia misma de la imagen. La suavidad de las líneas, así como la dulzura de las formas y la gama cromática elegida por Ortiz establecen, en este caso, el límite entre el horror y lo siniestro.

Los dibujos de Ortiz de la serie *Pesos*, así como los de *Gente rota* y algunos de *Acá entre nos* nos plantean las siguientes preguntas: «¿Qué sería pues un volumen —un volumen, un cuerpo ya— que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de ese acto una forma —una forma que nos mira?» (Didi-Huberman, 1997: 18).

El encuentro con ese abismo sin fondo que representa la muerte es a ojos de Freud uno de nuestros mayores temores que es removido de la consciencia y transformado en una inexplicable angustia hacia la figura del doble. Cambiar de piel, perder el propio cuerpo o verse duplicado en el cuerpo del otro son motivos desencadenantes de lo siniestro, porque todos ellos nos reconducen a la pérdida de nuestros propios límites y nos sumergen en la oscuridad de las incertezas que ahondan en lo ilimitado.

Por ello, enfrentarse a la representación de la muerte es siempre un difícil proceso de reconocimiento, puesto que en la muerte del otro inevitablemente vemos reflejada nuestra propia desaparición. Como afirma Didi-Huberman, la visión de la muerte «es un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí» (1997: 19).

La muerte física, pero también la muerte simbólica, va siempre atada a la pérdida y al vacío generado por esa desaparición. Ortiz, a través del vacío mismo, nos sumerge en medio de esa transformación. Nos presenta la muerte camuflada y oculta detrás de lo que no podemos ver, y nos deja —como espectadores— desvalidos ante nuestra instintiva tendencia a completar, con nuestros propios temores, los espacios vacíos que la imagen se niega a ocupar.



Fig. 11 *Costales blancos*, de la serie *Acá entre nos*. Técnica mixta, 2019. Imagen cortesía del artista.

En el trabajo de Ortiz se funden el dolor por las muertes violentas y las heridas profundas generadas por el conflicto armado en Colombia, con una necesidad más amplia de otorgar visibilidad a la punzante dualidad que conlleva toda transición. Sus dibujos nos sitúan por eso en el límite entre lo que vemos y lo que imaginamos, entre la ausencia y la presencia de ese cuerpo que creemos intuir bajo unas formas que nuestros ojos reconocen como inocuas y, entre la materialidad de las carnes y la intangibilidad de la muerte. Son dibujos que aluden a la violencia de un país, al mismo tiempo que se alimentan de ese transitar que acompaña todo proceso de migración, en el que se hace imprescindible aceptar la pérdida de aquel que fuimos para aceptar aquel que seremos en el nuevo lugar. Es un transitar del espacio de los vivos al lugar de los ausentes.

En esa insinuación incierta y en ese continuo intuir la muerte, pero sin poderla ver, se manifiesta lo siniestro.

Conclusiones

En un país como Colombia, donde la muerte, la violencia y el horror han cubierto el territorio durante tantas décadas, la búsqueda de espacios seguros para la sanación y el duelo se ha impuesto como una necesidad imprescindible. Dentro de esta labor, el arte ha ocupado desde siempre un lugar preferencial ya que, mediante diversos mecanismos, ha permitido entretejer una historia de país que no se alimenta únicamente de acontecimientos, sino también de las voces, las experiencias y las emociones de quienes han atravesado la guerra.

Sin embargo, enfrentarse a la representación de la tragedia siempre resulta ser una tarea difícil, en la que se abre continuamente el eterno dilema entre: cómo hablar del horror sin omitir el peso de la barbarie, pero, a la vez, hacerlo sin violentar aún más el recuerdo de quienes lo han sufrido. Por ende, el dilema entre la estética y la ética se impone siempre como una constante ineludible dentro del panorama de la representación visual del dolor.

Analizar las imágenes desde la perspectiva de lo siniestro, siguiendo las pautas establecidas por Freud, lo que nos permite es abordar la cuestión desde una visión diferente, centrada no tanto en los hechos representados, sino más en el poder de impacto que tiene la incertidumbre misma de la imagen.

Toda producción visual, independientemente de su técnica y su función, es de por sí un cúmulo de indefiniciones, dentro de las cuales el espectador puede hallar elementos que le resulten familiares o puede sentirse simplemente desprovisto de herramientas o nociones previas que le permitan conectar con lo representado.

Sin embargo, cuando a dicha variabilidad de sensaciones le sumamos un elemento tan espinoso y delicado como la visualización del horror producido por la guerra, se hace casi inevitable la aparición de lo siniestro. Lo ominoso, como afirmaba Freud, «sería aquella suerte de espantoso [sic] que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1988: 2484), y es justamente en medio de ese limbo, entre lo seguro y lo angustioso, donde nos sitúan las imágenes analizadas de Echavarría, Colorado y Ortiz.

En los tres casos, la ausencia de referencias claras y explícitas a los actos de violencia que subyacen en el fondo de la imagen, y la elección de una composición figurativa que cumple con los criterios estéticos de lo que entendemos como belleza son los elementos que permiten que el espectador se deje absorber por la imagen y, sintiéndose seguro frente a lo observado, se despoje de sus escudos de protección. Es entonces en ese momento cuando lo familiar y seguro se descubre extraño y tenebroso, y el espectador es atrapado por la sensación de lo siniestro.

