

***Entre-lugares* de memoria: matriz visual y procesos participativos en el archivo  
Comparte Tu Rollo, el Archivo de la Memoria Trans y el laboratorio de co-creación  
*Entretejidxs***

**Juan Jesus Morera Franco**

**Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad De Humanidades  
Departamento De Ciencias Sociales  
Maestría en Estudios Sociales  
Bogotá D.C, 2025.**

***Entre-lugares* de memoria: matriz visual y procesos participativos en el archivo  
Comparte Tu Rollo, el Archivo de la Memoria Trans y el laboratorio de co-creación  
*Entretejidxs***

**Juan Jesús Morera Franco**  
**Tesis para optar al título de Magister en Estudios Sociales**

**Sandra Patricia Rodríguez Ávila**  
**Directora**

**Universidad Pedagógica Nacional**  
**Facultad De Humanidades**  
**Departamento De Ciencias Sociales**  
**Maestría en Estudios Sociales**  
**Bogotá D.C, 2025.**

*Con el corazón en Aurora Franco y Baudilio Morera,  
para los animales que me han hecho y me encontrarán.*

## Agradecimientos

A la profesora Sandra Rodríguez, por su paciencia, generosidad y entrega; sin ellas, este documento no habría sido posible.

A mi familia, en especial a Camilo, Sandra, Angélica, Miguel, Erinson y Harry, por su valentía, cuidado y compañía; por comprender y acoger mi distancia durante el tiempo en que estas páginas se escribían. También a Silvana, Jero, Doña Gloria, Erika, Sebastián y Stiven —junto con sus hogares—, por su presencia inagotable y por ser parte de lo que soy.

A los compañeros de LaComún, por su tenacidad, sensibilidad y genialidad; gracias infinitas por acogerme y por hacer del rebusque y la dignidad la mejor de las innovaciones.

A la Universidad Pedagógica Nacional, y a las profesoras y profesores de la Maestría en Estudios Sociales, cuando sea grande, quiero ser como todas ellas.

Al profesor Alexis De Greiff A. y a los compañeros del Semillero AArCA-GI, por su curiosidad y su corazón noble.

A las amigas y a los amigos: a Laura, por los abrazos distantes, el sueño que nos duele-une y el refugio; a Omaira, por su compañía vibrante, tierna y cuidadosa; a los compañeros de *Super Ocho* (Joaquín, Wilo, Eder y Wen), con ustedes la vida se siente más como una película de super héroes y menos como un abismo capital.

A Carolina, por imaginar conmigo las imágenes que acompañan este documento, por el recuerdo, la magia, las conversaciones, la Navidad y el *Sol*. Pensé en los *entre-lugares* al pensar en lo celeste e infinito que ocupamos cuando coexistimos y, a la vez, en todos los espacios en los que solo somos ausencias partidas a la mitad.

## Tabla de contenido

Introducción .....	11
<b>Capítulo 1. Cómo han pensando y cómo he pensando el problema de investigación .....</b>	<b>29</b>
1.1 Estado del arte, universo del problema de investigación .....	30
1.1.1 Archivos fotográficos y representación visual: ecos de la imagen y la visualidad..	34
1.1.2 Archivos fotográficos y memoria, regímenes de recordación a partir de la visibilidad y la representación .....	46
1.1.3 Archivos participativos y colaborativos .....	59
1.1.4 Archivos fotográficos y género.....	68
1.1.5 Archivos fotográficos, resistencias y reivindicaciones.....	80
1.2. Entre-lugar de memoria: la matriz visual en los archivos participativos .....	90
<b>Capítulo 2. Referentes teóricos y metodológicos, intersticios heterogéneos y multidisciplinares.....</b>	<b>103</b>
2.1 Del mandato al giro archivístico, surgimiento de una crítica interdisciplinaria.....	103
2.2 Humanidades digitales, historia pública e investigación social colaborativa .....	109
2.2.1 Historia pública y la construcción de lo social desde el pasado compartido.....	109
2.2.2 Humanidades digitales: tensiones, aportes y horizontes investigativos .....	117
2.3 Visualidad, cartografías de la imagen y la memoria .....	123
2.3.1 Estudios visuales: configuraciones y cruces interdisciplinarios.....	125
2.3.2 La imagen como síntoma: anacronismo, tiempo y memoria.....	131
2.4 La fotografía entre el archivo y la memoria.....	137
2.4.1 Conceptualización de la fotografía y su relación patrimonio .....	138
2.4.2 Un camino ineludible, la fotografía en los itinerarios desde la sociología visual hasta los estudios sociales.....	140
2.5 Recorridos conceptuales de los estudios de la memoria .....	146
2.5.1 Culturas del recuerdo: dimensiones mediales, sociales y simbólicas.....	150
2.5.2 Las culturas del recuerdo de lo queer/trans en los estudios de la memoria.....	153
2.5.3 Lo popular como vida, enunciación y resistencia en la memoria.....	158
2.6 El <i>entre-lugar</i> de la memoria .....	163
<b>Capítulo 3. Producciones visuales en tres estrategias participativas: Comparte Tu Rollo (CTR), el Archivo de la Memoria Trans (AMT) y <i>Entretejidxs</i> .....</b>	<b>170</b>
3.1 Horizonte metodológico de la investigación .....	172
3.2 Configuraciones estructurales, visuales y participativas de Comparte tu Rollo .....	181
3.2.1 La centralización estatal y la descentralización comunitaria.....	182
3.2.2 Entre la diversidad visual y la mirada costumbrista nacional .....	188

Los <i>entre-lugares</i> de las visualidades de la memoria nacional en CTR .....	189
<i>Zona de síntomas: síntomas visuales en CTR</i> .....	204
3.2.3 Ámbito participativo en CTR: de la memoria local a las narrativas nacionales....	208
3.3 Configuraciones estructurales, visuales y participativas del Archivo de la Memoria	
Trans.....	216
3.3.1 Cuerpo, disidencia y soberanía del recuerdo: la estructura del AMT.....	217
3.3.2 Ámbito visual en el AMT: de las fotos íntimas al archivo público .....	223
3.3.3 El ámbito participativo del AMT: testimonios íntimos, lenguaje subversivo y construcción de una voz colectiva .....	236
3.4 Configuraciones estructurales, visuales y participativas en <i>Entretejidxs</i> .....	243
3.4.1 Hilos, voces y memorias en un laboratorio de memoria local.....	244
3.4.2 Formas de negociar la visualidad entre los oficios y el rebusque, el ámbito visual en <i>Entretejidxs</i> .....	254
3.4.3 <i>Entretejidxs</i> , un laboratorio donde la innovación es la recuperación de la oralidad .....	271
3.5 Análisis comparativo del ámbito estructural, visual y participativo en los tres objetos de estudio .....	276
3.5.1 Ámbito estructural: organización y alcance de las iniciativas.....	276
3.5.2 Ámbito visual: naturaleza de las imágenes y narrativas fotográficas.....	279
3.5.3 Ámbito participativo: formas de involucramiento y agencia comunitaria .....	283
<b>Conclusiones</b> .....	293
Bibliografía .....	303
Anexos .....	313

## Lista de Figuras

Figura 1. Lanzamiento del libro, Historias y travesías por la libertad.....	26
Figura 2. Participación en el XXI Congreso Colombiano de Historia .....	27
Figura 3. Esquema de categorías y agrupaciones transversales en el estado del arte .....	33
Figura 4 Esquema de análisis en CTR .....	181
Figura 5. Inicio de CTR en Historypin .....	182
Figura 6. Georeferenciación de CTR en Historypin .....	184
Figura 7. Presentación inicial de los rollos de CTR en Historypin.....	185
Figura 8. Atlas: el juego detenido: cuerpos en alineación y masculinidad en CTR.....	192
Figura 9. Atlas: genealogías visuales de la familia nuclear y extendida en CTR .....	194
Figura 10. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR .....	197
Figura 11. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR .....	197
Figura 12. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR .....	198
Figura 13. Atlas: infraestructuras de la promesa. Visualidades del desarrollo y de la modernidad en CTR.....	199
Figura 14. Atlas: sobre teatralidad, representación y régimen festivo en CTR .....	202
Figura 15. Atlas: lo que quema en la imagen, síntomas visuales en CTR .....	205
Figura 16. Esquema de análisis en AMT .....	216
Figura 17. Experiencia de usuario de manera Trans .....	218
Figura 18. WikiTrans en el AMT .....	219
Figura 19. Atlas: estética de fabulación visual en AMT .....	224
Figura 20. Atlas: fuera la persecución desde el performance en AMT .....	225
Figura 21. Atlas: el bochinche estético del Carnaval en AMT .....	226
Figura 22. Atlas: familias afectivas y otros reclamos de visualidad en AMT.....	228
Figura 23. Atlas: polaroids, instantáneas y formatos no profesionales en AMT .....	229
Figura 24. Atlas: memento mori en AMT.....	231
Figura 25. Atlas: lo trans más allá de lo trans .....	232
Figura 26. Atlas: disforia y negación estatal de identidad en AMT.....	233
Figura 27. Atlas, materialización de los rituales en AMT.....	234
Figura 28. La irreverencia del humor .....	235
Figura 29. Esquema de análisis en Entretejidxs.....	244
Figura 30. Los hilos de Entretejidxs .....	249
Figura 31. Recorte de lo multimedial en Entretejidxs .....	249
Figura 32. Lado A y la Lado B en el libro Entretejidxs .....	250
Figura 33. Trenzar en Entretejidxs.....	255
Figura 34. Los hilos de Gladys .....	256
Figura 35. Las tramas del trabajo en Entretejidxs.....	257
Figura 36. Arte en Entretejidxs .....	258
Figura 37. El poder de la Juntanza.....	259
Figura 38. Tejido de imágenes en Entretejidxs .....	263
Figura 39. El taller en Entretejidxs .....	265

Figura 40. Habitar en Entretejidxs .....	267
Figura 41. La máquina de memoria en Entretejidxs .....	269
Figura 42. Presentación del libro en la Feria del Libro de Bogotá en abril del 2025 .....	270

## Lista de Anexos

Anexo 1.....	313
Anexo 2.....	317
Anexo 3.....	322
Anexo 4.....	326
Anexo 5.....	329
Anexo 6.....	333

## Introducción

En el colegio, cuando estaba en noveno, un amigo del que ya no me acuerdo bien su nombre, moreno, de contextura delgada, alto, mechudo, con manillas y con una guitarra en el hombro, me enseñó unas fotografías que había tomado a su casa, a sus hermanos, a los animales y a él mismo. Recuerdo que le pregunté la razón de esas fotos y para qué había hecho tantas tomas. Él me respondió, muy seguro de lo que decía y mirándome con cierta sospecha de ignorancia, que eran para guardarlas en su propio álbum. Me llevé una sorpresa con esa respuesta, porque hasta ese momento pensaba que las fotografías se creaban por el trabajo de la gente que sabía tomarlas y se guardaban en los cuadernos coloridos, viejos, arrugados y grandes que archivaban las abuelas o las madres y que sacaban al público para exhibirlo con historias, tinto, chocolate o lo que se sirviera de onces al recibir la visita de la pareja.

Además, me inquietaban dos cosas en la respuesta de mi amigo. Una era la idea de que uno mismo sin ayuda experta, podía hacer sus propias fotografías, y la otra, era que esas fotografías se podían guardar como recuerdo de lo vivido. Yo estudiaba en un colegio en Usme<sup>1</sup> y en uno de los últimos barrios de la localidad. Era una institución pública recién construida por la alcaldía de Luis Eduardo Garzón en el 2005. Tenía la paradoja de ser amplio y bien dotado, pero poco utilizado, pesaba sobre él una extraña lógica, los estudiantes no debían usar lo que se había comprado y dispuesto para ellos. Si se usaba, se dañaba, se desgastaba y no podría ser usado por otros estudiantes en el futuro. Una suerte de preservación de lo no usado.

En mi casa ni televisor teníamos. Papá en un arranqué de cristianismo radical vendió todos los objetos y electrodomésticos de la familia. Cuando entró en razón y recapitó de su desenfreno y poca pausa, ya no había medios económicos para recuperar lo vendido y perdido. Mis hermanos y yo quedamos por fuera de las conversaciones acerca de las telenovelas, los dibujos animados, las películas y las noticias de los niños, adolescentes y jóvenes de la época. Nuestro único contacto con otros contextos distintos al colegio y la familia se condensaban en la radio. La usábamos para escuchar Colorín Color Radio<sup>2</sup>, descubrir música y fantasear con los jugadores, goles y estadios de los partidos de Millonarios o Nacional.

Entonces que de la nada un amigo dijera que era posible tener en las manos unas imágenes reveladas o impresas y que su contenido fijaba lo que uno quería, para mí se traducía en una especie de magia, asombro y maravilla. Conservar las fotografías de la casa, mis amigos,

---

<sup>1</sup> El nombre del colegio es Diego Montaña Cuellar (IED) y el barrio en el que vivía se conocía como el Sucre III.

<sup>2</sup> Colorín ColorRadio fue una emisora radial de Caracol Radio y fue la primera y única emisora en Colombia dedicada al público infantil creada en 1992. Las emisiones se enfocaban en cuentos, canciones, historias y sonidos.

el colegio, las mascotas o de mí propia imagen para verlas en el futuro me daba la impresión de estar viajando en el tiempo, y también, la sensación de que uno podía volverse vampiro, al inmortalizar y eternizar un instante de la vida.<sup>3</sup>

Después de ese contacto con las fotografías, semanalmente me angustiaba con preguntas que hasta hoy no me respondo ¿Quién será Juan del futuro que verá las fotografías? ¿Se acordará del Juan que las tomó? ¿Existirá lo que existe? Pensaba, fantaseaba y repensaba. Hoy, con más pausa que en ese momento, pienso que el contacto con la imagen, con lo visual y lo visible, se da escasamente con el dispositivo que lo encierra, pero a la vez, abre otros recorridos imaginativos.

También pienso y me pregunto ¿Qué hace la gente con sus fotografías? ¿Qué pasa con las fotos que no se quedaron en el álbum familiar y se fugaron a otro lado? ¿Qué se da entre los miles de fotografías acumuladas en el celular y que pocas veces son revisadas, curadas y recordadas? ¿Nos pertenecen las fotografías que se guardan en la nube, son nuestras, o pertenecen al servidor que las aloja y las organiza?

Volviendo al pasado, me obsesioné durante años con volver fotografiable casi todo lo que se me pasaba frente a los ojos y buscaba excusas para hacer posar a los otros y otras como yo quería. Me quedaba horas esperando a que ese lugar concurrido y ruidoso se quedaría vacío para hacer la toma perfecta, algunas semanas fotografiaba perros, gatos, caballos, vacas, mulas y pájaros; me impresionaba su mirada y quietud, las imágenes de los animales producen el efecto de que están viendo a los ojos de quien oprime el obturador. Un animal siempre mira a los ojos y nunca sabremos qué ve cuando nos ve. La mayoría de las fotos que tomé durante esos años las perdí, las borré, las regalé y las olvidé. No guardaba nada. La galería del celular automáticamente hacía todo el trabajo de almacenar y únicamente me ocupaba de tomar y tomar más fotografías. Tampoco conté la cantidad de fotos que hice y, mucho menos, eran claros los patrones y encuadres. Todo era por arte de azar.

Recuerdo que cuando me gradúe del colegio como proyecto final de artes y español presenté una galería fotográfica en el auditorio. El tema era confuso y con nulo potencial. Una sección de fotos en las que mostraba a algunos de mis compañeros y maestros en sus actividades diarias. Las imágenes se revelaron en una variada escala de grises y sepias. Las

---

<sup>3</sup> Los vampiros en la literatura y en el cine tienen la suerte y desgracia de quedar eclipsados en la mordedura, su imagen persiste y, así cumplan 200 años, se ven idénticos al instante en el que se convirtieron en vampiros. Ellos son una fotografía de sí mismos que no se archiva en el ataúd, circundan en el espacio público y se mueven entre la apariencia de la noche y la pasividad del día.

colgué en una esquinita del auditorio con una cabuya que pasaba de un lado a otro; en una hoja impresa estaba el título, le descripción, el año de producción y el autor de las fotos. Creo que a pocos les gustó porque mi stand no tuvo tanto público y acogida como los expuestos por mis compañeros. Nunca supe qué fue de esas fotos.

Pasados los días, la incertidumbre del futuro, cuando uno sale del colegio, parece que es la única certeza. El qué hacer o qué estudiar se tornaba muy confuso y mal comprendido; estudiar historia, economía, antropología, geología, matemáticas o cualquier otra disciplina daba la impresión de que su única aplicabilidad y salida estaba en la docencia, y en el colegio, ninguno quería ser profesor porque sabíamos lo terrible que éramos, lo inestables, inoportunos, altaneros, groseros y nada interesados. Creo que no queríamos lidiar con nosotros mismos, mucho menos, siendo los adultos de la situación.

En el transcurso de esas indecisiones la fotografía seguía en el centro de la vida, pero cada vez con menos interés y dedicación. Era necesario trabajar, ver qué se podía estudiar y, si quedaba algo de tiempo, verse con los amigos. Por esos años, y casi todos los días, a eso de las 6 p.m. tenía que pasar en bus por la calle 72 con carrera 11. Contemplaba por la ventana la ciudad en la ruta que cubría el trayecto de Usaquén a Usme. Allí siempre veía a la Universidad Pedagógica Nacional con ensueño y quería ser uno de los que estaban ahí, salir a esa misma hora de una clase y no pasar por el lado, en un bus repleto de gente, buscando un espejo ajeno que me desviara de la condena.

Luego de algunos tránsitos académicos, casi todos con desatino e indagando la forma de ser de la Universidad Pedagógica Nacional, me presenté a la Licenciatura en Ciencias Sociales. En el último filtro para el ingreso se realiza una entrevista con algunos profesores de la Licenciatura con cuatro o cinco compañeros más que también deseaban ingresar. Una de las preguntas que me hicieron estaba referida a lo que hacía en el tiempo libre, y claro, hablé de la fotografía y las sensaciones que me producía. Les confesé que la había dejado de lado y que no me atraían las carreras en las que la fotografía era una parte esencial a partir de su estudio técnico.

Con entusiasmo me respondieron que en la carrera se podía hacer algunas cosas interesantes con la fotografía y que en ese momento (junio 2016), algunos grupos de estudiantes estaban haciendo varias reflexiones sobre la imagen en sus trabajos de grado, pero que era un campo poco explorado hasta ese momento en la Licenciatura. A todas luces era una respuesta que no me esperaba y que me aminó profundamente. Al salir de la entrevista, agarré el celular

y fotografié la universidad con todos sus colores, artefactos, personas, animales y árboles, sino pasaba, por lo menos, iba a tener las fotografías de la Universidad y de ese día. A las pocas semanas me informaron que había sido admitido y desde ese momento todo cambió para mí.

...

En el segundo semestre de la Licenciatura, después de cursar el seminario *Taller de Historia*, el profesor Alexis Pinilla nos invitó a varios compañeros de distintas cohortes a formar un grupo de estudio en Historia Cultural. Su interés surgió tras la sustentación de los trabajos finales de la materia; la diversidad de objetos de estudio que proponíamos, entre ellos el cine, la música, los oficios, las prácticas culturales, el conflicto y la fotografía atrajo su atención sobre el entusiasmo de los estudiantes. La invitación, más allá de responder a una inquietud académica, aspiraba al reconocimiento de la Historia Cultural como un campo dinámico en el abordaje de múltiples perspectivas para estudiar el pasado, con sus conexiones con la memoria, la representación y los procesos de transformación social.

Hicimos una reunión tentativa en los primeros días de diciembre de 2016 con ideas, textos y grupos de trabajo. Quedamos en arrancar actividades en febrero de 2017. Efectivamente, después de las vacaciones empezamos a reunirnos todos los viernes de 5 p.m. a 7 p.m. en el tercer piso del edificio A, en el Centro de Estudios Especializado en Ciencias Sociales Germán Colmenares (CEDECS). Tras varias semanas de estar leyendo, escribiendo relatorías y haciendo reseñas, el profesor nos sugirió que revisáramos la posibilidad de aplicar a un proyecto de facultad en el marco de la naciente radio de la Universidad: La Pedagógica Radio.<sup>4</sup>

Presentamos el proyecto y nos dieron la posibilidad de coordinar, producir y presentar un programa de radio articulado a los propósitos de la Licenciatura en Ciencias Sociales, al Departamento de Ciencias Sociales y la Facultad de Humanidades, acorde a los requerimientos misionales de la Pedagógica Radio, pero de la misma manera, con especial énfasis en los intereses, argumentos y problemas investigativos que ya se estaban dando en el grupo de

---

<sup>4</sup> La Pedagógica Radio (LPR) se fundó en el 2016 e inició sus transmisiones en línea el 25 de octubre de ese mismo año. Surgió en el marco del Plan de Desarrollo Institucional (2014-2019) que promovía el “fortalecimiento de los ejes misionales, el uso de las TIC y la proyección social del conocimiento”. En este contexto, se crearon tanto la Licenciatura en Educación Básica a Distancia como la emisora virtual, concebida como un recurso educativo clave para la implementación de la licenciatura, cuya modalidad requería el uso de formatos de audio y vídeo. Desde su inicio la emisora integró actividades académicas de proyección social e investigación, apoyando proyectos de las facultades, semilleros de investigación, prácticas pedagógicas y la creación de contenidos educativos en diversos formatos para promover la difusión y divulgación del conocimiento dentro y fuera de la Universidad.

estudio. Pasadas varias reuniones se eligió el nombre, los contenidos y la organización para la construcción de cada emisión.<sup>5</sup>

La imagen fue, de manera constante, una preocupación presente a lo largo de varias actividades, reflexiones y programas del grupo. Analizábamos los libros *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (2001) y *¿Qué es la historia cultural?* (2005), de Peter Burke, y vimos cómo las imágenes podían mostrar, impactar y definir las ideas, actitudes y mentalidades de diversas épocas.