En el caso de Echavarría y Ortiz, la sensación de falsa seguridad está determinada además por la pertenencia de las imágenes al ámbito artístico y al campo de la ficción. Y, si bien es cierto que en el caso de Echavarría la ficción se presenta de manera sutil, e incluso camuflada bajo la aparente verosimilitud de su apariencia, el hecho mismo de tratarse de una imagen fotográfica hace que dicho icono se mantenga suspendido, entre la realidad que reproduce y la ficción en que lo sumerge el desfase espacio temporal que lo caracteriza.

Por ende, tanto Echavarría como Ortiz —resguardados bajo la ficción de la obra— nos hablan de la ausencia, el vacío, la soledad y silencio que queda tras la batalla, pero construyen sus obras en medio de la ambigüedad entre lo visible y lo invisible. El dolor y el horror que las origina se mantiene siempre velado bajo lo imaginable, lo que lleva a que el espectador se encuentre así situado frente a ese abismo sin fondo que subyace en su interior y que lo conduce inexorablemente hacia el temor de enfrentarse con su propia muerte.

Las fotografías de Colorado, por el contrario, nacen de la explícita voluntad de documentar y denunciar una realidad específica y, por ello mismo, al fotografiar elige motivos y encuadres que adquieren un carácter narrativo. Por ello, en el momento en que la palabra o algo en la imagen irrumpen en ese diálogo silencioso entre la fotografía y el espectador, se quebranta ese velo de protección impuesto por la belleza de la composición, y todo aquello que debía permanecer oculto es nuevamente desvelado.

Por lo tanto, es justamente en ese juego entre el velar y el desvelar que se manifiesta lo siniestro. El horror, por el contrario, se hace presente cuando se traspasan completamente los límites de lo visible, cuando todo queda al descubierto y se anula, de este modo, cualquier posibilidad de ir más allá de la superficie de lo representado. Mientras lo siniestro se niega a atravesar la frontera que trasladaría la escena a lo violento, lo macabro, o lo injurioso, el horror se distingue por anular la distancia entre el espectador y lo observado.

Lo que queda oculto detrás de la imagen, o que es apenas sugerido —junto con la intervención del tiempo, de la pausa o del instante inconcluyente—, es lo que permite marcar el límite entre el horror y lo siniestro. El horror nos violenta, mientras lo siniestro nos sumerge en un abismo incierto y seductor que, como dice Bataille, «es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante» (1997: 17).

Referencias bibliográficas

- AZOULAY, A. A. (2019). *Fotografías de lo inmostrable*. Barcelona, España: Fundació Tàpies.
- BARTHES, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós Comunicación, 1986.
- BATAILLE, G. (1961). *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona, España: Tusquets Editores, 1997.
- CLAIR, J. (1989). *Medusa*. Milán, Italia: Ascondita S.R.L., 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial, 1997.
- ECHAVARRÍA, J. M. (2019, 20 mayo). *Silencios*. Recuperado 19 noviembre, 2019, de <https://jmechavarria.com/es/work/silencios/>.
- FREUD, S. (1919). «Lo siniestro», en V. Ortega (ed.), *Freud. Obras completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. (pp. 2483–2505). Barcelona, España: Ediciones Orbis, 1988.
- GONZÁLEZ COMBARIZA, A. (2019, 20 abril). «Jesús Abad Colorado, más que un fotógrafo un compañero de las víctimas», en *El Tiempo*, Especiales Zoom a la Memoria del Conflicto Armado en Colombia. Recuperado 30 enero, 2020, de <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/jesus-abad-colorado-el-fotografo-de-las-victimas-en-colombia-317176>.
- HORN, K. (2018). *El testigo. Caín y Abel* [vídeo]. Disponible en: www.netflix.com.
- KRAUSS (1990) *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LESSING, G. E. (1766). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, España: Ediciones Folio, 2002.
- MOLANO BRAVO, A. (2011, 21 mayo). «Montes de María», en *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/content/montes-de-maria>.
- MORALES, L., & M. RUIZ (2019, 15 septiembre). «Para ver la muerte, hay que ver el rostro de los vivos, Jesús Abad Colorado», en *Cerosetenta*. Recuperado 20 enero, 2020, de <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/para-ver-la-muerte-hay-que-ver-el-rostro-de-los-vivos/>.
- NARVÁEZ, S. A. (2019, 21 marzo). «“Este país no ha llorado lo suficiente todavía”: Jesús Abad Colorado», en *Pacifista*. Recuperado 20 enero, 2020, de <https://pacifista.tv/notas/jesus-abad-colorado-testigo-fotografia-periodismo-entrevista/?fbclid=IwAR0WyP9ybaOFuW7vojOJlidsl8s9-OR6tE6BX4QE6vLMZPisZnhpPqfnBeU>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). Recuperado 5 febrero, 2020, de <https://www.rae.es>.
- RUBIANO, E. (2017). «Lo siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría», en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 1, 37–54.
- TIBBLE, C. (2016, 26 octubre). «Camino entre la muerte, pero en busca de la vida», en *Revista Arcadia*. Recuperado 22 enero, 2020, de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/acciones-para-el-acuerdo-fotografia-jesus-abad-colorado/58230>.
- TRÍAS, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: Ediciones Ariel, 2001.