Mientras las reflexiones sobre cultura e imagen se inscribían en referentes teóricos gracias a lo aprendido en los seminarios de la Licenciatura y a lo que se desarrollaba en el grupo de estudio, empecé a nombrar las fotografías y a guardarlas en una carpeta en el computador por secciones, actividades o contextos, y asignar categorías amplias y vagas como paisajes, atardeceres, animales, troyes o amistades. El criterio estético para el plano, la paleta de colores y los ángulos no despertaban en mí una mayor preocupación técnica hasta ese momento.

Después de aproximadamente dos años de trabajo constante, el grupo de estudio decidió transformarse en un semillero de investigación con el objetivo de expandir sus actividades. A medida que se integraron más compañeros, gracias a la mayor visibilidad que nos brindaba el programa de radio, logramos atraer la atención del profesor Alexander Aldana que comenzó a acompañarnos en nuestras reuniones semanales y colaboró en diversas tareas. Tras varios meses de trabajo y un ambiente de entusiasmo, el profesor Alexis decidió tomarse una pausa en las actividades docentes y asumió un nuevo compromiso administrativo que le exigió su presencia permanente fuera de la sede de la calle 72. A pesar de su ausencia con el resto de los compañeros compartíamos el deseo de continuar con las actividades construidas colectivamente. Nos motivaba especialmente la idea de mantener el programa de radio que se había convertido en un espacio fundamental para la conversación, la divulgación y la exploración de nuestras inquietudes en torno a las Ciencias Sociales y la Historia Cultural. Frente a esta nueva etapa surgió la necesidad de replantear nuestra organización y redefinir los objetivos buscando consolidar su autonomía y fortalecer su proyección.

---

<sup>5</sup> Para una referencia más amplia de esa producción radial véase: *La Pedagógica Radio. Reflexiones y experiencias de la radio educativa en la Universidad Pedagógica Nacional* de Yolanda Barrantes Suárez y veintiuno autores más; María Carolina Alfonso Gil, Laura Alexandra Chávez Rojas, compiladoras, editado por la Universidad Pedagógica Nacional en el 2024, especialmente el capítulo 2, *Ananké, relatos de Clío. Voces del pasado y el presente a través del micrófono* escrito por Sandra Patricia Rodríguez Ávila, Alexander Aldana Bautista, Jorge Enrique Aponte Otálvaro, Laura López Duplat y Laura González Ruiz.

Unos días atrás como parte de las actividades de la Pedagógica Radio en la FILBO del 2019, los profesores invitaron al programa *Ananké Relatos de Clío* a la profesora Sandra Rodríguez de la Universidad Pedagógica Nacional. La idea del programa era situar una discusión del papel de los monumentos y contramonumentos<sup>6</sup> con relación a las tensiones sociales que estaba viviendo el país alrededor de la iconoclasia, ya que, por esos días, se transformó en uno de los debates públicos más importantes, sobre todo, en las discusiones para la memoria social y la memoria colectiva.<sup>7</sup>

Hasta ese momento, la mayoría solo conocíamos a la profesora de nombre y a través de algunos de sus textos trabajados en las clases de la Licenciatura. Sin embargo, el programa que realizamos con ella nos ofreció una serie de enfoques analíticos que no habíamos explorado con tanta profundidad antes. Las reflexiones sobre la memoria y los repertorios para construir el pasado a partir de las preguntas y debates del presente no habían sido nuestro foco de interés. Por eso cuando el profesor Alexis nos comentó que a la profesora Sandra le interesaba nuestro grupo y que él le propondría que nos apoyara, acompañara y formara, nos llenó de ilusión.

La profesora Sandra Rodríguez empezó a trabajar con el Semillero luego de unos traspies operativos que supone todo proceso de renovación, pero de a pocos fue tomando un rumbo distinto y emergente. Ampliamos los referentes de análisis, buscamos nuevos contactos interinstitucionales y los programas mutaron a dimensiones explicativas y teóricas que antes difícilmente se daban<sup>8</sup>. Incluso el nombre del grupo cambió y pasó a llamarse *Semillero de Historia Cultural y Educación Histórica*.<sup>9</sup>

Por esas mismas fechas yo estaba cursando la última fase de la Licenciatura y ese escenario enlaza tres circunstancias específicas: estar inscrito en una de las líneas de

---

<sup>6</sup> El programa aún puede verse y escucharse en el siguiente enlace <https://radio.upn.edu.co/filbo/>, también existe una copia de ese episodio en el canal de YouTube de la Pedagógica Radio, véase: *Ananké: monumentos y contra monumentos desde la FILBo 2019*, la Pedagógica Radio, 11 feb 2022, <https://youtu.be/aEZDrqDvHpk>.

<sup>7</sup> Para un análisis sobre este periodo y el debate nacional que surgió entre 2019 y 2020, véase: Rojas-Sotelo, M. (2022). *Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. Estudios Artísticos*, 8(12), 20–47 <https://doi.org/10.14483/25009311.18012>

<sup>8</sup> Por ejemplo, los análisis a las prácticas conmemorativas del Bicentenario, de ese puede escucharse, *Bicentenario: pasado y presente de un país* [https://co.ivoox.com/es/bicentenario-pasado-presente-pais-audios-mp3\\_rf\\_41114681\\_1.html](https://co.ivoox.com/es/bicentenario-pasado-presente-pais-audios-mp3_rf_41114681_1.html), también están los programas dedicados a la historia de los lugares y objetos; los placeres; la lectura, escritura, oralidad y la cultura visual en la historia, o a la vez, la cultura popular e historia de la gente, de esas temáticas puede escucharse el del *8 de marzo día internacional de la mujer* [https://co.ivoox.com/es/8-marzo-dia-internacional-mujer-audios-mp3\\_rf\\_48852531\\_1.html](https://co.ivoox.com/es/8-marzo-dia-internacional-mujer-audios-mp3_rf_48852531_1.html)

<sup>9</sup> Aún puede consultarse y verse alguna información del Semillero en su página de Facebook: Semillero de Historia Cultural y Educación Histórica - Ananké Radio UPN <https://www.facebook.com/culturaananke>

profundización e investigación de la Licenciatura<sup>10</sup>; construir y sustentar un trabajo de grado en el transcurso de dos años, y en lo posible, contar con un mapa claro, o al menos amplio, del objeto de estudio. Este último debía estar matizado y vinculado a una reflexión pedagógica, a un esquema didáctico y una apuesta educativa que sintetizara los debates, tensiones y postulados que, durante años, circularon en las aulas, pasillos y grupos de estudio e investigación durante mi paso por la Universidad.

No hice casi nada con las fotografías porque me concentré en otros intereses de la Historia Cultural y fui perdiendo la conexión con ellas. Me enfoqué en otros elementos visuales que eran pensados, elaborados y trabajados en el Semillero. El cine, los murales, los archivos gráficos y la literatura. Las fotografías quedaron relegadas, y ahora, mientras escribo esto, me doy cuenta de lo acertado que fue decidir no trabajarlas durante el pregrado. En ese momento no sabía ni tenía claro el qué, el para qué o el cómo. No contaba con experiencia visual, asesoramiento conceptual, ni con las afortunadas casualidades que hoy reconozco en el posgrado.

En ese momento me interesé por unas creaciones visuales y discursivas que circulaban constantemente por todas las redes sociales y que eran reconocibles casi indistintamente de la edad: los memes<sup>11</sup>. Jamás me arrepentí de esa elección. De ese proceso surgió un trabajo exploratorio y novedoso que hoy abrazo con cariño, ternura y una crítica hacia todos los errores que en su momento no percibí. Sin embargo, me quedé con la espinita -permítanme lo coloquial- de no haber abordado ni profundizado en las fotografías.

Al graduarme de la Universidad continué participando en las reuniones y actividades del semillero como egresado. La profesora Sandra ideó un pequeño segmento en los programas de radio titulado “Reportando desde la escuela”, con la intención de que los estudiantes de colegios públicos y privados a cargo de varios de los egresados del Semillero pudieran indagar, participar y divulgar el programa desde su propia experiencia. Aunque fue un piloto que duró muy poco, reconozco la potencia de ese ejercicio como una apuesta de creación colectiva del conocimiento. En un mismo programa, participaban profesores universitarios, estudiantes de posgrado, egresados, estudiantes de la licenciatura, estudiantes de primaria y bachillerato,

---

<sup>10</sup> Del primero al sexto semestre se hacía un ciclo de fundamentación disciplinar y pedagógica y de séptimo semestre al décimo se cursaba un ciclo de profundización en las líneas de investigación que se escogería: Memoria, Enseñanza de la Historia, Espacio e Interculturalidad.

<sup>11</sup> Los memes pueden definirse como una proyección gráfica que transmite un suceso en forma de imagen seleccionada, modificada y transmitida de persona a persona en Internet (Morera y Forero, 2020).

invitados con especialidad temática y un público que interactuaba constantemente a través de redes sociales en distintas regiones y países.

El semillero y el programa de radio se consolidaron de esta manera durante varios años. En octubre de 2021 como parte de las actividades de un proyecto de investigación desarrollado y presentado por profesores, estudiantes y egresados del semillero se llevó a cabo el Primer Coloquio de Historia Cultural, Historia Pública y Enseñanza de la Historia<sup>12</sup>. El coloquio me motivó a retomar los estudios en la Universidad y a reencontrarme con las preguntas, lecturas y los movimientos académicos que se van dando semestre tras semestre. Uno de los requisitos indispensables para postularse como candidato a la maestría es la redacción y envío de un anteproyecto de investigación.

Para ese entonces, me cuestionaba por las fuentes de enseñanza de la historia utilizadas por los profesores de educación media y sobre cómo la digitalización afectaba las prácticas historiográficas. Las humanidades digitales y la historia pública<sup>13</sup> y las formas de digitalización del trabajo de quienes investigan la historia y del pasado, acompañaban esa primera idea de proyecto, algo que extensamente me llamaba la atención. Cuando fui admitido a la Maestría en Estudios Sociales, como ocurre a menudo en los procesos de investigación, el proyecto cambió considerablemente. Con la profesora Sandra, a quien pedí apoyo inicial para matizar, enriquecer y ampliar lo poco que tenía en mente, se fue ideando y ajustando lo que sería el problema de investigación.

Es importante señalar acá que al postularse a la Maestría en Estudios Sociales (MES), los aspirantes pueden elegir entre tres líneas de investigación para inscribir su anteproyecto y, posteriormente, desarrollar su investigación: *Memorias, identidades y actores sociales*, *Construcción social del espacio y Estudios Históricos*. Una vez admitidos, los estudiantes quedan inscritos en la línea seleccionada y se les asigna un asesor de investigación que

---

<sup>12</sup> El coloquio se llevó a cabo de forma virtual del 27 al 29 de octubre de 2021, con la participación de varios ponentes a nivel nacional y de algunos panelistas invitados con trayectoria local e internacional. Aún puede verse la apertura y la conferencia inaugural del coloquio en YouTube: CIUP, Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional, *Primer coloquio de historia cultural, historia pública y enseñanza de la historia*, 27 de octubre del 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=SJOnAMHUiSI>

<sup>13</sup> A este punto se le puede sumar lo que Anacleto Pons explora cómo *historia digital*, que se configura como un campo académico emergente que utiliza las tecnologías digitales para investigar, interpretar y difundir el pasado. Pons destaca que, en un entorno caracterizado por la desmaterialización del texto y la abundancia de documentos, es imprescindible prestar atención a los procesos digitales que influyen en nuestras vidas y en el trabajo historiográfico. Para ahondar en las apuestas de lo que se configura alrededor de la *historia digital* véase: Pons, A. (2022). *Historia digital: un campo en busca de identidad*; Gallini, S., y Noiret, S. (2011). *La historia digital en la era del Web 2.0*; Bocanegra Barbecho, L., & Toscano, M. (2022). *Historia Digital: proyectos, métodos y perspectivas*.

acompaña, corrige y potencia su trabajo desde el segundo semestre. Tuve la fortuna de que la tutora asignada fue la profesora Sandra, quien ya conocía mis intereses teóricos y también conocía mi forma de trabajo por el semillero, tanto es mis desatinos como en mis confusiones. En una de las tutorías<sup>14</sup> la profesora trajo a colación un archivo sugerido en el desarrollo del diplomado superior de CLACSO denominado *Políticas de la Imagen: Historia y Cultura Visual*.<sup>15</sup> El archivo se llama *Comparte tu Rollo* un micrositio anexo a la página de la Biblioteca Nacional de Colombia. Por una hora y algo más lo revisamos y exploramos, vimos varias fotografías, leímos algunas descripciones y nos empezamos a preguntar varias cosas. La tutoría terminó y la profesora me dijo que, si quería, podía revisarlo con detalle y ver la forma de integrarlo al proyecto de investigación.

Lo que no sabía la profesora -y creo que no lo sabe hasta que lea esto- es que quedé eclipsado, embelesado y atónito con el archivo fotográfico ¿Con qué intención predestinada la fotografía volvía aparecer? ¿Por qué la había descuidado? ¿Por qué cuando entramos a la universidad -también pasa en el vertiginoso mundo laboral- nos desencantamos de lo que disfrutamos? ¿Era la oportunidad de retornar a un eco de mí mismo distante y borroso como una fotografía análoga que se usa mucho y se desgasta? Y si, tal cual como en el colegio, era alguien más que me indicaba la ruta, el camino y la fascinación. Ese mismo día exploré la colección durante varias horas y preparé una presentación para la siguiente tutoría, en la que incluí algunas recomendaciones de la profesora, agregué lo que más me parecía interesante e incorporé algunos anclajes teóricos que estaba haciendo a partir de las lecturas de los seminarios de la *MES*.

Para mí, el retorno a la fotografía representaba la oportunidad de volver atrás y verme preparando mi pequeña galería para el colegio. Era pisar la sombra de las creencias de la infancia y las añoranzas del alma. Pero también, fue un descubrimiento mutuo, la profesora puso el archivo, las fotografías, las ideas; y yo puse atención, a mi yo de colegio, a mi yo del pregrado y mi yo presente. Las tres versiones de mí eran todas a la vez y existían cada una a su tiempo y a su ritmo.

---

<sup>14</sup> Las tutorías cumplen la función de acompañar al estudiante de posgrado en la lectura, escritura y revisión en la construcción del trabajo de tesis. Se desarrollan semestre a semestre y se ajustan los tiempos de encuentro de acuerdo con el horario que mejor le convenga al estudiante.

<sup>15</sup> En concreto, el curso pertenece a CLACSO en la Red de Posgrados en Ciencias Sociales. (2022). *Diploma Superior y Programa de Actualización en Políticas de la Imagen: Historia y Cultura Visual*. Coordinación académica: Diego Caramés. Coordinación pedagógica: Gabriela Barolo.

El proyecto se fue armando, escribiendo y discutiendo. Con el paso de los días, iba creando matrices analíticas para *Comparte Tu Rollo*, miraba sus recurrencias visuales y sus rupturas narrativas. Comenzamos a hablar de régimen visual de la memoria histórica en ese archivo, de las formas de participación de las comunidades con las bibliotecas en las estrategias institucionales y la construcción de acervos documentales de forma colectiva. Hasta ahí eran ideas sueltas, cosas que iban emergiendo en cada encuentro, lectura y ejercicio de escritura. Es interesante ver el espectro de un problema de investigación; hay una falta de luminosidad en el mapa general, no se ve el inicio ni la forma, aunque existen pequeños intercisos de luz, pequeñas frases o palabras que brotan del océano de la confusión y van llevando a un faro de ideas.

A inicios de 2024 durante una de las tutorías, la profesora Sandra mencionó que sería interesante participar en una de las mesas del Congreso Colombiano de Historia <sup>16</sup>. Me propuso presentar los avances del proyecto de investigación junto con un archivo que le resultaba especialmente sugestivo y que estaba estudiando en el diplomado de CLACSO. Acepté de inmediato, y ella proyectó en la pantalla el *Archivo de la Memoria Trans* en Argentina. Nos pusimos de acuerdo para redactar el resumen de la ponencia y, una vez aprobado, proceder con el desarrollo extenso del trabajo.

De modo que, en la ponencia, presentamos una caracterización de los dos acervos documentales: el archivo digital *Comparte Tu Rollo* del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia y el *Archivo de la Memoria Trans* (AMT) de Argentina. A partir del análisis de cada experiencia, examinamos la estrategia participativa que condujo a la creación de las dos colecciones visuales y narrativas. Igualmente, buscamos explorar las relaciones entre el conocimiento histórico y los archivos en el contexto de las demandas de participación y reconocimiento de colectivos excluidos o instrumentalizados en los relatos oficiales. Y al final anhelábamos contribuir al debate referido a historia pública y los usos del pasado.

La ponencia se presentó en la Mesa 11 dedicada a las discusiones para la historia pública e investigación colaborativa. En la mesa también se presentó,<sup>17</sup> y esto es cardinal en la

---

<sup>16</sup> El XXI Congreso Colombiano de Historia se llevó a cabo del 6 al 10 de mayo de 2024 en la Universidad del Tolima, en Ibagué. Bajo el eje temático “*Colombia: de la guerra a la paz – las repúblicas en perspectiva global*”, el evento exploró distintos aspectos de la historia del país, incluyendo los conflictos, los procesos de construcción de paz y su inserción en un contexto global. Se contó con la participación de más de mil asistentes, entre historiadores, académicos y personas interesadas en la historia. La programación incluyó conferencias magistrales, paneles de discusión, presentaciones de investigaciones, mesas de trabajo y actividades culturales.

<sup>17</sup> La mesa contó con seis ponencias que, en su nivel analítico, coincidían en el estudio de la historia pública y la investigación colaborativa. Entre ellas, quiero mencionar, el trabajo de la profesora Amada Carolina Pérez, de la

existencia del proyecto de investigación y los objetos de análisis, Juan Pablo Angarita Bernal<sup>18</sup> desde la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá con el trabajo *Las bibliotecas públicas de Bogotá como escenarios de construcción colaborativa de narrativas digitales sobre la memoria y la Historia local de la ciudad (2016- 2023)*.

Al concluir las presentaciones con la profesora coincidimos en la importancia de acercarnos a Juan Pablo por la relevancia de su trabajo y su rol en la Red de Bibliotecas Públicas de Bogotá, en especial, en la Biblioteca Digital de Bogotá. Intercambiamos contactos y más adelante nos comunicamos con él. A la mañana siguiente asistimos a la Mesa 33 que abordaba las relaciones entre Historia y fotografía<sup>19</sup> y vimos la potencialidad que tiene para un trabajo investigativo volver a la fotografía como uno de sus focos, esquemas y puntos de observación.

Asistir a esas dos mesas para mí era la confirmación de que la fotografía iba a ser el punto de partida del trabajo de esta investigación. Con la ponencia que presentamos junto con la profesora, comprendimos que estudiar las experiencias de participación de las comunidades en la conformación de archivos fotográficos o visuales era lo que más nos interesaba y que, por ello, no podíamos limitarnos a un solo objeto de estudio. Participar en Ibagué implicó dos aspectos importantes. Primero, entendimos que el único objeto de estudio no sería *Comparte Tu Rollo* debíamos compararlo con otras experiencias de participación en la creación de acervos documentales, como el *Archivo de las Memorias Trans*. En segundo lugar, descubrimos una forma de relacionarnos con la Red de Bibliotecas Públicas de Bogotá para realizar las pasantías, algo que, hasta ese lapso, no teníamos claro. Esa relación también nos llevó a identificar una tercera experiencia central en los objetos de estudio de la investigación, el Laboratorio de co-

---

Pontificia Universidad Javeriana, titulada *"Museología social e historia pública con los Pueblos del Centro. Experiencias colaborativas en Chorrera, Amazonas"* (2024), y la del profesor Sebastián Vargas Álvarez, de la Universidad del Rosario, titulada *"Namuy misag: tierra, costumbres y creencias de los indios guámbianos. Prácticas públicas de historia en el suroccidente colombiano"* (2024).

<sup>18</sup> Juan Pablo Angarita Bernal es Licenciado en Literatura y en Historia, y magíster en Historia por la Universidad de los Andes. Actualmente, realiza una Maestría en Futuros del Patrimonio Cultural en la Universidad de Edimburgo. En 2024, fue coordinador del Sistema de Bibliotecas de Bogotá (SiBiBo), tras haber trabajado como profesional en el mismo programa durante 2023. También ejerció como docente en la Maestría en Periodismo de la Universidad de los Andes entre 2021 y 2024. Entre 2017 y 2021, dirigió el diseño e implementación de la Biblioteca Digital de Bogotá, y en 2016-2017 participó como investigador y co-curador de la exposición *"Radio Sutatenza: una revolución cultural en el campo colombiano"* en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Sus áreas de investigación incluyen la historia pública, la cultura digital, la apropiación social del conocimiento y el patrimonio cultural.

<sup>19</sup> Algunas de las ponencias que nos llenaron de más interés para ver a las fotografías como un hecho social y no solo como una fuente de la historia, van desde el trabajo presentado por Jessica Neva Oviedo y Marcela Camargo *Ideas sobre el desarrollo de la fotografía en Bogotá: entre el aprendizaje, el intercambio de experiencias y la innovación estética (1840-1880)*; la de Julián Arturo Espinel Cely de Universidad Jorge Tadeo Lozano, *La fotografía post mortem en el oficio de Gerardo López*, hasta la de Maribel Tabares Arboleda como Investigadora independiente con la ponencia *Miradas y enfoques al Archivo Foto Morales (Carlos E. Morales). El Peñol, 1950-1990*.

creación comunitaria en el que hice las pasantías y que hará parte del análisis comparado del trabajo: *Entretejidxs*.

La presentación de la ponencia y mi experiencia en el congreso despertaron una especie de ficción, un convencimiento profundo que logré cultivar y del que me he convencido para no renunciar a la escritura de este trabajo, a lo que me refiero, es a mi permanente retorno a la fotografía. No creo en el destino ni la prescripción de la experiencia humana por algo más allá de lo humano, empero, eso no le quita a la vida la posibilidad de las relaciones y encuentros divinos, en el encuentro con los otros y las otras, con los cuerpos de agua, los relieves de la corteza y los sonidos, movimientos o ausencias de los animales. Lo místico y lo misterioso está en la experiencia humana y que, en los ojos de Dios, es tan sublime como mundano.

Lo menciono porque, de no haber sido por el contacto que establecimos con Juan Pablo en el Congreso Colombiano de Historia y las reuniones que surgieron a partir de ahí, no habría tenido la oportunidad de involucrarme de manera activa y analítica con uno de los objetos de análisis de este trabajo. Tampoco habría conocido la generosidad, el afecto, la esperanza y el espíritu de comunidad de los compañeros del laboratorio de la memoria de los oficios *LaComún* donde se produjo *Entretejidxs*.

Puedo decir, con absoluta certeza y sin apego a mi propio recuerdo que, sin mi amigo del colegio, el Semillero de Historia Cultural con los y las compañeras de ese entonces, el profesor Alexis y la profesora Sandra, así como los amores y desamores que ensancharon o estrecharon mi corazón, nada de lo que sigue habría sido posible. La investigación, la escritura y la fotografía son prácticas sociales; no ocurren en un recinto aislado en la cima del Everest, sino en lo cotidiano, en lo humano, en lo omnipotente de la vida compartida. Somos sujetos que, a veces sin darnos cuenta, participamos en la construcción de memorias y archivos colectivos y, a la vez, en la conciencia o inocencia, ejercemos dominio sobre otras creaciones compartidas.

...

A lo largo de este ejercicio de memoria sobre mis propias memorias, he intentado mostrar cómo, estamos profundamente conectados con experiencias de participación en la creación colectiva del conocimiento. Ya sea de forma espontánea, como cuando un amigo muestra sus fotografías a otro, o de manera más estructurada y conceptual, como cuando una profesora guía a sus estudiantes a través de lecturas, análisis y reflexiones teóricas. Los caminos que recorremos nunca son solitarios; incluso cuando escribimos en la soledad de nuestros

escritorios, estamos siempre caminando acompañados de los aportes del mundo de ayer y hoy. Esas interacciones van moldeando, cuestionando y transformando nuestra manera de ver y entender los objetos como hechos sociales.

Como profesional de las Ciencias Sociales y como un hombre de 28 años, soltero, apasionado por la fotografía, los animales y el color amarillo, soy el reflejo de una vida dada en la participación, el conocimiento compartido y, en última instancia, el archivo que externamente han construido sobre mí y el que yo mismo he trazado. Mi vida es la que he experimentado junto a quienes permanecen cerca y aquellos que ahora están lejos. Y junto a todos los animales que amé y que, sin duda, seguiré amando.

Con esa trayectoria memorial con la que inicio esta introducción, pretendo mostrar la importancia de estudiar las prácticas participativas que incluyen fotografías. Las imágenes de mi propia vida, esas primeras fotografías que me enseñaron a mirar, marcaron el inicio de un vínculo profundo con la fotografía y trazaron una forma de comprender el mundo desde lo visual. Con el tiempo, entendí que esa práctica es una cuestión común, y que la gente, usa las imágenes como medio para insistir en su existencia.

Lo que comenzó como una exploración íntima, hizo metamorfosis en una pregunta abierta sobre la potencia de la fotografía cuando se comparte, cuando circula, cuando se convierte en archivo. Ahora ya no se trataba únicamente de mi relación con las imágenes, sino de cómo estas se vuelven comunes, cómo se crean en colectivo y cómo hacen memoria junto con otras y para otros y otras. Ese desplazamiento de lo personal a lo común, de lo íntimo a lo compartido, administró mi interés por estudiar los procesos participativos en la construcción de acervos fotográficos. En cada fotografía compartida se abre la posibilidad de reconstruir el pasado, el presente y el futuro desde otras formas de mirar.

En este campo han emergido experiencias que rehúyen la lógica del archivo centralizado, del custodio externo y del orden vertical. Proyectos impulsados desde lo comunitario, lo autogestionado o lo institucional en diálogo con las comunidades, plantean nuevas formas de construir una manera particular de ver el pasado a través de las imágenes. Se trata de elaborar un relato colectivo que parte de las propias imágenes compartidas, vividas e intervenidas.

La participación adquiere múltiples formas, en algunos casos, se construye a través de redes entre instituciones culturales y colectivos territoriales que activan procesos de archivo en sintonía con experiencias barriales, saberes locales o narrativas invisibilizadas. En otros

contextos, emerge desde prácticas colaborativas sostenidas por lazos familiares, locales y memorias comunes muchas veces sin mediaciones externas. También existen apuestas que interpelan directamente las narrativas dominantes y configuran archivos desde posiciones críticas o que atraviesan el cuerpo y el tiempo.

Las formas de archivo participativo producen una relación distinta entre imagen, comunidad y memoria. Reconfiguran los modos de habitar el pasado. Despliegan estrategias para hacer memoria desde lo visual e involucran juntanzas, lenguajes, temporalidades y tecnologías. En cada participación se reescriben los vínculos entre imagen y pertenencia, entre archivo y acción política. El interés está en observar cómo se generan espacios visuales de producción de memoria desde la implicación, la co-presencia y la construcción situada del relato. Es ahí donde se vuelve relevante hablar del *entre-lugares* de memoria, una trama en la que las imágenes son el lugar intermedio entre las maneras de interacción de los grupos humanos, y desde allí, definen o configuran los modos de ver, hacer y recordar.

En ese sentido, el primer capítulo de esta investigación se concentra en el recorrido por los antecedentes teóricos y empíricos del campo en el que se ha estudiado la participación y la memoria con relación al trabajo con archivos fotográficos, así como en la delimitación del problema de investigación. Este ejercicio se compone de dos momentos: por un lado, una revisión del estado del arte que agrupa más de cuarenta documentos clave organizados en categorías analíticas que han permitido mapear los debates actuales sobre archivos fotográficos, memoria visual, participación comunitaria y disputas por el pasado; por otro lado, la presentación del planteamiento del problema desde el cual se construyó la pregunta central de la investigación, el objetivo general y los objetivos específicos que guían la investigación. En este apartado se establece la noción de *entre-lugar de la memoria* como categoría emergente para pensar las zonas de ambivalencia entre lo comunitario y lo institucional, y se justifica el enfoque visual como vía de acceso a dichas configuraciones de memoria.

El segundo capítulo despliega la arquitectura teórica y metodológica que sostiene la investigación. Está dividido en varias secciones cada una de las cuales aborda un conjunto específico de debates. La primera sección se detiene en la noción de archivo y el giro archivístico, revisando los desplazamientos conceptuales que han dado paso a pensar el archivo más allá de su función de conservación, como espacio de producción de sentido, disputa política y acción colectiva. En la segunda, se abordan las humanidades digitales, la historia pública y los enfoques colaborativos en investigación social, como campos que tensionan y

amplifican los modos de construir conocimiento en diálogo con la participación y la tecnología. La tercera, se centra en las visualidades y el régimen visual referentes claves para comprender las condiciones bajo las cuales ciertas imágenes adquieren valor, legitimidad o posibilidad de circular. En la cuarta sección, se elabora una reflexión sobre la fotografía como objeto de análisis social, como herramienta metodológica y como forma de activación sensible de la memoria. La quinta desarrolla una aproximación conceptual a la memoria desde diversas tradiciones -como la memoria comunicativa, la memoria cultural y las culturas del recuerdo-, y se busca articularlas con los lenguajes visuales y los procesos comunitarios

El tercer capítulo presenta el análisis comparado de los archivos *Comparte Tu Rollo*, *Archivo de la Memoria Trans* y *Entretejidos*. A partir del estudio de sus dinámicas participativas, lenguajes visuales, modos de organización y tensiones con lo institucional, se propone una lectura para reconocer, en cada caso, la matriz visual particular que lo configura. La lectura se organiza en torno a tres ámbitos emergentes construidos durante el análisis: el ámbito estructural, el ámbito visual y el ámbito participativo. El capítulo, asimismo, muestra cómo cada archivo configura un modo distinto de hacer memoria desde las imágenes, pero también, cómo los tres comparten formas de elaborar lo común, disputar el pasado y generar nuevos repertorios de representación y sentido. El análisis apunta a comprender cómo los archivos son entre-*lugares* de memoria en los que se cruzan, tensan y a veces transforman los límites entre lo comunitario, lo activista y lo institucional.

Finalmente, se incluye un apartado de conclusiones y hallazgos del trabajo. Más que presentar una síntesis cerrada, el apartado busca poner en relación los principales aprendizajes obtenidos con los debates abiertos en el campo de la memoria, la visualidad y los archivos. Se recuperan los aportes del análisis comparativo y se reevalúa el alcance de las categorías teóricas movilizadas a lo largo del texto. Se formula una serie de líneas analíticas para futuros trabajos que busquen continuar la exploración de los archivos fotográficos participativos como una matriz visual de la memoria. Allí propongo una reflexión sobre el lugar del investigador en procesos colaborativos, las posibilidades éticas y políticas del archivo y la potencia de las imágenes como forma de interrumpir, convocar y transformar los relatos compartidos del pasado.

A lo largo de los capítulos la investigación se propone idear una(s) lectura(s), una(s) metodología(s) y una(s) escritura(s) de las estrategias participativas en las cuales los archivos fotográficos, así como las prácticas de recuerdo alrededor de las imágenes, son espacios

memoria. No se trata de un recorrido lineal o de una respuesta definitiva. Lo que se abre, más bien, es una exploración y una apuesta por seguir las huellas visuales de las comunidades que se narran, se organiza y se reinventan en las prácticas comunitarias de archivar sus visualidades políticas. El camino comienza con un problema o con una pregunta transitoria que busca entre voces, fotografías y memorias una forma posible de pensar el presente.

No puedo cerrar esta introducción sin incluir dos fotografías. La primera captura un instante en las actividades del *Semillero de Historia Cultural y Educación Histórica*, un grupo que admiro y extraño. La segunda simboliza el inicio de este proyecto y va acompañada de mi más profundo respeto y gratitud hacia la profesora Sandra Rodríguez. A pesar de mis tiempos erráticos y mis ideas difusas, siempre ha estado ahí para orientarme, aconsejarme y acompañarme. Más que eso, me ha permitido conocerla y contemplarla, inspirándome a -en un futuro que espero no tan lejano- ser tan noble como ella para guiar a otros y otras con su paciencia, lucidez y generosidad.

**Figura 1. Lanzamiento del libro, *Historias y travesías por la libertad***



Fuente: Imagen tomada del chat del Semillero en WhatsApp, durante el lanzamiento del libro *Historias y travesías en la libertad* en la Feria del Libro de Bogotá, en abril de 2022.<sup>20</sup>

---

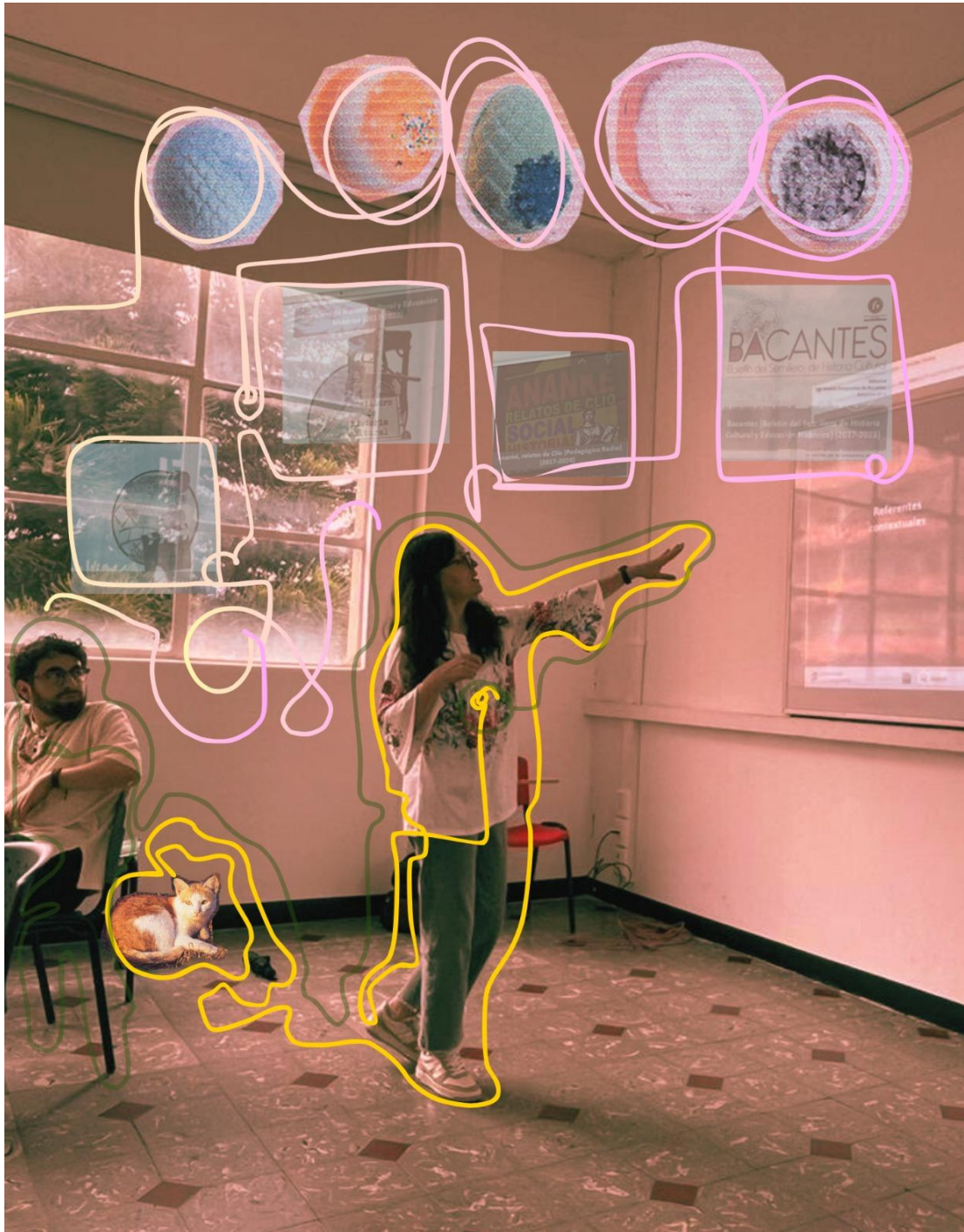
<sup>20</sup> El libro fue el resultado de una de las múltiples actividades del Semillero. De izquierda a derecha: Carolina Alfonso (coordinadora de la Pedagógica Radio); José Luis Vargas (cofundador del Semillero y licenciado en Ciencias Sociales); Alexander Aldana (profesor de la Licenciatura en Ciencias Sociales y coordinador del Semillero entre 2019-2021); Sandra Rodríguez (coordinadora del Semillero entre 2019 y 2022, profesora de la Licenciatura en Ciencias Sociales y de la Maestría en Estudios Sociales y directora de este trabajo); y Laura López Duplat (egresada de la Maestría en Estudios Sociales y profesora de la Maestría en Arte, Educación y Cultura, quien acompañó al Semillero en varias de sus actividades).

**Figura 2. Participación en el XXI Congreso Colombiano de Historia**



Fuente: Imagen de la participación de Juan Morera y Sandra Rodríguez en el XXI Congreso Colombiano de Historia en Ibagué. Mayo del 2024.

# CAPÍTULO 1



Tal cual como en estado del arte, hasta que no se hace no se sabe muy bien de que va la investigación, y, sin la ponencia que presentamos con la profesora en Ibagué, tampoco había entendido muy bien por qué me interesaba lo que me estaba interesando. Después de esos días todo tuvo un poco más de sentido. La presencia del gato es la presencia de un gusto compartido y, en mitad de varias de las tutorías, los gatos se asomaron al mundo de la tesis.

Fuente: Fotografía tomada en el marco del evento e intervención de Carolina Benavides (2025).

## Capítulo 1. Cómo han pensando y cómo he pensando el problema de investigación

Este capítulo es, entre otras cosas, un intento por narrar ese lugar movedizo que produjo la pregunta de investigación. En ese recorrido, emergió con fuerza una idea que se volvió clave y que, a medida que se escribía, adquiría más resonancia y sentido: ¿qué se produce cuando la institucionalidad y las comunidades se juntan para hacer archivo, practicar la memoria o colaborar, cocrear y diseñar proyectos, agendas y formas de relacionarse? ¿Qué ocurre con las comunidades cuando la institucionalidad se va? ¿Qué sucede cuando hay experiencias del recuerdo sin institucionalidad, o cuando esta habla en nombre de la comunidad sin mirarla ni consultarla?

De cierta manera encontré dos vías para llegar a posibles escenarios que den un poco más de techo y horizonte a esas preguntas. La primera tiene que ver con el estado del arte, es decir, con entender cómo otros trabajos e investigadores han pensado, recorrido y encontrado maneras de comprender las relaciones entre comunidades, institucionalidad, archivo y participación en el conjunto de sus reflexiones. La segunda se relaciona con ese tránsito necesario entre un tema, una sospecha o una idea, y la formulación de un problema de investigación. En realidad, eso lo que trata el primer capítulo.

De allí que comience presentando los hallazgos derivados del estado del arte y describa qué decisiones tomé y qué criterios utilicé para buscar, leer e interpretar la producción de investigaciones asociadas a mi problema de investigación. Del mismo modo, se presentan las constelaciones del problema de investigación en forma de categorías y agrupaciones transversales que se conectan y dialogan con los documentos revisados. Más que hallazgos, componen posibilidades de trabajo, investigación y teorización desde diversos campos de conocimiento para comprender cómo se ha estudiado la articulación entre archivos, comunidades, institucionalidad, participación, memoria y visualidad.

El segundo apartado del capítulo presenta el problema de investigación y parte del reconocimiento de que la memoria no siempre encaja plenamente en los relatos institucionales ni en las prácticas participativas y comunitarias. Hay formas del recuerdo y archivos que se producen en las fronteras de normas y políticas. En este contexto, se explica cómo se volvió necesario nombrar ese espacio como *entre-lugar de la memoria*. La noción no apareció de inmediato como categoría de análisis, se fue dando como una intuición que creció al observar las fricciones, las contaminaciones y las articulaciones inesperadas entre proyectos comunitarios y estructuras estatales. También surgió al ir entendiendo cómo ciertas imágenes

comunitarias eran adoptadas por plataformas, cómo algunas narrativas estatales eran intervenidas por memorias locales y cómo los archivos participativos se movían en una zona algo ambigua y gris, ni completamente en el centro ni enteramente afuera de un régimen visual de la memoria. El apartado concluye con la formulación de la pregunta de investigación y la presentación de los objetivos.

### **1.1 Estado del arte, universo del problema de investigación**

Para Jiménez Becerra (2004) el estado del arte en la investigación tiene cuatro aspiraciones esenciales y ninguna de ellas es disociada de las demás. Existen de manera simultánea, a medida que se buscan, sistematizan y analizan los documentos, y el investigador, va definiendo y utilizando sus alcances. Estas cuatro, que no son las únicas, son ramas interdependientes de un mismo árbol, pero como tales, poseen características propias y singulares sin dejar de formar parte de la totalidad. A continuación, me permito señalarlas de manera sucinta.

El estado del arte aspira a ser una forma de apropiación del conocimiento (p. 29), en la medida en que el investigador va entrando, poco a poco, en el cosmos de enfoques teóricos y metodológicos en los que se mueve un problema. Es asomarse al universo expansivo y circular del problema. Asomar la cabeza por el agujero del conejo de Alicia en el país de las maravillas y ver las disposiciones, tensiones, edificaciones y personajes que componen lo que allí existe. El investigador, sin salirse de su propio mundo, entra por completo en el agujero infinito y toma nota de lo que se va encontrando a su paso.

La otra aspiración del estado del arte es ser una investigación que investiga la investigación al ocuparse de la evolución del problema (Jiménez, 2004). La linealidad acá no tiene nada que ver con la evolución, pues un problema no se mueve en un plano cartesiano siempre ascendente. Hacer la investigación de la investigación invita a reconocer los retrocesos, emergencias, fugas y quiebres de esa evolución. De ahí que el problema no sea cronológico, sino sintomático.

La autenticidad u originalidad del problema es difusa y buscar lo inédito sería moverse en la alquimia de la investigación, no hay probabilidad de éxito y fracaso. El estado del arte no es el punto de partida para lo inédito como lo afirma Jiménez (2004), pero lo que si hace el estado del arte es formar la mirada del problema y enseña a ver los caminos que ese problema ha recorrido. No busca lo inédito, lo que hace, es explorar una mirada distinta de la mismidad. Se ve el mismo problema que otros y otras han visto, ven y verán, pero se busca una mirada

diferente de ver, y la única forma de hacerlo, es ver lo que lo otros han visto para identificar vacíos, tendencias y nuevas perspectivas en el estudio de un tema (Jiménez, 2004).

La aspiración noble y sublime del estado del arte tiene que ver con el conocer. Es un trayecto con cuerpo y profundidad desde Descartes (1996), Leibniz (2006) y Spinoza (2008) y que hoy se despliega en las fronteras que Foucault (2002), Derrida (1997) y Lyotard (1984) subrayaron.<sup>21</sup> Conocer es acceder a la experiencia, la interpretación, el lenguaje, el poder y la cultura por la que se mueve el problema que se investiga. Al respecto Jiménez Becerra (2004) traza que el estado del arte es el paso más importante para ver el problema y la investigación, porque solo se problematiza lo que se conoce (p. 32).

Bajo esas cuatro aspiraciones del estado del arte, me propongo —con cierta ambición— hacer, organizar y explicar el estado del arte de esta investigación. Existen dos acciones concretas que, a través de la lectura de este texto, me dejarán asomar y sumergir en la trayectoria del problema de investigación y que nombraré así: los planos de la construcción del universo y el universo del problema construido. En los planos aparece la desnudez del investigador. Muestro los errores y aciertos en la edificación del universo del problema. Aquí presento los descriptores, repositorios, codificaciones, matrices y decisiones que definieron la búsqueda de información. Luego, expongo y describo los patrones, las categorías y los análisis realizados en el estado del arte y que dejan entrever una constelación parcial e instantánea del recorrido de las investigaciones sobre archivos, comunidades, institucionalidad, participación, memoria y visualidad.

La primera tarea era buscar la ventana para asomarse y sumergirse en el universo del problema. Tras varios ajustes en la elección del tema elegí los siguientes descriptores: archivos fotográficos y memoria; archivos fotográficos participativos y memoria; archivos participativos y fotografía; archivos, fotografía y memoria. Las combinaciones se realizaban en la medida en que se agotaban los documentos localizados con un descriptor o cuando el tema de la investigación se alejaba progresivamente del problema de esta tesis. Los repositorios institucionales universitarios que se usaron se localizan en Colombia<sup>22</sup>, lo que quiere decir, que

---

<sup>21</sup> Sobre el conocer, véanse: Descartes (1996), quien funda la certeza en el “pienso, luego existo”; Leibniz (2006), que lo vincula con las verdades necesarias; y Spinoza (2008), quien distingue tres modos de conocer: imaginación, razón e intuición. En la filosofía contemporánea, Foucault (2002) lo concibe como efecto de regímenes epistémicos; Derrida (1997) lo problematiza desde la escritura y la *diféranse*; y Lyotard (1984) lo fragmenta en saberes dispersos tras la caída de los grandes relatos.

<sup>22</sup> Los repositorios institucionales universitarios en los que se dio la búsqueda pertenecen a las siguientes instituciones: Universidad Pedagógica Nacional, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, la Universidad del Valle, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad del Rosario y la Fundación

el universo del problema de investigación es un primer intento de ver de qué manera se están estudiando los archivos participativos en el país y sus posibles relaciones con la memoria y la fotografía, y del mismo modo, se trata de comprender en esos documentos, cómo se estudia la matriz visual de los archivos fotográficos participativos.

En realidad, lo que terminó sucediendo en este último punto estuvo más ligado a observar el estudio de los archivos fotográficos desde sus enfoques teóricos y metodológicos, e identificar sus posibles articulaciones con los Estudios Sociales. Los repositorios de revistas académicas indexadas, como segunda estación del universo, ampliaron los márgenes nacionales hacia Argentina, Perú, Chile, México y España, y se presentan los estudios de acuerdo con su afinidad temática.

A partir de la segmentación del espacio de búsqueda y del uso de los descriptores seleccionados, se localizaron 42<sup>23</sup> documentos relevantes para esta investigación, que presentan afinidades en términos de problema, preguntas de investigación, objetivos y enfoques teóricos y metodológicos vinculados a los archivos, la fotografía, la participación y la memoria en relación con las comunidades y su interacción con algún tipo de institucionalidad. Esta relación amplía los marcos analíticos desde los cuales el estado del arte organiza los temas asociados a los descriptores, y por antonomasia, la matriz visual de la memoria en las prácticas participativas de archivo aparece de manera incidental en algunas de estas investigaciones y no como eje central.

Una segunda fase en la construcción del estado del arte fue la elaboración de una matriz de análisis con dos niveles de entrada. El primero, de carácter descriptivo, recogía datos básicos como autoría, repositorio, referencia bibliográfica, resumen, palabras clave y una descripción estructurada en torno al problema, metodología, resultados y tema central. Este nivel trazó un mapa general del corpus documental. El segundo nivel, de orden analítico, se dividía en una dimensión a priori -que evaluaba cómo cada texto abordaba la memoria y la participación desde criterios predefinidos- y una dimensión a posteriori -que se abría a interpretaciones emergentes durante la lectura-. Para la memoria identifiqué si el vínculo con los archivos y la fotografía era directo, parcial o ausente; para la participación si era central, potencial o inexistente en el enfoque del trabajo. Este doble filtro buscaba establecer patrones sin imponer interpretaciones

---

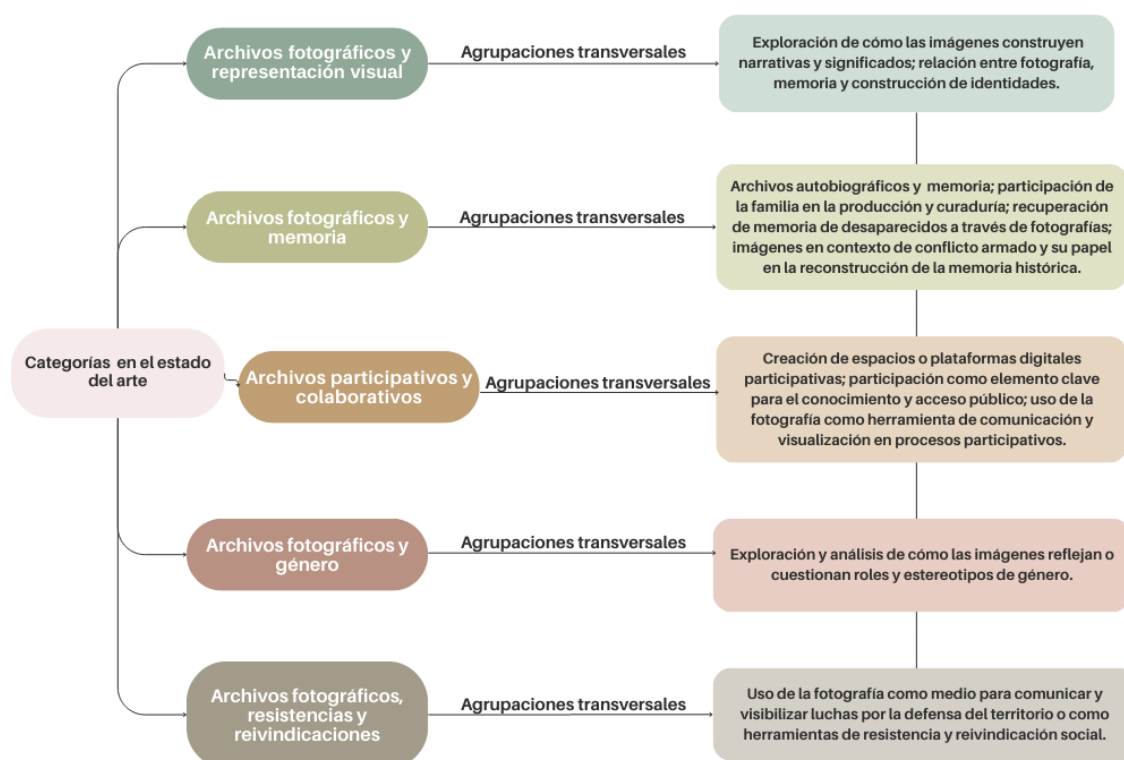
Universitaria de Popayán. En el caso de los buscadores de revistas especializadas la indagación se hizo por Google Académico, Scopus, DOAJ y Dialnet.

<sup>23</sup> De los 42 documentos analizados, 19 corresponden a tesis de maestría, 9 a artículos de investigación, 6 a trabajos de pregrado, 4 a tesis de doctorado, 2 a trabajos de grado en el nivel de especialización o profesionalización, 1 a un libro y 1 a un proyecto institucional asociado a una entidad en particular.

prematuras. La melodía del estado del arte, más cercana al ritmo del pensamiento en movimiento, implicó un proceso de lectura que fue generando resonancias, asociaciones y líneas de sentido inesperadas.

De esas sospechas que eran tachadas, arrancadas y reestructuradas con cada lectura logré identificar algunas líneas de análisis que, día a día, mutaban en categorías más definidas. Después de la edición, revisión y la reconfiguración de ideas, establecí las siguientes categorías de análisis para el *nivel analítico* en la matriz: *Archivos fotográficos y representación visual*; *Archivos fotográficos y memoria*; *Archivos participativos y colaborativos*; *Archivos fotográficos y género*; *Archivos fotográficos, resistencias y reivindicaciones*. Además, cada categoría se desarrolla a partir de agrupaciones transversales que señalan los distintos itinerarios por los que una categoría puede desplazarse. A continuación, presento un esquema que amplía y explica un poco más esa organización y jerarquía.

**Figura 3. Esquema de categorías y agrupaciones transversales en el estado del arte**



Fuente: Elaboración propia (2024).

Hasta aquí he intentado exponer el proceso de construcción del estado del arte y justificar por qué se incluyen determinados enfoques en los hallazgos. En cierto modo, es una

confesión abierta sobre los límites y alcances del universo del problema. El estado del arte refleja una selección intencionada y arbitraria del problema, y se da, en parte, por las limitaciones impuestas por los mecanismos contemporáneos de circulación y visibilidad del conocimiento.

Para presentar el estado del arte se expondrá, en primer lugar, la tendencia temática del corpus documental revisado y que articula en agrupaciones temáticas. En segundo lugar, al cierre de cada categoría, se incluirá una reflexión que sintetiza sus relaciones o tensiones con la memoria y la participación, como elementos transversales del análisis. Las categorías se desarrollan a partir de la descripción de los documentos y de los análisis consignados en la matriz, articulando tanto recorridos conceptuales como los hallazgos interpretativos. De manera situada y no sistemática, se señalarán posibles vínculos entre los enfoques revisados y esta investigación, así como sugerencias, preguntas o problemas que podrían ser de utilidad para otras personas que consulten este estado del arte como referencia para futuras investigaciones.

### **1.1.1 Archivos fotográficos y representación visual: ecos de la imagen y la visualidad**

La categoría archivos fotográficos y representación visual surge como una unidad analítica que, en el proceso de lectura de los documentos, fue decantando los modos en que las imágenes fotográficas y audiovisuales intervienen en la construcción de sentidos, subjetividades y memorias en los archivos participativos. Se parte inicialmente de la idea de que los archivos visuales son espacios vivos de creación y resignificación cultural. En contextos donde la imagen adquiere una centralidad creciente como lenguaje en las formas de archivar, mirar y narrar lo visual que inciden directamente en la producción y transmisión de la memoria.

En ese orden explicativo, este apartado se organiza en torno a tres agrupaciones transversales fundamentales. La primera se orienta al estudio de los archivos fotográficos en relación con la representación visual y se analiza cómo se organizan, conservan y utilizan los fondos documentales en distintos contextos (institucionales, familiares, comunitarios y artísticos). En segundo lugar, se agrupan documentos que exploran la potencialidad discursiva de las imágenes, sus narrativas y significados, así como su capacidad de inscribirse en dramas sociales, afectivos y, en ocasiones, políticos. En tercer lugar, se encuentran investigaciones que abordan la relación entre fotografía, memoria y construcción de identidades, centrándose en cómo las imágenes son apropiadas por distintos sujetos y colectivos como herramientas de

autodefinición y elaboración simbólica; esas apropiaciones pueden vincularse tanto a experiencias personales del pasado como a representaciones históricas que intervienen en la configuración de narrativas nacionales.

Teniendo como punto de referencia lo anterior, una preocupación compartida por varios de los trabajos revisados en este estado del arte se sitúa en el universo de sentidos que rodea la forma en que los archivos fotográficos son comprendidos y utilizados en procesos orientados a la reconstrucción de la memoria, la historia local o la narrativa institucional. En este sentido, Ordóñez (2018), a partir del estudio del archivo de la familia Castro en el municipio de Toro (Valle del Cauca), realiza un análisis visual cruzado con relatos orales, lo que le da la posibilidad de entender al archivo fotográfico como una narrativa visual biográfica y colectiva. El archivo, en este caso, tiene valor testimonial y es un dispositivo narrativo en el que se reconstruyen las prácticas sociales del pueblo, sus transformaciones urbanas y las relaciones familiares. La imagen es comprendida desde su activación en contextos de producción de recuerdos a través de las entrevistas y la rememoración que se hace en la familia. Algo interesante de este trabajo es la metodología utilizada basada en la *foto-elicitación*, que muestra el potencial de los archivos domésticos para ser fuente de conocimiento histórico en su articulación con el relato subjetivo.

Desde una perspectiva institucional Jiménez Beltrán (2022) desarrolla una reflexión sobre las condiciones del archivo fotográfico del MAMBO<sup>24</sup> y analiza la precariedad de muchos archivos visuales colombianos. El autor plantea que las condiciones materiales del archivo como la humedad, la desorganización o la falta de inventarios, comprometen su integridad física y limitan su posibilidad de ser activado como patrimonio cultural o recurso pedagógico (Beltrán, 2022). En este enfoque, el archivo se entiende como una forma de poder que puede favorecer o restringir la circulación de ciertos imaginarios en función de sus condiciones de conservación, accesibilidad y gestión. Además, el trabajo de Jiménez Beltrán (2022) también es una contribución significativa a la museología porque aborda tres ejes clave: la crítica a las representaciones coloniales en exposiciones, la preservación de archivos físicos y el desarrollo de museos virtuales. A través de una metodología diversa que combina

---

<sup>24</sup> El Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), fundado en 1963, es una de las instituciones más importantes dedicadas al arte moderno y contemporáneo en Colombia. Su misión ha sido la de conservar, investigar y promover el arte colombiano e internacional, articulando exposiciones, programas educativos y publicaciones que fomentan la creación artística. Desde su sede en el centro de Bogotá, el MAMBO ha jugado un papel clave en la consolidación del campo artístico nacional y alberga una valiosa colección de obras de artistas como Beatriz González, Eduardo Ramírez Villamizar y Édgar Negret, entre otros. (Museo de Arte Moderno de Bogotá – MAMBO. (s. f.). *El Museo*. MAMBO. <https://www.mambogota.com/el-museo/>)

*autoetnografía*, inventarios y revisión documental, el autor identifica problemas actuales en estas áreas y también propone soluciones concretas y reflexiones teóricas que desafían las prácticas hegemónicas en los museos (Beltrán, 2022).

A mi parecer uno de los aspectos más novedosos de la investigación es su orientación crítica sobre la representación indígena en la exposición *Hijas del Agua*, porque se vincula con una comprensión aguda del papel de los museos, subrayando que, incluso con intenciones renovadoras, se pueden reproducir estereotipos coloniales al representar a las comunidades indígenas como exóticas y desvinculadas de sus luchas políticas contemporáneas (Jiménez Beltrán, 2022). El análisis que hace el autor, que cuestiona la supuesta estética neutral de las exposiciones, propone una reflexión profunda sobre la necesidad de incluir las voces y agencias indígenas actuales en los discursos museográficos.

Esa aproximación encuentra un giro conceptual en el trabajo de Marín Ramos (2020), quien plantea que el archivo fotográfico puede ser entendido como una estructura formal en el marco de obras audiovisuales contemporáneas. Cineastas como James Benning<sup>25</sup>, Nikolaus Geyrhalter<sup>26</sup> o Fiona Tan<sup>27</sup> utilizan estrategias archivísticas en listas, repeticiones o series para organizar sus obras documentales (Ramos, 2020). Las películas desplazan el foco de la representación hacia la forma. El archivo visual pasa a ser una experiencia visual que problematiza la memoria, la identidad y el tiempo. La representación visual se transforma, en el trabajo de Ramos (2020), en una acción reflexiva que implica decisiones estéticas, éticas y políticas de la imagen que se mueve.

La discusión sobre el archivo fotográfico en relación con la representación visual encuentra también una resonancia metodológica en el trabajo de Triquell (2015), quien propone una tipología para clasificar las imágenes utilizadas en la investigación social según su

---

<sup>25</sup>James Benning es un reconocido cineasta experimental y artista visual estadounidense, conocido por sus películas de estructura minimalista y enfoque contemplativo sobre el paisaje, el tiempo y la historia. Entre sus obras más destacadas se encuentran *RR (2007)*, *Twenty Cigarettes (2011)* y *Natural History (2014)*. Su estilo se caracteriza por planos fijos de larga duración y una atención meticulosa a los detalles ambientales. Véase: Xcèntric – CCCB. (s. f.). *James Benning*. Xcèntric. <https://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/james-benning/17026>

<sup>26</sup>Nikolaus Geyrhalter es un cineasta y director de fotografía austriaco, reconocido por sus documentales poéticos y de observación, que exploran temas como el impacto humano en el paisaje, la industrialización y la vida en comunidades aisladas. Películas como *Our Daily Bread (2005)*, *Homo Sapiens (2016)* y *Earth (2019)*, se distinguen por su estética visual, los planos cuidadosamente compuestos y un enfoque reflexivo sobre la relación entre el ser humano y su entorno. Véase: Lemercier, F. (2016). *Nikolaus Geyrhalter*. Cineuropa. <https://cineuropa.org/es/interview/306758/>

<sup>27</sup>Fiona Tan es una artista visual y cineasta indonesio-neerlandesa, conocida por sus instalaciones, fotografías y películas que exploran temas como la memoria, la identidad cultural y la representación histórica. Su obra cuestiona la mirada colonial y los archivos visuales. Destacan trabajos como *Countenance (2002)*, *Disorient (2009)* y *Ascent (2016)* donde combina imágenes estáticas y en movimiento con narrativas fragmentadas. Para ampliar información puede consultarse: Fiona Tan. (s. f.). *About*. Fiona Tan. <https://fionatan.nl/about>

procedencia, ya sea porque provienen de archivos históricos, imágenes públicas, imágenes generadas en campo o imágenes que producen relatos. La propuesta invita a pensar los archivos como espacios donde las imágenes actúan como centros de relación, y donde su clasificación, interpretación y uso se integran de manera activa al proceso investigativo.

Hasta acá, vemos que la relación de los documentos revisados nos deja divisar que los archivos fotográficos son, en realidad, matrices visuales activas en los que se configuran los modos de ver (Berger, 1972), narrar y recordar. Desde los archivos familiares estudiados por Ordóñez (2018) hasta las colecciones institucionales precisadas por Jiménez Beltrán (2022), hay una constante por ver que el valor del archivo reside en su activación, mediante el relato oral, la mediación pedagógica o la circulación cultural.

Con ello, puede decirse que la noción de archivo se desplaza hacia una dimensión más orgánica. Como señala Marín Ramos (2020), las gramáticas del archivo -a través de la repetición, la serie y el montaje- organizan la experiencia visual en las prácticas contemporáneas. El archivo fotográfico o visual pasa a tomar una forma de lenguaje que produce memoria visual y este giro se articula con la propuesta de Triquell (2015), en la medida en que pensamos el archivo en el seno de una lógica de campo relacional y situado, en la que cada imagen está atravesada por lógicas de sentido, criterios de clasificación y regímenes de visibilidad.

Una tendencia adicional identificada en los trabajos analizados es la comprensión de la imagen en su dimensión narrativa. Desde este enfoque, las investigaciones revisadas destacan el papel activo de las imágenes en la construcción de narrativas y en la producción de significados, especialmente si se consideran los contextos específicos en los que circulan. Por ejemplo, Avella (2019) realizó un trabajo sobre las representaciones visuales de las FARC-EP durante el proceso de paz de La Habana. A través de un análisis comparativo de imágenes provenientes de la Revista *Semana* y del archivo de las FARC-EP, la autora expone cómo ambas fuentes construyen marcos interpretativos que ordenan la experiencia visual y condicionan la comprensión del conflicto. Las fórmulas visuales identificadas por Avella (2019), como el rostro deshumanizado, la guerrillera como monstruosa o la escena bélica saturada, son dispositivos de simplificación que fijan sentidos sociales estigmatizantes. El análisis iconográfico, complementado con el pensamiento de Butler (2001, 2005, 2006 y 2010) y Sontag (2006 y 2011), abre varias posibilidades para comprender el carácter performativo de las imágenes y su capacidad para construir narrativas políticas de legitimación o exclusión.

Un elemento adicional de esta investigación revisada es que, si bien la autora analiza el patrón visual construido en torno a la figura del guerrillero desde la perspectiva de la representación, no se trata propiamente de una investigación cuyo objeto de estudio esté centrado en lo participativo. Sin embargo, lo relevante aquí es que los archivos sí presentan características participativas en su construcción y se dan fundamentalmente en el archivo de las FARC-EP, compuesto por fotografías tomadas por diferentes camarógrafos o reporteros vinculados a la guerrilla, lo que constituye, aunque no se explicita así en la investigación, una forma colaborativa -y posiblemente participativa- de construir un acervo fotográfico y una matriz visual guerrillera desde la experiencia visual de la propia guerrilla.

Olaya (2024) lleva este argumento hacia el campo de la autoría visual. Su estudio de fotógrafos que han trabajado temas de violencia política en Colombia muestra cómo las imágenes producidas por Jesús Abad Colorado, Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes<sup>28</sup> componen narrativas complejas y situadas entre lo testimonial, lo artístico y lo relativo a la justicia. La autora analiza las imágenes y detalla las trayectorias biográficas de los fotógrafos, lo que, en el marco de una contextualización sobre la formación de su mirada, ayuda a comprender cómo esta se construye en interdependencia con las experiencias vividas, las influencias culturales y los debates sociales (Olaya, 2024). La imagen, dice la autora, es una estela de pensamiento situado en la que la mirada de los fotógrafos no se distancia de lo estético y lo político, y tampoco, de la manera en que se establecen imágenes icónicas o recuerdos compartidos del conflicto.

La investigación, además, resulta sugerente, porque invita a pensar cómo la matriz visual de la memoria vinculada al conflicto está atravesada por las trayectorias biográficas de los reporteros gráficos o fotógrafos. Esta dimensión subjetiva condiciona la comprensión del pasado, pues la imagen es la expresión de una mirada situada. La memoria visual, así, se ve modulada por la perspectiva de quien captura lo que Henri Cartier-Bresson (2003) denominó

---

<sup>28</sup> Jesús Abad Colorado (1967), Juan Manuel Echavarría (1947) y Erika Diettes (1978) son referentes del arte y la documentación comprometidos con la memoria del conflicto en Colombia. Jesús Abad, fotoperiodista, ha trabajado sobre las huellas de la violencia y la resistencia de algunas comunidades de Colombia, como se puede apreciar en exposiciones como *El Testigo* (2018). Echavarría, artista plástico y videasta, explora la memoria colectiva a través de instalaciones y proyectos participativos como *La Guerra que no hemos visto* (2009) o *Réquiem NN* (2013). Diettes, antropóloga y artista visual, transforma vestigios del dolor en obras rituales (*Sudarios*, 2011; *Río Abajo*, 2014), usando fotografías y objetos para activar procesos de duelo. Juntos, con sus trabajos en lo documental, el arte contemporáneo y la investigación construyen un archivo sobre la memoria visual y el conflicto en Colombia. Véase: El País. (2024, 5 de diciembre). *Jesús Abad Colorado: el fotorreportero que siempre vuelve para retratar la dignidad*. El País; Hernández, R. (2019, 20 de abril). *Jesús Abad Colorado: componer el espejo roto que ha dejado la guerra*. Radio Nacional de Colombia; *La guerra que no hemos visto como dispositivo de activación del habla*. (s. f.). *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia; Diettes, E. (s. f.). *Artista / Artist*.

“el instante decisivo”, ese momento en que lo real se fija en la imagen, pero también en la sensibilidad de quien la produce.<sup>29</sup> Hay un aspecto de este trabajo que me causó especial interés, ya que analiza tres archivos fotográficos con el propósito de comprender -y no responder- cómo los fotógrafos construyeron una manera particular de mirar el conflicto. La experiencia íntima de los fotógrafos y las influencias del espacio social matizan tanto la mirada como el lente e inciden profundamente en la forma de observar y entender el conflicto.

Por otro lado, Cuervo Pérez (2017) se ocupa del cine comunitario como punto intermedio de producción de sentido colectivo. A través de su trabajo etnográfico con jóvenes de Ciudad Bolívar, indaga por las imágenes creadas en el marco del *Festival Ojo al Sancocho*<sup>30</sup> en el que se representan y reescribe el territorio. Las imágenes, según las anotaciones de la autora, construyen relatos donde la exclusión, la violencia y la estigmatización son confrontadas mediante narrativas de dignidad, creatividad y pertenencia (Cuervo Pérez, 2017). La autora recupera el concepto de ciudadanía performativa para nombrar los procesos audiovisuales que actúan sobre la realidad territorial y transforman los prismas desde los cuales los sujetos se miran a sí mismos y son, a su vez, observados por otros. El documento deja ver cómo el *Festival Ojo al Sancocho* es un ejemplo de cómo el arte y la cultura pueden ser utilizados como herramientas políticas para el empoderamiento juvenil. Para la autora, este proceso ha transformado la percepción de la localidad y ha propiciado nuevas formas de participación y organización comunitaria (Cuervo Pérez, 2017).

En este punto reaparece el texto de Triquell (2015), quien, con un enfoque metodológico diferente sobre la manera en que las imágenes construyen narrativas y significados, plantea que la dimensión narrativa de una imagen es la correspondencia que se establece entre los sujetos que la observan, interpretan o producen. En sus talleres, Triquell (2015) deja ver cómo las

---

<sup>29</sup> Henri Cartier-Bresson (1922 - 2004), pionero del fotoperiodismo y cofundador de la agencia Magnum, acuñó el término “el instante decisivo” (*Images à la Sauvette*, 1952) para referirse a la capacidad de capturar, en una fracción de segundo, la conjunción efímera de forma, composición y significado en un evento fotográfico. El concepto trasciende lo técnico, aunque presupone dominio del encuadre y la luz, para enfatizar una sincronía intuitiva entre el fotógrafo y el mundo para que lo contingente se vuelva trascendente. Críticos como Chéroux (2014), en la reedición facsimilar de *The Decisive Moment*, lo reinterpretan como una dialéctica entre azar y control, mientras que Dyer (2012), en *The Ongoing Moment*, subraya su dimensión casi mística de revelación visual.

<sup>30</sup> El *Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho*, fundado en 2008 y realizado anualmente en Ciudad Bolívar, Bogotá, es una iniciativa de *Sueños Films Colombia* que promueve la democratización de la cultura audiovisual. Es un medio comunitario para empoderar a residentes locales mediante conciertos, sancocho colectivo, conversatorios, laboratorios y ciclos de cine comunitario, ayudando a visibilizar narrativas alternativas sobre identidad, memoria y justicia social. El nombre alude al plato tradicional *sancocho*, símbolo de diversidad cultural y convivencia comunitaria. Acreditado por la Asociación Nacional de Festivales (ANAFE), ha recibido premios nacionales como “Mejor Medio Comunitario de Colombia” (Semana-Petrobras, 2010) y “Mejor Experiencia Comunitaria de Bogotá” (Casa Editorial El Tiempo, 2009)

fotografías actúan como detonantes de la memoria y como herramientas para la narración biográfica. Por lo tanto, la imagen exclusivamente no se narra por sí misma, y para que adquiriera ese carácter memorial o de memoria, demanda de una mediación oral, escrita, gestual o corporal, y allí, substancialmente, es cuando adquiere sentido.

Bajo esa misma perspectiva narrativa y significativa de las fotografías y otros productos visuales en relación con los repertorios de mediación, Valenzuela Bejarano (2014) cuestiona los usos hegemónicos de la imagen patrimonial, pues tienden a producir relatos nostálgicos, exóticos y despolitizados. Frente a tal circunstancia la autora propone un giro metodológico en el que diseña un proceso de diálogo, de ida y de vuelta (p, 320). Su investigación desarrolla talleres participativos que incluyen la validación colectiva de imágenes y la formación técnica de los portadores del *Patrimonio Cultural Inmaterial* (PCI). Con eso, las narrativas visuales responden a los sentidos locales, en lugar de adaptarse a las expectativas impuestas por el turismo o las instituciones culturales. El éxito de lo propuesto por la autora depende de equilibrar los ideales con las realidades prácticas, desde garantizar el consentimiento informado hasta gestionar conflictos comunitarios, en los que emergen tensiones internas que suelen convertirse en puntos centrales de discusión durante las reuniones. Estas tensiones pueden darse entre colectivos, no necesariamente presentes en los talleres, frente a agentes externos que están ejecutando proyectos en paralelo con otras entidades o entre representantes específicos.

Con otro ángulo, Gómez Cruz y Ardèvol (2011) analizan cómo las imágenes digitales circulan en redes sociales y la manera en que su significado es constantemente reconfigurado. A diferencia del archivo cerrado o del documental clásico, la imagen digital en Internet es mutable, remixable y anónima (Gómez Cruz y Ardèvol, 2011). En tal entorno, la narrativa es un flujo que se mueve en la instantaneidad y, a veces, en la modificación artificial. Las imágenes actúan como vibraciones en una red de interpretaciones en donde la autoría se disuelve y la linealidad desaparece. Una de las conclusiones más llamativas e interesantes de los autores es la redefinición del papel de la fotografía en la antropología visual. Desde esta perspectiva, la fotografía digital ya no se considera una representación, sino una práctica social que configura nuevas formas de interacción y producción cultural (Gómez Cruz y Ardèvol, 2011). Así, la fotografía digital, a diferencia de la analógica, se inserta en una red compleja de producción, circulación y consumo que transforma continuamente sus significados. La matriz visual de la memoria construida a partir de imágenes intervenidas y redefinidas en la web se torna en cierta medida ambigua en su análisis y difícil de comprender en la lógica de una

práctica social, porque, me atrevo a decir, hay una sobresaturación de significados, tendencias y producciones visuales.

Los documentos revisitados de forma sucinta hasta aquí indican que los archivos fotográficos o visuales participan activamente en la producción de sentido, principalmente, cuando nacen en contextos donde lo narrativo y lo biográfico entrelazan. La matriz visual de la memoria, si me permiten hacer la siguiente conclusión apresurada, depende de las relaciones sociales, las disputas simbólicas y los procesos situados en los escenarios de interpretación. Ya sea en el archivo de la historia de una guerrilla analizado por Avella (2019), en las trayectorias autorales exploradas por Olaya (2024) o en las prácticas colectivas documentadas por Cuervo Pérez (2017) y Valenzuela Bejarano (2014), lo visual se proyecta como una extensión de la narración que organiza la memoria a partir de la imagen. En estos trabajos, la memoria habita en una matriz que se tensiona y transforma mediante mediaciones orales, digitales, gestuales o comunitarias.

Ahora bien, la producción, circulación y apropiación de imágenes visuales juega un papel central en los procesos de construcción de identidad para las tramas individuales o para las comunidades imaginadas<sup>31</sup>(Anderson, 1993) que aspiran a cohesionarse y contarse de manera colectiva. En contextos atravesados por la violencia, el desplazamiento o la exclusión, las imágenes son espacios en los que la gente negocia su pertenencia, su agencia y su lugar en el relato histórico.

Urrego (2020) señala que la formación de la mirada, en procesos comunitarios de comunicación audiovisual también es una pedagogía política de la imagen. Las historias de vida analizadas por el autor evidencian que cámaras, proyectores y talleres audiovisuales se vuelven dispositivos de subjetivación y dejan de ser solo artefactos técnicos. En dichos procesos, los participantes aprenden a ver y, también, a verse (Urrego, 2020), lo que los impulsa a crear sus propias narrativas visuales y a cuestionar las imágenes dominantes sobre sus territorios. La tesis analiza cuatro historias de vida de personas que están o han estado vinculadas con procesos comunitarios de formación y comunicación visual en contextos

---

<sup>31</sup> El concepto de *comunidades imaginadas*, desarrollado por Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities* (1983), se refiere a la idea de que toda nación es una construcción social, o sea, una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Según Anderson, los vínculos que permiten sentir pertenencia a una nación no se basan necesariamente en relaciones cara a cara se da, más bien, en narrativas compartidas en medios de comunicación como el periódico o la novela y en los rituales simbólicos que hacen posible “imaginar” una colectividad cohesionada. Véase Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

diversos en la ciudad de Bogotá y en otras regiones de Colombia. Desde universidades, bibliotecas y distintos espacios comunitarios de encuentro, se tejen narrativas visuales que cuestionan lo que se ve en la esfera pública y lo que allí se reconoce de sus formas de ser, habitar y hacer.

Ante este nivel de relación entre fotografía, memoria y construcción de identidades, Valenzuela Bejarano (2014) sostiene que las imágenes construidas por fuera de las comunidades tienden a reforzar identidades congeladas, y por eso, propone procesos de empoderamiento visual para que las comunidades produzcan sus propias imágenes y decidan cómo ser vistas y qué sentidos atribuir a su patrimonio cultural.

Por su parte, Cánepa (2013) plantea que en la era posmoderna la imagen actúa sobre el sujeto. Las tecnologías visuales, las cámaras de vigilancia o las redes sociales, producen una subjetividad visual marcada por la exposición, la vigilancia y la autogestión. La identidad se fija con la imagen que se produce, se comparte y se consume en el escenario virtual. En este contexto, la fotografía deja de ser una representación del *yo* para ser una de *actuación visual* ante el mundo y un camino de regulación, control y persecución. Lo anterior merece especial atención, porque Cánepa (2013) insiste en que la imagen posmoderna funciona como un repertorio visual que privilegia la eficacia por encima de la representación. Este giro obliga a repensar los marcos teóricos con los que se aborda la función política de la vigilancia algorítmica y la transformación de los conflictos bélicos en espectáculos de gran audiencia, como ocurre actualmente con los bombardeos sobre el pueblo palestino y la invasión de territorios del mundo árabe<sup>32</sup>. La autora insiste en la urgencia de una atención crítica que confronte la performatividad visual con los derechos colectivos y se vea con cuidado la normalización de control social contemporáneo. La manera en que Cánepa (2013) estudia la imagen con tres archivos multimediales diferentes ofrece, además, una puerta analítica significativa para tomarse con más seriedad, cuidado y distancia la accesibilidad que hoy tenemos al conocimiento y los prejuicios éticos y cognitivos que trae esa interacción.

A la vez, Gómez Cruz y Ardèvol (2011) destacan que la fotografía digital ha reconfigurado la relación entre imagen e identidad. En entornos digitales, los sujetos producen

---

<sup>32</sup> Mientras este trabajo se escribía la frontera de Gaza fue reducida a cenizas por parte del Estado de Israel. La invasión y aniquilación del pueblo palestino ha dejado un número significativo de mujeres, niños, artistas, escritores, profesores, periodistas, investigadores, animales y población asesinada. La pasividad del mundo ante uno de los peores genocidios de la historia es casi ficcional. La visualidad ha jugado un papel clave tanto en la denuncia de la masacre como en un espectáculo de la muerte. No deja de ser inquietante la manera en que el horror se vuelve un asunto de contenido y consumo, y no, un llamado a la posición, a la denuncia o a la acción.

y distribuyen sus propias imágenes, lo que les otorga una agencia visual sin precedentes. La autonomía, sin embargo, se encuentra condicionada por los algoritmos, las normas de las plataformas y las dinámicas de consumo visual. La identidad, en este marco, se transfigura en un performance visual colocado en el seno de un ecosistema mediado por tecnologías digitales.

Ahora bien, la literatura revisada aquí, da la impresión de que la construcción de identidades en contextos atravesados por conflicto, exclusión o desplazamiento no puede pensarse al margen de las imágenes con las que los sujetos se miran, se narran o son vistos. La fotografía y el material audiovisual, cuando se insertan en procesos participativos o comunitarios, habilitan formas de subjetivación, reconocimiento y agencia visual. La pedagogía política de la mirada en los talleres de comunicación comunitaria (Urrego, 2020) y los procesos de empoderamiento visual que cuestionan representaciones externas impuestas (Valenzuela Bejarano, 2014), proporcionan una comprensión crítica de la imagen como espacio activo en la producción de identidad. A esta lectura, le podemos sumar lo que dice Cánepa (2013), porque tensiona la función emancipadora de la imagen al advertir cómo las tecnologías visuales contemporáneas también operan como dispositivos de control, vigilancia y regulación del *yo*.

En este mapa del universo del problema, revisado hasta aquí, se identifica que los archivos visuales participativos, al propiciar la producción y circulación situada de imágenes, favorecen procesos de autorrepresentación que configuran grafías colectivas de memoria con y desde lo visual. Es allí donde se define qué mirar y cómo narrarse para permanecer visibles en el espacio público y digital.

En términos generales, todos los textos agrupados en esta categoría se relacionan con la memoria y la participación, según el tipo de cercanía que establecen con cada una. En el caso de la memoria, esta puede ser nula, potencial o directa; y en el caso de la participación, puede ser ausente, potencial o central. A partir de la matriz documental construida para este estado del arte (*Anexo 1*), analicé estas relaciones dentro del marco de la categoría “archivos fotográficos y representación visual”, en la que organicé los documentos revisados para la elaboración de este apartado.

Un primer patrón identificable es que todos los documentos reconocen, en mayor o menor medida la importancia de la memoria en relación con la fotografía o la imagen ya sea parte del tema central, por ejemplo, Ordóñez (2018) que estudia un caso emblemático de memoria comunitaria, o como trasfondo teórico en Gómez Cruz y Ardèvol (2011), que

mencionan la memoria familiar, pero enfatizan otros usos de la fotografía digital. Ninguno de los textos analizados ignora por completo la dimensión memorial, aunque varían entre abordajes directos de los procesos de recuerdo (aquellos marcados como *Directa*) y referencias tangenciales o posibilidades no desarrolladas (casos *Potencial*). La situación anterior, me indica que en el campo de *la memoria* con la noción de memoria colectiva o cultural es casi omnipresente, si bien a veces permanece implícita.

En cuanto a la participación se observan contrastes más pronunciados. Un grupo de trabajos ubica la participación como eje central de su enfoque. En Avella (2019) y Ordóñez (2018) la implicación activa de comunidades en la construcción de la memoria es fundamental, son estudios en los que sin participación no habría objeto de análisis, ya sea en la memoria activista de víctimas o en los artefactos comunitarios de recuerdo. De modo similar, textos metodológicos recientes, como los de Jiménez Beltrán (2022) y Olaya (2024), enfatizan la colaboración y la co-creación, en coherencia con el giro contemporáneo hacia metodologías participativas en la investigación visual.

Por otro lado, varios trabajos presentan la participación como inexistente o marginal. Las investigaciones más teóricas o, podría decir, historiográficas, Cánepa (2013) y Marín Ramos (2020), analizan archivos y prácticas visuales desde la perspectiva del investigador, sin involucrar a los sujetos dueños de esas memorias. La atención se centra en el *objeto visual*, la imagen, el archivo o el discurso histórico, más que en los procesos colaborativos; la producción de conocimiento se desarrolla de forma tradicional, con el investigador analizando el material y la comunidad como objeto de estudio, no como agente activo. Y esas contribuciones, si bien robustecen la comprensión conceptual de la memoria, tensionan la noción de participación al prescindir de su uso, pues, ante mi preocupación, revelan una brecha metodológica respecto a las investigaciones que buscan democratizar la construcción del archivo visual o, por lo menos, incluir a la comunidad en la producción de los relatos o la apropiación del conocimiento.

Un punto intermedio lo ocupan textos que reconocen la participación como posibilidad sin convertirla en su pilar cardinal, como ocurre con Triquell (2015). Al partir de la antropología, y aunque se mencionan o incorporan elementos participativos, como la reflexión sobre imágenes producidas de forma colaborativa o la realización de talleres con los sujetos durante la investigación, estos coexisten con otras preocupaciones. La participación aparece *habilitada* como una vía válida para producir conocimiento visual, pero no monopoliza la estructura del estudio. Con ello, recalco una tensión productiva entre mantener el rigor analítico

-por ejemplo, categorizando tipos de imágenes o estableciendo tipologías de archivos- y abrir el proceso a la intervención de los actores sociales.

En conjunto, el corpus documental revisado en esta categoría refleja una evolución temporal y disciplinar en el estado del arte. Las publicaciones más recientes tienden a articular con mayor fuerza la doble dimensión de memoria y participación, apuntando a archivos visuales construidos con las comunidades y para ellas, lo que responde a preocupaciones éticas y políticas contemporáneas de democratización del patrimonio visual. En contraste, los textos de inicios de la década de 2010 privilegiaban uno u otro aspecto, o bien, sentaban algunas bases teóricas sobre la fotografía y la memoria, pero con escasa intervención de los sujetos y con exploración de lo participativo de manera incipiente en contextos digitales emergentes.

Finalmente, puede decirse que en los trabajos revisados en esta primera categoría existe una tensión conceptual de fondo: ¿cómo equilibrar la fidelidad a la memoria —en términos de conservación, rigor histórico y profundidad cultural— con la apertura participativa que supone incluir múltiples voces y promover la coautoría en la construcción del archivo? Varios de los textos analizados sugieren que involucrar a las comunidades en la creación de sus propios archivos de memoria enriquece y legitima el proceso. Otros, aunque de forma más indirecta, advierten sobre la necesidad de metodologías rigurosas para que la participación no diluya el análisis, así como se infiere en el trabajo de Triquell (2015), quien combina talleres participativos con otras técnicas analíticas.

Lo que revela el análisis es que mientras la memoria se aborda con solidez en el estudio de archivos visuales, la participación aún se encuentra en proceso de institucionalización como componente teórico-metodológico. Por lo tanto, el abordaje de una investigación que integre ambos de forma simultánea, es decir, memoria como contenido y participación como forma de producción, representa un aporte significativo y necesario en el campo de los Estudios Sociales. Además, puede observarse un tipo de aceptación que se produce frente a las propuestas institucionales o a la creación de archivos bajo condiciones y delimitaciones específicas de participación. Esa aceptación convive, muchas veces sin fricción aparente, con las propias agencias y aspiraciones de las comunidades. Sin embargo, este tipo de contacto, ese roce *entre* estructuras formales y dinámicas locales, rara vez se problematiza o se examina en profundidad. Se asume, más bien, como una condición natural, casi indeleble, que no requiere ser interrogada.

### **1.1.2 Archivos fotográficos y memoria, regímenes de recordación a partir de la visibilidad y la representación**

En los documentos agrupados en esta categoría de *archivos fotográficos y memoria* se identificaron tres articulaciones principales: imagen, rememoración y agencia comunitaria. En el contexto de los archivos participativos, esta categoría adquiere un espesor particular, pues, como se mostrará más adelante, permite trazar un mapa sobre cómo la fotografía da lugar a las culturas del recuerdo (Erlil, 2012). Los textos analizados abordan archivos que no emergen únicamente desde lógicas institucionales de conservación o monumentalización; por el contrario, surgen de prácticas situadas, afectivas y relacionales, capaces de interpelar el pasado y el presente desde lo íntimo, lo público y la acción comunitaria. En una perspectiva analítica, la categoría se organiza en cuatro agrupaciones que reúnen dos o más investigaciones, y en un énfasis adicional que, por su singularidad y novedad, merece ser desarrollado aparte al no haberse incluido previamente en los esquemas anteriores.

En este sentido, el lector se encontrará con trabajos que, desde distintos enfoques, giran en torno a investigaciones sobre archivos autobiográficos y su conexión con la memoria; la participación familiar en la producción y curaduría de archivos; la recuperación de la memoria de personas desaparecidas mediante archivos fotográficos; y el papel de los archivos fotográficos en contextos de conflicto armado en la reconstrucción de la memoria histórica. A ellos se suman, los archivos fotográficos comunitarios entendidos como homenaje y forma de memoria local. Al final, y a modo de cierre, se analizará cómo los documentos reunidos en este nivel temático se relacionan, de forma transversal, con la memoria y la participación.

De ese modo, las producciones de carácter autobiográfico que se apoyan en archivos fotográficos son un campo poco explorado para recorrer los caminos en los que se configura o re-configura la memoria personal en estrecha relación con lo visual. En esa vía, Sánchez Naranjo (2023) hace un proyecto que parte de la experiencia subjetiva del olvido como un punto de partida para un proceso de reconstrucción narrativa a través del arte. El autor se enfrenta a la imposibilidad de recordar ciertos pasajes de su infancia, y en esa ausencia, tropieza con un material sensible con el que inventa procesos de creación.

La fotografía aparece en una composición divina, mística, especulativa y fragmentariamente muda que, asiduamente, exige mediación y reescritura. Tal condición se expresa en la reflexión de Sánchez Naranjo (2023) cuando dice, “las imágenes que están en los álbumes no me dicen nada, no me conectan con nada. Me son ajenas. Y, sin embargo, se supone que están allí para ayudarme a recordar” (p. 11). La desconexión es compensada mediante la

incorporación de voces, sonidos y textos, en un proceso en el que autor que no busca “recuperar” lo perdido, sino habitar la ausencia de recuerdos como un espacio de sentido.

En esta investigación, la fotografía atraviesa el texto de una forma distinta a la de los trabajos anteriores. Hace que el lector se mueva en la cabeza del autor y, a la vez, ejercite sus propios recuerdos. Quien lee se proyecta a sí mismo, casi sin notarlo, en la imaginación y visualidad que el autor convoca; en lo que busca, en lo que no logra encontrar y en lo que, esquivamente, va apareciendo en el camino. La narrativa del texto utiliza muy bien las limitaciones de los *papers* académicos para decir otras cosas a través de la imaginación, la exploración literaria y la fotografía. Es una tesis que merece ser leída con atención, pues su potencia y originalidad, aún, creo, ha pasado desapercibida.

En resonancia con lo anterior, Contreras (2021) propone una metodología de investigación-creación en la que el archivo digital se vuelve un espacio para la escritura estética del tiempo. El autor organiza su trabajo en torno a tres conceptos: *imagen-huella*, *imagen-rastro* e *imagen-camino*. Esos escenarios, le dejan pensar a la imagen como una especie de vector de memorias subjetivas en querella, lo que se traduce en una operación mental y analítica que implica reconocer que el archivo “es un dispositivo que habilita múltiples recorridos” (Contreras, 2021, p. 17). El trabajo es especialmente notable por la apuesta que hace con el archivo ya que no busca organizar el pasado bajo un esquema u orden, lo que consigue, es desarmarlo, fracturarlo y volverlo sensible a través de los montajes fragmentarios en las plataformas digitales que usa. Igualmente, la creación de un archivo digital, concebido a partir del archivo imaginario que surge de lo fragmentario, constituye para Contreras (2021) una posibilidad de que quien visite la página web interactúe, participe y se deje afectar por su trabajo. Esto, potencialmente, lo vuelve un archivo participativo en constante mutación. Sin embargo, para mí fue difícil rastrear lo anterior ya que el sitio web donde se alojaba el archivo ya no existe o el enlace de acceso citado en la tesis caducó o fue modificado, y su consulta, solo fue posible en los pantallazos y retazos que el autor dejó en el trabajo.

Los archivos autobiográficos en las dos investigaciones revisadas cuestionan de manera radical y creativa la linealidad narrativa de la escritura académica, la posibilidad de representar el pasado y la supuesta estabilidad del recuerdo. Para Sánchez Naranjo (2023) y Contreras (2021), la imagen es una ruina especulativa que habilita los desplazamientos poéticos, literarios y creativos. En ambos casos el sentido de las fotografías no pasa por lo que se recuerda, sino, por lo que es capaz de tensionar y colocar en crisis. Es una visualidad que intensifica lo que

está en sombras; una posición visual que parte del quiebre y la composición. Esa circunstancia fragmentaria de la imagen instala al archivo en un método procesual, abierto e inestable, en que la imagen se localiza decididamente en la reescritura y la reinscripción. Con esto, los archivos fotográficos se vuelven prácticas de subjetivación y lo autobiográfico no queda simplificado en lo íntimo o en lo privado; lo autobiográfico es una acción participativa, porque convida al espectador/lector a ocupar el vacío y a recorrer las huellas, los vestigios y los trozos que los investigadores van habilitando.

Lo autobiográfico, cuando se acoge desde el quiebre y la ausencia, instala nuevas formas de interactuar e imaginar el archivo, y la capacidad de recordar, se vuelve colaborativa antes que íntima e individual. El lector, aun sin vivirlo como propio, puede participar en el montaje de sentido. La tesis de Sánchez Naranjo (2023) activa esa potencia al transformar la imposibilidad del recuerdo en una experiencia estética de la evocación, mientras que el archivo digital de Contreras (2021), aunque hoy inaccesible, propone una navegación por las huellas y los rastros. Los archivos autobiográficos amplían la noción de participación más allá de lo colectivo o comunitario, entendido como la reunión de cuerpos en un espacio físico, y plantean, en cambio, una participación que se despliega en una dimensión estética y especulativa: la creación poética en el territorio expandido de la memoria visual en entornos digitales.

Desde otro ángulo, la dimensión familiar del archivo fotográfico, al parecer, ha sido subestimada por su engranajes domésticos o cotidianos. Empero, algunas de las investigaciones dejan en claro que este de tipo archivos enclaustra complejas dinámicas de transmisión y producción de sentido. Por ejemplo, Vargas (2022) aborda este asunto con una pregunta clave: “¿Cómo se educa la mirada a través de los álbumes fotográficos familiares?” (p16). A partir del análisis de tres álbumes familiares, la autora identifica la transmisión de los modos de mirar, narrar y recordar. Al mismo tiempo, destaca que “el álbum familiar funciona como un lenguaje visual con una gramática propia, donde las fotografías no solo muestran, sino que ordenan la experiencia” (Vargas, 2022, p. 64). En su estudio, identifica tres procesos claves: la sensibilización hacia el retrato, la ritualización de la fotografía como acto social y la transformación de la relación con el tiempo y el espacio (Vargas, 2022). Lo importante del trabajo, además, se vincula con las prácticas fotográficas, en el acto de conservarlas, ordenarlas y visitarlas en comunidad.

Lo que pasa con esa investigación es que dialoga, aunque desde un registro distinto, con la propuesta de Albarracín Sáenz (2020), porque ambas comparten una superficie común:

la familia como eje de indagación. En el caso de Albarracín, la reflexión parte de la ausencia del padre, construida desde un archivo escaso, disperso, casi inexistente. Frente a esa carencia, la autora recurre a la experimentación con sonidos, quimigramas<sup>33</sup> y fragmentos visuales intervenidos, en un intento por reinscribir la presencia paterna mediante las estratagemas del artificio poético.

La autora señala que las fotografías son compañeras contra la desaparición; en sus palabras, mantienen latente el recuerdo: “con mi padre en mi obra, he intentado reconstruir esa huella que dejó ese ausente, partiendo desde su memoria, intentando recrearlos para mí, para lo que yo recuerdo y me gustaría recordar” (Albarracín Sáenz, 2020, p. 30). En ese ejercicio, la autora y su familia curan el archivo, lo manipulan y lo dotan de nuevas capas de sentido. La familia aparece aquí como una comunidad productora de memoria porque la fotografía se vuelve una forma de reinscribir vínculos afectivos y reconstruir identidades *con, en y desde* el duelo. De manera paralela, se busca mostrar la importancia de los archivos audiovisuales como herramientas para proteger la memoria, lo que, en el caso de la fotografía como archivo y su vínculo con la memoria, constituye una sincronía temática inseparable.

Ambas autoras convergen en la idea de que el archivo familiar es un espacio activo, en el que se negocian sentidos, se educa la mirada y se construyen memorias que exceden lo individual. El acto de archivar fotografías en las relaciones familiares se ve como una práctica cultural compartida que moviliza lazos emocionales, narrativas y formas de estar en el mundo. Además, el archivo familiar se presenta en estas investigaciones como un territorio afable de producción de identidad y se entremezclan narrativas visuales, saberes heredados y prácticas de cuidado de la memoria. Tanto Vargas (2022) como Albarracín Sáenz (2020) muestran a los espacios domésticos en una agencia simbólica, en una actitud visual y reinscripción emocional y memorial.

En el caso de Vargas, el álbum, como ya se dijo, se compone como un dispositivo de enseñanza de la mirada, en el que las fotografías educan, ordenan y ritualizan el mundo familiar. Su afirmación de que el álbum funciona con una “gramática propia” (Vargas, 2022, p. 64) invita a pensar en una tecnología cultural que enseña a ver y a recordar de forma situada, para comprender cómo se sedimentan ciertos valores morales y cómo se construye una relación

---

<sup>33</sup> Técnica artística que combina fotografía y pintura sin usar cámara. Creada con químicos fotográficos (como revelador o fijador) sobre papel sensible a la luz, genera formas abstractas únicas mediante reacciones químicas. Desarrollada por Pierre Cordier en los años 50. Véase, Ramos, A. (2017). *La magia de la química fotográfica "el quimigrama": Conceptos, técnicas y procedimientos del quimigrama en la expresión artística* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. DIGIBUG. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/49297>

particular con el tiempo en los espacios domésticos. Albarracín Sáenz (2020) por su parte, lleva esta apuesta a plano más íntimo y fragmentario, pues la imagen reconstruye lo perdido, su trabajo con archivos dispersos, imágenes intervenidas y materiales sonoros instala el archivo en una práctica curatorial del duelo, una escritura poética de restaurar el lazo afectivo con quien ya no está. La familia transforma, acompaña y resignifica la pérdida *con* y *en* las imágenes.

Las investigaciones que trabajan con esa dimensión familiar en el archivo son una posibilidad para comprender que la participación familiar en la producción y curaduría de archivos no es menor ni secundaria, es constitutiva de las formas en que se representa y se vive la memoria. Me anticipo a pensar un poco en la matriz visual de la memoria en los archivos participativos, de las que las autoras no hablan, pero que yo intento leerme y leerlas allí. Veo y suscribo una apuesta distinguida y esperanzadora, la participación no se da únicamente en lo colectivo o institucional, también puede darse en otros entornos que pueden ser insospechados o inesperados como lo familiar. La matriz visual aquí es una viva relación con lo visual, moldeada por las ausencias familiares y los modos de mirar en comunidad. La familia, en tanto curadora, es creadora de archivo y memoria, para que el pasado se vuelva narrable, visible y vivible para los que allí conviven.

Desde otro lado, la recuperación de la memoria de personas desaparecidas es uno de los campos en donde la fotografía ha cobrado mayor centralidad, ya sea como soporte de visibilidad, prueba de existencia y como una huella-resistencia. Ante eso, una investigación interesante, es el estudio de Romero González (2015). A partir de una investigación autoetnográfica sobre la desaparición de su tía en la toma del Palacio de Justicia<sup>34</sup>, la autora ilustra la manera en que las fotografías familiares se transforman en instrumentos de resistencia política. Las imágenes, en un inicio privadas, irrumpen en el espacio público como prueba de vida, herramienta de duelo y grito de justicia. Romero escribe: “Las fotos, que antes adornaban la sala o el álbum familiar, se convirtieron en pancartas, en pruebas, en memoria portadora de ausencias” (Romero González, 2015, p. 47). La imagen tiene un carácter más al ser capaz de interpelar a las instituciones y de inscribir a los desaparecidos en el horizonte de lo visible y lo nombrable. Este trabajo en particular, por el tema, por la memoria sobre el Palacio de Justicia,

---

<sup>34</sup> El 6 y 7 de noviembre de 1985 el M-19 se tomó el Palacio de Justicia en Bogotá, el hecho, es conocido como la "toma y retoma del Palacio de Justicia" y sigue siendo uno de los episodios más intrigantes de la historia reciente de Colombia, marcado por desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y la quema del edificio. A la fecha, persisten debates sobre la responsabilidad del Estado y la falta de justicia para las víctimas. Véase: Torregrosa Jiménez, R., Triviño, M. y Torregrosa, N. (2017). Una mirada al caso del Palacio de Justicia desde la responsabilidad del Estado frente a los derechos humanos: Una aproximación a un estado del arte. *Revista Republicana*, 23, 167-184. <http://dx.doi.org/10.21017/Rev.Repub.2017.v23.a35>

me trastocó, en especial, por la autora y su manera de escribir y sentir una investigación que le duele, que pasa por las extrañas y por el dolor, también, por el uso que se le da a las fotografías. Algo que me pareció potente, es la representación visual de los desaparecidos a través de esas imágenes. Según la autora, estas familias:

Han sacado a la esfera pública archivos y fotografías de sus álbumes familiares en conmemoraciones, plantones, juicios y otros eventos, para decir que, si bien no tienen registro de los crímenes cometidos, pueden dar cuenta de la existencia de estas doce personas, mostrar que tuvieron sueños, cotidianidades, momentos agradables compartidos, experiencias con amigos, que habitaron espacios, que tuvieron cuerpos, familias, que sintieron y que vivieron. Si no pueden dar cuenta de la desaparición, sí pueden dar cuenta de la vida. (Romero González 2015, p. 16).

De manera semejante, Tapia Millán (2023) aporta otra perspectiva al centrar su análisis en las parejas de desaparecidos, un grupo frecuentemente invisibilizado por el discurso institucional. Su trabajo muestra cómo las mujeres, mediante objetos y fotografías, construyen poéticas de la ausencia (Tapia Millán, 2023) que les brindan sosiego, refugio y les ayudan a sostener el vínculo con sus seres queridos desaparecidos. La autora introduce el concepto de *poéticas femeninas de la ausencia-presente*, que alude a las formas simbólicas y materiales de reinscribir la presencia del otro -o los otros- en contextos de duelo sin cuerpo. Las fotografías son un anclaje político para procesar el dolor, resistir al olvido institucional y producir memoria.

Cuando el cuerpo no aparece y el Estado niega la existencia, la fotografía se vuelve presencia insistente. Las investigaciones de Romero González (2015) y Tapia Millán (2023) muestran que, en los procesos de recuperación de la memoria de personas desaparecidas, el archivo fotográfico es una prueba de vida y un testimonio de la vida del que quieren hacer parecer como inexistente. Las imágenes familiares, antes resguardadas en la intimidad, ahora ocupan en el espacio público en los repertorios de lucha, duelo y denuncia de las mujeres de los desaparecidos. Son memoria materializada que evoca la ausencia de un esposo, hijo, hermano.

El trabajo de Romero González (2015), en esa lógica, da cuenta de un archivo que representa la ausencia y que la vuelve requerimiento. La imagen es un cuerpo simbólico que camina, habla y exige en nombre de quien fue negado. Como ella señala, las fotografías se transforman en “memoria portadora de ausencias” (p. 47) y en afirmaciones vitales que dicen:

*si estuvieron, si vivieron, si fueron amados*. En este tránsito, el álbum deja de ser un objeto familiar para volverse una herramienta política y de afirmación simbólica. La memoria habita en la mirada fija de un recuerdo que no se borra y que, de manera constante, busca restituirse.

Tapia Millán (2023) conmueve y sorprende cuando hace hincapié en los procesos de subjetivación femenina en contextos de desaparición forzada. La fotografía es para ella -y ellas- un anclaje afectivo en medio del vacío, un soporte para sostener una relación que ha sido despojada de cuerpo, pero, no de sentido, sentimiento, habitabilidad y trayectoria. Las *poéticas femeninas de la ausencia-presente* invitan a pensar en un modo sensible y rebelde de resistencia, ya que, los objetos del recuerdo como la imagen, reinscriben la presencia del desaparecido en lo cotidiano a través del tacto, el cuidado y de la persistencia en recordar.

Antes de esos dos trabajos no había pensado en las ausencias y los archivos, o mejor, la manera en que los archivos subvierten las ausencias y hacen aparecer otras formas de existencias. Hace poco, por sugerencia de una amiga, me encontré con una autora que piensa la ausencia como un modo de existencia. Vinciane Despret<sup>35</sup> (2019) invita a pensar a que la habitabilidad no está exclusivamente en los seres humanos ni en las formas clásicas del conocimiento científico. Despret propone una mirada más atenta, sensible y abierta hacia la manera en que existen otros seres, como los animales, los artefactos, las fuerzas, la naturaleza e incluso, los muertos y las emociones. Vinciane nos invita a pensar que los seres no existen de una sola manera, en su lugar, propone que “los seres existen en función de las relaciones que logran hacer posibles, en función de las preguntas que provocan, de las afectaciones que movilizan” (Despret, 2019, p. 47), lo que es una vía potente para comprender las ausencias de los desaparecidos como formas de existencia desplazadas y en insistente aparición.

Tal como lo propone la autora:

No se trata de decir qué son los seres, sino más bien de preguntarse qué hacen, qué nos hacen hacer, cómo nos hacen pensar, sentir o reaccionar. Lo que interesa no es definirlos, sino aprender a prestar atención a sus maneras de estar en el mundo (Despret, 2019, p. 47).

---

<sup>35</sup> Vinciane Despret (1959) es filósofa y psicóloga belga. Su trabajo ha influido notablemente en los estudios de ciencia y tecnología, la etología y los estudios animales. Inspirada por autores como Isabelle Stengers y Donna Haraway, ha cuestionado las formas tradicionales de producción de conocimiento, proponiendo modos de investigación que reconocen la agencia de los animales y los vínculos afectivos en la observación científica. Entre sus obras más destacadas se encuentran *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* (2016) y *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (2021), donde conjuga ciencia, narrativa y política desde una perspectiva no antropocéntrica.

Con ello, me permito afirmar que el archivo trabajado por ambas autoras emplaza a los cuerpos ausentes, a las narrativas disputadas y a las formas de existencia que el poder y los entramados de olvido de las políticas de recordación intentaron extinguir. Lo visual se luxa aquí en una grieta en los modos de existencia, en una manera de sostener el duelo, en cohabitar con el dolor y politizar la memoria a partir de la ausencia.

En los contextos de violencia sociopolítica los archivos fotográficos, además de documentar el horror, habilitan procesos de reconstrucción colectiva, denuncia y, en algunos casos, de sanación simbólica. Con ese esquema, la obra “La María” de Juan Manuel Echavarría<sup>36</sup>, analizada por Flórez Gutiérrez (2024), es un ejemplo de la fotografía, los objetos y testimonios en una actitud tripartita para erigir una memoria plural y sensible del conflicto armado. La autora resalta el carácter colaborativo de la obra que se monta a partir de entrevistas, objetos recolectados por las víctimas y un ejercicio de escucha atenta: “La ética de la escucha fue fundamental para que las mujeres relataran además el dolor, las formas de sobrevivir en medio del secuestro” (Flórez Gutiérrez, 2024, p. 52). La imagen, más allá de representar el trauma, genera un proceso creativo, político y de reapropiación de la experiencia en múltiples dimensiones: visuales, sonoras, auditivas y biológicas.

De manera semejante, pero con una entonación especial, se da en el Cabildo Muisca de Suba<sup>37</sup>, estudiado por Hinestrosa Bejarano (2019), en este trabajo, el archivo fotográfico se vuelve una herramienta de fortalecimiento identitario en un contexto urbano de invisibilización cultural. La implementación de un sistema de información para organizar sus registros visuales es un acto de soberanía epistemológica que busca la reafirmación de la memoria indígena. La metodología de Warburg<sup>38</sup>, basada en el montaje de imágenes, habilita al autor y a la

---

<sup>36</sup> La obra "La María" de Juan Manuel Echavarría es una instalación artística que combina fotografía, vídeo y testimonios para narrar el secuestro de 143 personas por el ELN en la iglesia La María de Cali, el 30 de mayo de 1999. Esta pieza se centra en las voces de siete mujeres secuestradas, quienes relatan su experiencia en cautiverio. A través de objetos como cajas de casete con insectos recolectados, piedras talladas y utensilios cotidianos, la obra reconstruye la memoria del secuestro y la resiliencia de las víctimas. Echavarría utiliza esos elementos para explorar la capacidad del arte como medio de testimonio y sanación en contextos de violencia. Para tener acceso a un contexto mayor de la obra, véase: [https://jmechavarría.com/es/work/la-maria/?utm\\_source](https://jmechavarría.com/es/work/la-maria/?utm_source).

<sup>37</sup> El Cabildo Indígena Muisca de Suba es una autoridad ancestral y entidad pública de carácter especial reconocida por el Ministerio del Interior desde 1991. Representa a la comunidad muisca de la localidad de Suba en Bogotá, compuesta por más de 3.000 familias organizadas. Su estructura de gobierno propio incluye autoridades tradicionales y consejos comunitarios. El cabildo se dedica a la defensa del territorio, la revitalización de la lengua, la soberanía alimentaria, la medicina ancestral y otras prácticas culturales. Su labor constituye una forma de resistencia urbana y pervivencia indígena en medio de procesos de aculturación y despojo territorial. Para más información véase: <https://www.subamuisca.com.co/>.

<sup>38</sup> La metodología de Aby Warburg (1866–1929), historiador del arte alemán, se fundamenta en el uso del montaje visual como forma de pensamiento y análisis cultural que más adelante tomará más centralidad en este trabajo. Por ahora, es importante decir que su proyecto inacabado *Atlas Mnemosyne* (1924–1929) consistió en la disposición de imágenes provenientes de distintos contextos históricos, artísticos y geográficos sobre paneles

comunidad para articular sus relatos mediante su imaginación, creatividad y disposición, más allá de los marcos coloniales del archivo clásico que aún tiene la representación de lo indígena y en diálogo con las prácticas digitales contemporáneas del mundo occidental. De este proyecto destaco dos aspectos importantes, primero, la manera en que se capacita a la comunidad para el futuro uso de *Cmaptools*; segundo, la advertencia, que aparece también en otros textos, sobre cómo los archivos de movimientos y organizaciones sociales están desapareciendo, y ocurre, porque las nuevas generaciones desconocen su valor y porque tampoco se han implementado nuevas formas para almacenar y preservar. Lo anterior es una tarea pendiente para futuros investigadores, es decir, intentar profundizar en el significado de esa desaparición en términos de memoria, del pasado nacional y de las formas de supervivencia de diversas comunidades; así como mapear y establecer un estado claro del número de archivos comunitarios existentes que merecen apoyo para su conservación.

Por otro lado, el proyecto de Di Salvo (2016) en Tandil, Argentina, da cuenta de una iniciativa de archivo participativo que recupera imágenes dispersas en álbumes familiares, bibliotecas y escuelas. El detalle se encapsula en la vida cotidiana, la sociabilidad popular y las memorias barriales en un acto que desborda los relatos oficiales centrados en los héroes o las efemérides. Como señala la autora, “el archivo no se construye solo con documentos institucionales, se da con las imágenes que guardan las abuelas, los álbumes que descansan en cajones, las fotos de fiestas y calles que narran otras formas de habitar la historia” (Di Salvo, 2016, p. 18).

En relación con la memoria y la participación, destaco dos aspectos clave del trabajo de Di Salvo (2016). El primero es la resignificación de la memoria, pues las imágenes, originalmente íntimas, adquirieron nuevas capas de significado al interactuar con relatos comunitarios en redes sociales; las fotografías de festividades barriales se reinterpretaron gracias a las aportaciones de usuarios que las conectaron con tradiciones migratorias (Di Salvo, 2016). El segundo aspecto es que el Archivo Histórico Digital Comunitario (AHDC)<sup>39</sup> mostró

---

negros, sin texto, con el fin de entablar vínculos iconográficos, gestuales y afectivos a través de asociaciones visuales. Esta forma de montaje buscaba sugerir constelaciones de sentido que permitieran comprender la persistencia de motivos y la circulación de formas culturales a lo largo del tiempo. Véase: Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ed. italiana por Ítalo Chiodi. Akal.

<sup>39</sup> El *Archivo Histórico Digital Comunitario (AHDC)* es un repositorio digital desarrollado en el marco del proyecto de extensión “Tejiendo los hilos de la memoria”, realizado por la Universidad de Antioquia con comunidades de las comunas 3, 6 y 8 de Medellín (1970–2014). Está compuesto por dos repositorios: una biblioteca digital (libros, tesis, informes) y un archivo documental (prensa local, cartas, censos), fruto de un proceso colaborativo de recolección, sistematización y análisis de fuentes orales y escritas provistas por habitantes, instituciones y familias locales. Para ampliar esta descripción y tener acceso al archivo, puede consultarse: <https://hdl.handle.net/10495/3568>

que los repositorios digitales pueden superar su función estrictamente archivística, transformándose en espacios de co-creación del conocimiento. Di Salvo (2016) acentúa que la participación comunitaria rescata las memorias marginalizadas y resiste a las narrativas hegemónicas. No obstante, aclara, y eso es relevante, que el éxito de estos procesos depende de políticas sostenidas de capacitación, accesibilidad tecnológica y articulación interinstitucional.

Por su parte, Chavarro Jiménez (2018) habla de una apariencia institucional con la memoria y la ausencia de memoria histórica en la Secretaría de Víctimas del Meta. Su trabajo hace eco en decir que la falta de archivo fotográfico y documental debilita los procesos de reparación y afecta la legitimidad de las políticas públicas. La ausencia de una memoria institucional es técnica y simbólica, ya que impide construir una narrativa coherente de la acción institucional en relación con las víctimas del conflicto armado. La relación que se establece entre lo que el autor llama memoria institucional, memoria histórica y memoria colectiva, me parece una temática emergente y sus posibilidades de investigación para el futuro aún están por adelantarse. Las instituciones que se encargan de recoger y sistematizar la experiencia de algunas comunidades, y que no archivan los contenidos que generan, terminan generando olvidos en las tramas memoriales de algunos pueblos y en la preparación y alcance de algunas políticas públicas.

Esta situación se vuelve aún más alarmante cuando esas instituciones se encargan del acopio y resguardo de fuentes, informes y relatos, y en algunos casos, no se cuenta con mecanismos claros de organización y conservación; o cuando, por decisiones externas, se designan figuras públicas negacionistas del conflicto o con escaso reconocimiento del proceso de las víctimas, como ocurrió hace algunos años con la designación de Darío Acevedo como director del Centro Nacional de Memoria Histórica<sup>40</sup>.

Hasta acá, vale la pena decir que, en escenarios atravesados por el conflicto armado, el archivo fotográfico adquiere una densidad política y simbólica que lo posiciona como tecnología de resistencia, plataforma de reapropiación del dolor y como espacio de

---

<sup>40</sup> El nombramiento de Darío Acevedo Carmona como director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en 2019 generó una amplia controversia pública con relación a sus posturas sobre el conflicto armado colombiano. Acevedo fue criticado por organizaciones de víctimas y sectores académicos que cuestionaron su interpretación del conflicto y su cercanía a posturas revisionistas. Esta situación fue objeto de análisis en diversos medios, incluyendo el programa de radio *Ananké, Relatos de Clío*, donde se discutieron las implicaciones de su nombramiento para la memoria histórica del país. El programa completo, puede escucharse acá: *Ananké, Relatos de Clío*. (2020, 3 de diciembre). *Ananké de regreso... ¿Qué pasa con el Centro Nacional de Memoria Histórica?* [Audio podcast]. <https://www.ivoox.com/ananke-regreso-8230-que-pasa-el-audios-mp3rf488523881.html>

rearticulación de lo colectivo. Las investigaciones revisadas muestran que el archivo visual funciona como un campo expandido de producción de sentido, donde lo testimonial, lo artístico y lo comunitario se entretajan para resignificar el pasado con nuevas coordenadas éticas y narrativas. Podríamos decir que, en estos contextos, se producen vínculos que activan memorias y ayudan a generar nuevas formas de comunidad. Es importante recalcar que, ya sea desde el arte, la cultura indígena, las redes barriales o las instituciones estatales, lo que realmente está en el centro del asunto son las políticas de la memoria; es decir, cómo se recuerda, con qué imágenes y con quiénes.

Aunque gran parte del corpus analizado se centra en el archivo como herramienta para reinscribir el pasado en contextos de duelo, conflicto o resistencia política, también emergen formas de archivo fotográfico que operan como homenajes a memorias locales en clave comunitaria y celebratoria. Aquí se ubica el proyecto de Tabares González (2015) desarrollado en Vijes (Valle del Cauca) que constituye un caso paradigmático. A través de una pieza editorial que combina retratos fotográficos y textos breves, la autora construye un archivo visual comunitario centrado en personajes emblemáticos del municipio. El objetivo no es registrar un acontecimiento traumático ni documentar una ausencia, se trata más de capturar la presencia viva y expresiva de los sujetos en el marco de actividades de festejo y la celebración comunitaria, y con ello, inmortalizar la memoria que representan para la comunidad. La muerte repentina de Marlon, uno de los personajes retratados en la investigación -un día después de ser fotografiado- se transforma en un momento clave que resignifica el proyecto, pues “permitió comprender cómo la fotografía podía fijar una imagen que ya no podría repetirse nunca más” (Tabares González, 2015, p. 18).

El proceso metodológico del trabajo se basó en una investigación visual centrada en la observación directa, el encuentro interpersonal y la captura fotográfica en el lenguaje del retrato. Cada personaje fue representado desde un enfoque expresivo que conjuga espontaneidad con dirección estética. Este tipo de archivo comunitario, aunque menos vinculado a la figura del duelo o del trauma, anuncia una dimensión vital del archivo fotográfico participativo, en la que es latente su capacidad para poner en valor lo cotidiano, celebrar las identidades comunales y reconocer las trayectorias de la imagen.

Ahora bien, quiero cerrar aludiendo que la categoría *archivos fotográficos y memoria* es un campo heterogéneo y en expansión donde la imagen está en un proceso de reconstrucción subjetiva y colectiva. Desde lo autobiográfico hasta lo comunitario, desde lo íntimo al conflicto

armado, los archivos fotográficos son tecnologías sensibles que sostienen el recuerdo, disputan narrativas oficiales y habilitan formas participativas de reinscripción de lo vivido. En este universo del problema, se muestra que la memoria visual es una práctica viva, situada y profundamente política.

Los trabajos revisados en esta categoría, como vemos, exploran la intersección de archivos fotográficos y memoria desde diversos enfoques, dejando ver un espectro en la participación que va desde lo individual hasta lo colectivo. En *todos* los casos, la memoria emerge como un eje fundamental, sea memoria histórica, colectiva, institucional o personal; ninguno de los estudios es ajeno a la problemática del recuerdo. Sin embargo, difiere profundamente el rol que juegan los actores participando en la construcción de esa memoria visual.

En varios documentos la memoria es abordada de forma directa, pero sin participación de terceros. Por ejemplo, proyectos artísticos individuales colocan la memoria —y el olvido— en el centro de la obra creativa, pero son ejercicios introspectivos. Lo mismo ocurre con análisis históricos o institucionales, exploran cómo recordar ciertos hechos o consolidar un archivo, pero lo hacen desde la perspectiva del autor o de la entidad, sin involucrar a las comunidades afectadas en la producción de ese discurso. En estos casos, la participación puede caracterizarse como ausente y la memoria se piensa o es representada de manera unidireccional, ya sea por medio de la voz del investigador/artista o de una institución. Esto suele cargar una mirada más controlada o curada de la memoria visual, donde el público o los sujetos retratados no inciden directamente en el resultado final.

Por otro lado, algunos trabajos incorporan un enfoque abiertamente participativo, reconociendo que la construcción de la memoria visual se enriquece cuando es colectiva. En estos estudios, la participación pasa de *potencial* a *central*, y se vuelven parte esencial de la metodología. Aquí los archivos fotográficos son procesos vivos donde la comunidad aporta y decide; familias que curan sus fotografías y establecen marcos colectivos del recuerdo, mujeres que comparten las imágenes de sus seres queridos desaparecidos con los significados que guardan. La participación comunitaria resulta de fundamental importancia para construir el *corpus* de memoria, democratizando qué y cómo se recuerda. En las investigaciones que involucran a los propios portadores de la memoria, ya sea una comunidad local o un grupo de víctimas, el archivo fotográfico funciona como un espacio de diálogo, reconocimiento y empoderamiento. La memoria visual que surge es más plural, inclusiva y anclada en las voces

de los participantes, lo cual es especialmente valioso en contextos de posconflicto y reparación simbólica.

Entre ambos extremos existen matices. Algunos trabajos señalan una participación latente o potencial, por ejemplo, el estudio de memoria institucional en el Meta en el que se lee una carencia de procesos memoriales participativos y sugiere la necesidad de involucrar actores<sup>41</sup> para llenar ese vacío. Asimismo, proyectos como el del Cabildo Muisca de Suba implican a una comunidad específica; aunque liderados técnicamente por un investigador, su éxito depende del acceso a los recuerdos visuales comunitarios, insinuando colaboración estrecha con los custodios de esa memoria.

En síntesis, al cruzar las dimensiones de memoria y participación en este conjunto de obras, se aprecia que la matriz visual de la memoria puede configurarse de formas muy distintas. Cuando la memoria es abordada con participación *central*, el archivo fotográfico se transforma en práctica social, y se fortalece la memoria colectiva para otorgándole múltiples significados compartidos. En contraste, cuando la participación está ausente, la memoria tiende a articularse desde una voz individual o institucional, lo que, si bien puede producir reflexiones profundas o innovadoras estéticamente, limita la diversidad de perspectivas involucradas en el recuerdo. Este panorama sugiere que la convergencia entre archivos visuales y participación comunitaria es un campo aún en exploración, los proyectos participativos logran conectar la imagen con la identidad y la sanación colectiva de manera más tangible, mientras que los no participativos señalan reflexiones conceptuales necesarias sobre la memoria, pero quizá dejan abierta la invitación a futuros enfoques más inclusivos.

En conclusión, la categoría *archivos fotográficos y memoria* abarca desde propuestas artísticas personales hasta emergencias comunitarias de memoria visual. Todas reconocen el poder de la fotografía como vehículo de memoria, pero difieren en quiénes construyen ese legado visual. Esta comparación evidencia que incorporar la participación de los portadores de la memoria, ya sean comunidades locales, víctimas del conflicto u otros colectivos, suele potenciar el alcance y la legitimidad de los archivos fotográficos de memoria, al tiempo que democratiza la construcción del recuerdo. Los hallazgos de estos trabajos en conjunto subrayan que, en el entramado de la memoria visual, la participación no es solo un complemento

---

<sup>41</sup> En esa investigación, con otros actores, el autor únicamente hace referencia a los funcionarios y algunos personajes de la comunidad.

opcional, es un factor clave que define si un archivo se limita a exponer el pasado o si logra tejer un puente vivo entre las imágenes y la comunidad que les da sentido.

### **1.1.3 Archivos participativos y colaborativos**

La categoría de *archivos participativos y colaborativos* es uno de los ejes centrales para comprender cómo se ha investigado la relación entre archivos participativos y memoria. Esta categoría busca analizar, en el estado del arte, la manera en que los archivos emergen como dispositivos relacionales donde confluyen prácticas sociales, tecnologías digitales y diversas grafías de representación visual. Esta agrupación de trabajos invita a entender cómo los sujetos y las comunidades son agentes de la memoria en su organización, circulación y sentido. La participación, en este contexto, es la condición constitutiva del archivo fotográfico. La posibilidad de que múltiples actores intervengan en la definición de qué conservar, cómo hacerlo y con qué propósitos, subvierte, la linealidad, el poder y el mandato de las prácticas archivísticas tradicionales.

En esta categoría se presentan las principales agrupaciones temáticas para analizar los documentos agrupados en ella: la creación de espacios o plataformas digitales participativas para la construcción de archivos; la participación como elemento clave para el conocimiento y el acceso público; y el uso de la fotografía como herramienta de comunicación y visualización en procesos participativos. No obstante, estas agrupaciones, como ha pasado en las anteriores, están abiertas a reformulación conforme se profundiza el análisis documental, dado que la naturaleza misma de los archivos colaborativos invita a considerar nuevas dimensiones relacionales de la memoria. A la vez, al final de este apartado, se presenta el grado de articulación que los documentos de esta categoría tienen con la memoria y la participación.

Uno de los desarrollos más relevantes en la literatura sobre archivos colaborativos es el esfuerzo por crear infraestructuras digitales que habiliten el almacenamiento, la circulación y la co-producción de memorias locales. Desde allí, esta línea de trabajo enfatiza tanto en la expansión tecnológica de las plataformas como en las implicaciones sociales, metodológicas y éticas de la participación comunitaria. Se examinan los procesos de co-creación, así como las complejidades que surgen cuando se transfieren derechos de acceso institucional a archivos privados de personas, familias o comunidades, especialmente en lo que implica la digitalización de memorias que, hasta entonces, habían permanecido en territorios íntimos o locales.

Motta Durán (2019), en su investigación, propone un prototipo de archivo digital barrial para que los habitantes del municipio de Ambalema (Tolima) puedan compartir, clasificar y resignificar sus memorias mediante una interfaz intuitiva. El archivo acá se vuelca a ser una herramienta de transformación social y un experimento pedagógico que conecta historia, diseño e ingeniería. Aunque su metodología es exploratoria y aún incipiente, el valor del trabajo radica en mostrar cómo un archivo digital puede convertirse en una infraestructura relacional, donde lo técnico y lo narrativo se entrelazan.

En este trabajo, sin embargo, hay una visión de la participación que vale la pena tensionar y dimensionar, en especial, cuando el autor dice que la participación se puede simplificar y generalizar en las acciones colectivas que llevan al cumplimiento de un objetivo prediseñado y preestablecido para aquellos involucrados en el proceso de creación (Motta Durán, 2019). En realidad, la participación no incluye el cumplimiento de un objetivo en común, es, más bien, la forma en que se logran construir registros plurales sobre lo que pasó, pasa y pasará, o más bien, es la manera de establecer, en el ejercicio, posibles puntos comunes. Pero no que el objetivo venga preconcebido en una lógica corporativa, institucional o financiera antes de sentarse a hablar con la gente.

Lo anterior se debe, en parte, a que el autor aborda la participación desde la evolución del concepto de *Crowdsourcing*<sup>42</sup> y se acoge a los principios del archivo participativo formulados por Huvila (2008) según los cuales el archivo debe ser “orientado hacia el usuario, abierto a múltiples entradas y basado en el contexto social de los participantes” (citado en Motta Durán, 2019, p. 61). Sin embargo, al considerar a las comunidades bajo la categoría de “usuarios”, término que arrastra una carga asociada a la pasividad, el consumo y la recepción más que a la creación, se corre el riesgo de reproducir una visión limitada de la participación. Desde esa perspectiva, las prácticas colaborativas podrían ser interpretadas como formas subordinadas de intervención, donde las comunidades no ejercen agencia plena y actúan bajo marcos previamente definidos por las instituciones.

---

<sup>42</sup> El crowdsourcing es un modelo de colaboración en el que una empresa, organización o individuo solicita contribuciones (ideas, trabajo, información o financiación) a un grupo amplio y diverso de personas, generalmente a través de internet, en lugar de recurrir a empleados o proveedores tradicionales. Que a la larga es una manera tal vez más corporativa de asumir los procesos de participación. Véase, Gea Megías, M. (2022). *Herramientas y metodología crowdsourcing para la participación y creación colectiva de conocimiento abierto* [Capítulo de libro]. En J. Alberich y D. Sánchez-mesa (Eds.), *Transmedialización y crowdsourcing en la cultura mediática contemporánea* (pp. 35-57). Editorial Universidad de Granada.

En una dirección similar, pero con un foco distinto, Silva Anaya (2018) desarrolla una plataforma digital basada en Omeka<sup>43</sup> para documentar la Semana Santa de Ciénaga de Oro (Córdoba). La experiencia articula un repositorio multimedia con espacios de interacción comunitaria, en los que las voces locales contribuyen a la digitalización y difusión del patrimonio inmaterial. En esta investigación, encuentro dos resonancias interesantes que se dan como resultado de una agenda que nace en el seno de recursos públicos, políticas ministeriales y entidades distritales y nacionales. El enfoque me resulta interesante por la manera en que el autor se conecta con la comunidad, los aportes que esta realiza en la creación de la plataforma y cómo las distintas agendas del proyecto retornan al grupo social, siendo apropiadas y utilizadas como recurso pedagógico para la enseñanza de la cultura, la tradición y la cosmovisión. En esto destaco el uso de tecnologías accesibles, el diseño de interfaces centradas en las brechas de alfabetización tecnológica y la articulación entre saberes tradicionales y herramientas digitales.

Ahora, Navarro Sánchez (2020), por su parte, propone que YouTube tiene una escala de archivo participativo en los que se alojan, circulan y reconfiguran las memorias audiovisuales de comunidades rurales, urbanas y étnicas. En el análisis que hace de diez canales de producción comunitaria ve cómo la plataforma ayuda a la recomposición de memorias a través del montaje, el remix y la interacción. En este trabajo identifiqué una línea emergente que se relaciona con la forma en que la memoria, difuminada en tres dimensiones -institucional, histórica y colectiva- se conecta con los ciclos de gestión y participación. En particular, resulta una explicación sugerente para entender lo que ocurre con aquellas apuestas de trabajo comunitario que responden a necesidades institucionales específicas, pero que, al cambiar de una administración a otra, se disuelven. Los proyectos y procesos territoriales desaparecen y todo vuelve a empezar desde cero. Con eso, en el trabajo, la autora sostiene que “la creación de contenidos audiovisuales en YouTube se convierte en una forma de resistencia cultural, en la medida en que permite visibilizar historias que no encuentran espacio en los archivos institucionales” (p. 197). Aunque estas plataformas no son diseñadas con propósitos archivísticos, su uso prolongado y su capacidad de organización temática las convierte en posibilidades para prácticas archivistas visuales.

---

<sup>43</sup>Omeka es una plataforma de gestión y publicación de archivos digitales desarrollada por el *Roy Rosenzweig Center for History and New Media* (RRCHNM) de la Universidad George Mason. Diseñada especialmente para instituciones culturales, académicas y comunitarias, en las que se permite crear exposiciones digitales, organizar colecciones y describir objetos con estándares archivísticos como Dublin Core. Su enfoque combina la gestión técnica con la narrativa curatorial, lo que la convierte en una herramienta ampliamente utilizada en las humanidades digitales y la historia pública. Para más información visítese: <https://omeka.org/>

Si vemos con detalle lo que nos proponen los trabajos analizados en este punto, se puede decir que entienden las experiencias de creación participativas y colaborativas, en el cruce con las plataformas digitales, como infraestructuras relacionales que median el tránsito entre lo disperso y lo común. Las propuestas de Silva Anaya (2018) y Navarro Sánchez (2020) dan cuenta de una transformación epistemológica en la concepción del archivo, pues lo ven, en unos puntos más que otros, como una plataforma viva que invita a la reconfiguración de memorias locales y la emergencia de nuevas formas de visualidad. Aunque cada experiencia responde a contextos distintos, coinciden en afirmar que el archivo participativo se activa cuando lo digital se pone al servicio de los vínculos comunitarios, cuando la interfaz deja de ser una barrera técnica y es un entorno de apropiación y agencia.

En cambio, y es importante señalarlo para futuras investigaciones, la idea de participación, tal como la plantea Motta Durán (2019), aparece muchas veces anclada al cumplimiento de objetivos o, como se les llama ahora en el discurso neoliberal, pasiones orientadas al logro de metas, sueños y otras aspiraciones moldeadas por la narrativa engañosa del emprendimiento. Esta lógica, alineada con métricas económicas y heredera directa del *crowdsourcing*, termina por limitar la potencia política de las prácticas comunitarias en los procesos de memoria. Lo participativo se reduce así a una forma de eficiencia colaborativa, más cercana a la productividad que al disenso, más preocupada por cumplir indicadores que por abrir espacios de transformación. Frente a esto, hay que proponer apuestas más amplias y críticas para que la participación sea entendida como una práctica plural, abierta a la disonancia y a que múltiples voces construyan, a veces sin necesidad de consenso y con distintos modos de archivo, transformaciones territoriales, sociales y visuales.

Por otro lado, los proyectos de Silva Anaya (2018) y Navarro Sánchez (2020) hacen notar que la creación de archivos colaborativos depende de condiciones materiales, políticas y culturales que no siempre están garantizadas. La discontinuidad de las agendas públicas, la fragilidad de las políticas de sostenibilidad y la falta de reconocimiento institucional a los saberes comunitarios pueden desembocar en la pérdida o dispersión de la memoria visual que se intenta preservar. La advertencia de Navarro Sánchez sobre la volatilidad de estos espacios cobra fuerza: “cuando desaparece la estructura que los sostiene, se pierde la historia que no logró institucionalizarse” (Navarro Sánchez, 2020, p. 224).

Por lo tanto, luego de revisar de manera muy genérica las potencialidades que tiene estos documentos, el tránsito de la memoria y las prácticas participativas a las plataformas digitales colaborativas, habilita nuevas formas de archivo que amplía la manera en que deben

entenderse ciertas negociaciones, aceptaciones y usos en la relación de las comunidades con la construcción de una matriz visual de la memoria.

Ahora bien, la participación se configura como el eje vertebral que redefine el lugar de los archivos en la esfera pública. Frente a modelos custodiales o institucionales, los archivos participativos transportan lo custodial a lo colectivo y entienden el archivo como un proceso de desacuerdos y reapropiaciones. La investigación de Ramírez-Ordóñez (2018) presenta una perspectiva clara: los archivos históricos en Colombia han quedado relegados en el sistema cultural nacional y mantienen una conexión mínima con las comunidades. Si bien se reconocen como espacios de conservación patrimonial su relación con el público general es débil y, en la mayoría de los casos, los servicios se diseñan exclusivamente para investigadores y públicos especializados Ramírez-Ordóñez (2018). Frente a esa tensión el autor identifica una apuesta teórica y metodológicamente para crear una “caja de herramientas” basada en el pensamiento en diseño (*Design Thinking*)<sup>44</sup>, con el fin de que los archivos puedan crear servicios de información en diálogo con las comunidades. La caja metodológica busca activar la participación ciudadana en el diseño y gestión de los servicios archivísticos (Ramírez-Ordóñez, 2018) reconociendo que las necesidades y valoraciones del patrimonio documental no se pueden establecer de forma unilateral desde la institucionalidad y merecen ser construidas colaborativamente con los sujetos sociales que dan sentido a esos documentos (Ramírez-Ordóñez, 2018).

Lo interesante del trabajo es que Ramírez-Ordóñez es que, si bien no se enfoca directamente en archivos visuales o plataformas digitales de memoria, su planteamiento si anticipa muchos de los desafíos metodológicos y políticos que implica crear archivos participativos. Al proponer la incorporación de las comunidades en la construcción de los servicios, sitúa la participación en el núcleo del diseño del archivo como política cultural. Otro aporte clave de ese trabajo está en la idea de pensar el archivo como servicio público territorializado (Ramírez-Ordóñez, 2018). Esa línea la conecto, en un primer momento, con aquellos proyectos en los que los archivos fotográficos no surgen como iniciativas técnicas, sino que emergen como expresiones territoriales de memorias locales. Además, la propuesta

---

<sup>44</sup> El pensamiento en diseño (*Design Thinking*) es un enfoque metodológico centrado en la resolución creativa de problemas, que combina la empatía, la generación colaborativa de ideas y la experimentación interactiva. Surgió en el entramado de componentes que se dan en el campo del diseño industrial y se popularizó en instituciones como *IDEO* y la Universidad de Stanford, se ha extendido a ámbitos como la educación, la innovación social y la gestión pública. Se estructura comúnmente en cinco fases: empatizar, definir, idear, prototipar y ejecutar, promoviendo soluciones centradas en las personas y ajustadas al contexto. Lo anterior es relevante porque en la fase de prácticas que hice en el Laboratorio *LaComún*, la metodología usada por los agentes territoriales de BiblioRed tenía como punto de partida la metodología del *Design Thinking*.

de diseñar servicios desde la experiencia de las comunidades, y no desde una lógica exclusivamente archivística, se alinea con los esfuerzos que hacen las plataformas participativas por construir interfaces accesibles, visuales y significativas desde lo cotidiano, como ocurre en *Omeka*, *Historypin* o *Entretejidxs*. Por último, la investigación de Ramírez-Ordóñez (2018) deja entrever una pregunta que permanece abierta: ¿cómo garantizar que las estrategias participativas no se limiten a un plano consultivo y logren transferir poder y capacidad de decisión sobre lo que se recuerda en colectivo?

Ante esa pregunta, la investigación de Chavarro Jiménez (2018), aunque se centra en el archivo audiovisual y cinematográfico de la Cinemateca de Bogotá<sup>45</sup> ofrece una reflexión crítica fundamental sobre la institucionalización de la memoria visual y los efectos de la digitalización en las formas de acceso y representación del patrimonio. La autora parte de un análisis de las tensiones entre los modelos tradicionales de archivo cinematográfico, anclados en lógicas de conservación, clasificación y control junto con las nuevas posibilidades que se abren con las tecnologías digitales para la participación y para la apropiación social del archivo.

Uno de sus principales aportes es el cuestionamiento a la idea de que la digitalización por sí sola garantice acceso democrático. Chavarro Jiménez (2018) señala que el paso de lo analógico a lo digital no transforma automáticamente la lógica elitista y restrictiva con la que históricamente han operado muchos archivos audiovisuales (Chavarro Jiménez, 2018), particularmente, los vinculados a instituciones culturales estatales. De hecho, puede ocurrir lo contrario, la digitalización refuerza la centralización y el acceso se vuelve dependiente de cumplimiento de estándares técnicos, de plataformas específicas que requieren mantenimiento, pago y conocimiento programático y de políticas institucionales poco abiertas.

En este punto, su investigación resuena directamente con la preocupación de la matriz visual de la memoria: ¿cómo se produce, se organiza y se legitima esa visualidad en los archivos digitales?, ¿de quién depende qué se conserva y qué se muestra?, ¿cómo se jerarquiza la capacidad de narrar visualmente ciertos momentos del pasado? Para el caso de la Cinemateca, Chavarro Jiménez (2018) muestra que la apropiación comunitaria del archivo audiovisual ha sido débil, justamente porque los marcos institucionales no han priorizado la

---

<sup>45</sup> La Cinemateca de Bogotá, también conocida como Centro Cultural de las Artes Audiovisuales, es una institución pública dedicada a la preservación, promoción y desarrollo del cine y las artes audiovisuales. Inaugurada en 1971 y con sede renovada desde 2019, forma parte del Instituto Distrital de las Artes (IDEARTES) y ofrece espacios para la exhibición, formación, creación e investigación audiovisual, incluyendo salas de cine, mediateca, laboratorios y galerías. Véase: <https://cinematecadebogota.gov.co/>

pedagogía del archivo, la construcción colectiva de criterios en la curaduría o el desarrollo de plataformas colaborativas que faciliten la intervención directa de las comunidades.

Este análisis aporta una mirada crítica y necesaria sobre el papel de las instituciones culturales en la construcción de memorias visuales. Si bien existen proyectos que se fundamentan en la apertura del archivo a la participación ciudadana desde el territorio -a veces con tensiones y engranajes cerrados que se analizarán más adelante en la tesis- la experiencia de la Cinemateca muestra que la centralización y tecnificación del archivo puede inhibir su potencia social, incluso cuando se digitaliza. Esta es una tensión central para pensar la matriz visual y lo participativo, pues lo digital, por sí solo, como algunas entidades creen, no es sinónimo de democratización de conocimiento o reconocimiento de las minorías o comunidades al margen, y la tecnología, en estas situaciones, solo es un medio para el acceso; si no se acompaña de políticas de apertura, mediación y resignificación, termina por no generar ningún tipo de transformación social.

Chavarro Jiménez (2018) también plantea una crítica al modelo de archivo que privilegia la conservación como fetiche, en detrimento de la activación del archivo como espacio de creación, interpretación y uso colectivo. En su análisis, el archivo audiovisual debe ser pensado como territorio de encuentro y producción cultural (Chavarro Jiménez, 2018) no como un conjunto de objetos inertes.

Ambos trabajos que se vienen revisando hasta acá, tienen una coincidencia necesaria y potente en que la participación no puede ser pensada solo en términos cuantitativos, en cantidad de usuarios o aportes, sino en términos cualitativos: ¿quiénes participan?, ¿con qué voz?, ¿en qué condiciones?, ¿qué tensiones emergen entre saberes expertos y saberes situados? La participación, así entendida, es una dimensión política que cuestiona los modos de construcción del archivo y sus regímenes de autoridad desde ese espacio híbrido que he llamado *entre-lugar* y que más adelante explicaré. Como ya hemos visto, la fotografía guarda una potencia que reside en su capacidad para condensar sentidos, activar memorias y facilitar la comunicación en escenarios de participación comunitaria. La fotografía se posiciona como lenguaje y, aún más, como forma de relación entre quienes producen, conservan y resignifican la memoria.

En proyectos como el de Silva Anaya (2018) el uso de imágenes fotográficas es clave para activar procesos de identificación y reconocimiento intergeneracional en la documentación de la Semana Santa de Ciénaga de Oro (Córdoba). Al ser puestas en circulación en una plataforma digital accesible, las fotografías hicieron posible que los miembros de la

comunidad “reconocieran rostros, calles y símbolos” (p. 121) y, a partir de esas imágenes, compartieran relatos y reconstruyeran memorias familiares. La imagen fue concebida como un disparador de narrativas orales y afectivas en las que se fortaleció el vínculo entre los habitantes y su tradición.

De forma paralela, en los canales de vídeo comunitario analizados por Navarro Sánchez (2020), la imagen en movimiento cumple una función similar al activar y socializar memorias locales que difícilmente tienen cabida en los archivos institucionales. Aunque la autora no se enfoca exclusivamente en la fotografía fija, su análisis hace pensar en cómo el lenguaje visual promueve que las comunidades rurales, urbanas y étnicas produzcan sus propios relatos a través del montaje (Navarro Sánchez, 2020).

Ahora bien, es en el trabajo de Constantakos (2021) donde se encuentra el desarrollo teórico más robusto sobre la relación entre archivo y estatuto de lo fotográfico. La autora problematiza la concepción tradicional del archivo como repositorio de evidencias objetivas, al tiempo que cuestiona la idea de la fotografía como huella transparente del pasado (Constantakos, 2021). En su lugar, propone pensar el archivo fotográfico en una suerte de ambivalencia en que lo visible y lo decible se negocian constantemente.

Constantakos (2021) retoma los aportes de Benjamín (2005), Barthes (1989) y Derrida (1997) para mostrar que la imagen fotográfica contiene fracturas, silencios y, sobre todo, temporalidades múltiples. En su análisis de archivos como el *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*<sup>46</sup>, el *Museo de la Adolescencia*<sup>47</sup> o el *Archivo de la Memoria Trans*, señala que las imágenes actúan sobre el presente, interpelan al espectador y abren fisuras en los relatos dominantes. Como afirma: “las imágenes fotográficas abren posibilidades para pensar lo que pudo ser y lo que puede llegar a ser” (Constantakos, 2021, p. 92).

---

<sup>46</sup> El *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* es un proyecto artístico y documental iniciado por la artista visual Celeste Rojas Mugica en respuesta al estallido social ocurrido en Chile en octubre de 2019. Este archivo recopila y organiza imágenes de monumentos públicos que se intervinieron, transformaron o derribaron durante las protestas, ofreciendo una reflexión crítica sobre la iconoclasia como forma de disputa simbólica en el espacio público. El proyecto se presenta como una plataforma abierta que combina fotografía, investigación y memoria colectiva, cuestionando las narrativas oficiales y proponiendo nuevas lecturas sobre la historia y la identidad nacional. Puede consultarse en: <https://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>

<sup>47</sup> El Museo de la Adolescencia es un museo virtual y participativo que busca explorar y visibilizar las experiencias adolescentes a través de la poesía contemporánea. Se presenta como un espacio de creación colectiva, donde jóvenes de diversos países de Latinoamérica comparten sus voces y perspectivas. El proyecto incluye un podcast homónimo disponible en plataformas como Spotify y Apple Podcasts que recopila lecturas poéticas y reflexiones sobre la adolescencia. Además, mantiene una presencia activa en redes sociales, especialmente en Instagram bajo el usuario *@museo\_adolescencia*, allí se difunde contenido relacionado con sus actividades y convocatorias.

Hasta ahora una constante de las investigaciones previamente mencionadas, es que la fotografía es un punto de partida para el diálogo y la construcción colectiva del sentido. La imagen fija o en movimiento convoca e invita a mirar juntos, a recordar en plural, a imaginar nuevas formas de representación. Y también se advierte la necesidad de protocolos éticos claros para el uso de imágenes personales y comunitarias especialmente en contextos marcados por la violencia o la estigmatización.

Para cerrar las posibilidades que se abren en esta categoría podemos decir que nos ayuda a trazar una cartografía crítica del campo de los archivos colaborativos en la que concurren infraestructuras digitales, metodologías participativas y lenguajes visuales. En conjunto, los textos analizados marcan un indicio para decir que los archivos participativos amplían el acceso a la memoria y transforman los modos de producirla, compartirla y significarla. La participación no debe ser una estrategia metodológica opcional es una condición política y metodológica que redefine el sentido mismo del archivo.

Los espacios identificados como infraestructuras digitales, participación y lenguaje fotográfico son espacios interdependientes de una misma lógica relacional. Las plataformas permiten la participación, la participación transforma las plataformas y la imagen mediatiza ambos procesos. Este entrelazamiento es lo que compone una manera distinta de pensar la matriz visual de la memoria en los archivos.

Los vacíos identificados en los documentos como la falta de sostenibilidad, la fragilidad de las infraestructuras, las limitaciones en la formación digital o la ausencia de marcos éticos robustos no es que debiliten la categoría, más bien, la enriquecen e imprimen desafíos urgentes desde argumentos profundamente políticos y culturales que atraviesan la memoria en el presente para la conservación de los archivos comunitarios.

En conclusión (*Anexo 3*) el análisis hecho para la categoría en relación con la memoria y la participación, evidencia que Motta Durán (2019) y Navarro Sánchez (2020) integran con mayor fuerza ambas categorías (memoria *directa* y participación *central*). En el caso de Motta (2019), se propone una plataforma digital colaborativa concebida como un espacio de apropiación y discusión sobre la historia local con la integración plena de la memoria comunitaria y la participación ciudadana. Eso contrasta con Constantakos (2021) para quien la memoria ocupa un lugar preponderante mientras la participación es prácticamente ausente. Constantakos (2021) apuesta a una reflexión teórica sobre el archivo fotográfico enfatizando en una perspectiva centrada en la memoria y las narrativas, sin incorporar procesos

participativos, aunque trabaje sobre archivos participativos de otras, otros y otros. De modo opuesto, Chavarro Jiménez (2018) privilegia la participación comunitaria, pero sin articular una dimensión explícita de memoria, como se puede ver es un archivo visual altamente colaborativo pero desvinculado del discurso memorial. Por su parte, Silva Anaya (2018) y Ramírez-Ordóñez (2018) representan casos intermedios o desequilibrados, pues el primero enfatiza en la memoria *directa* con una participación apenas *potencial*, mientras que el segundo se destaca por una participación *central* acompañada solo de una memoria incipiente.

En definitiva, en esta categoría se reconocen tensiones en el marco de los proyectos orientados a la construcción de memoria histórica; algunos limitan la participación ciudadana a la apropiación social del archivo visual, mientras que otras iniciativas, aunque altamente participativas, carecen de una narrativa articulada a la memoria. En conjunto, la comparación revela vacíos en la literatura donde ambas dimensiones se articulen plenamente, subrayando la necesidad de enfoques un poco más integradores. ¿Qué quiere decir esto para futuras investigaciones? Pues que hay una urgencia por articular la participación comunitaria con la producción de memoria visual a fin de consolidar archivos fotográficos que funcionen como repertorios visuales de la memoria.

#### **1.1.4 Archivos fotográficos y género**

La categoría analítica *archivos fotográficos y género* se inscribe de manera central en el estado del arte al poner de manifiesto cómo las dinámicas de género atraviesan la creación, el contenido y el uso de los archivos de imágenes. Como se ha visto hasta aquí, la memoria visual no es neutra, y los archivos fotográficos han tendido históricamente a reflejar jerarquías de poder y de género, silenciando o relegando las experiencias de mujeres y disidencias sexo-genéricas.

Por ello, esta categoría examina, en primer lugar, cómo los archivos fotográficos se vinculan con preocupaciones de género, ya sea recuperando memorias de mujeres invisibilizadas o cuestionando las lógicas patriarcales en su construcción. En segundo lugar, analiza cómo las imágenes de archivo reproducen o desafían roles y estereotipos de género, es decir, de qué forma el contenido visual archivado puede perpetuar imaginarios que se mueven en la legitimación del patriarcado o, por el contrario, subvertirlos y proponer nuevas representaciones visuales.

Lo que aquí se presenta engloba, en cierto modo, algunas de las discusiones actuales en torno a los archivos vinculados a la diversidad sexual y de género, así como aquellos

relacionados con lo trans o lo queer. Se trata de propuestas que amplían la reflexión más allá del binarismo visual, tensionando las formas en que se representan, organizan y archivan estas memorias. En conjunto, la categoría es una posibilidad para comprender cómo el género interviene en la configuración de la matriz visual de la memoria, situando a los archivos fotográficos como *entre-lugares* donde se tensionan y reconfiguran las relaciones de poder en torno a la representación. Este enfoque resalta tanto las prácticas de archivo que amplían las posibilidades de autorrepresentación, como la lectura crítica de las imágenes desde claves feministas y de disidencia sexo-genérica, capaces de interpelar y transformar los regímenes visuales que históricamente han invisibilizado ciertas memorias.

La primera agrupación temática señala que diversos trabajos exploran la intersección entre prácticas de archivo fotográfico y preocupaciones de género, y en especial, desde enfoques feministas y queer. Un hallazgo común es que los archivos históricos y oficiales han privilegiado las memorias masculinas relegando a las mujeres al papel de testigos más que de protagonistas. De hecho, como señala Silva Peña (2018) apoyándose en Elizabeth Jelin, las memorias de los hombres suelen quedar registradas en documentos públicos y fuentes institucionales, mientras que muchas memorias de mujeres perviven en formas no documentales o archivos alternativos considerados hasta hace unos años como subordinados o, en muchas ocasiones, poco objetivos, como el arte, la fotografía informal y la tradición oral. La desvalorización, fruto de las relaciones de poder y las jerarquías de representación, ha llevado a que aquello que no entra en la lógica del régimen de visualidad masculino quede frecuentemente invisibilizado o subestimado. Ante ese escenario, las investigaciones recientes enfatizan la necesidad de reconfigurar los archivos desde una perspectiva que visibilice la agencia de quienes habían sido y siguen siendo anuladas en la memoria visual.

Silva Peña (2018), en su estudio sobre mujeres de la isla de San Andrés, explora el rol activo y la agencia política de un grupo diverso de mujeres en la transmisión y visibilización de la memoria cultural. Su investigación muestra cómo ellas construyen repertorios de memoria a partir de sus cuerpos, los relatos orales y los archivos íntimos, desafiando la *hegemonía de los arcontes*<sup>48</sup>, es decir, la autoridad exclusiva que los archivos oficiales han ejercido sobre la historia local.

---

<sup>48</sup> La expresión “hegemonía de los arcontes” proviene de Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995) y alude al poder que detentan quienes custodian, interpretan y autorizan el acceso al archivo. El “arconte” -figura tomada de la Grecia antigua- guardaba los documentos y definía qué podía ser considerado parte de la memoria oficial y en qué condiciones podía ser consultado. En su sentido crítico, la noción describe la capacidad de estas autoridades

El trabajo de Silva (2018) se destaca como una de las pocas investigaciones, en la revisión del estado del arte, que aborda la memoria desde una perspectiva metodológica situada en la mujer, preguntándose desde qué lugar y con qué vínculos presentes se activan los procesos de rememoración. La autora explora la memoria atendiendo a su superficie subjetiva, su fragilidad, su papel en la configuración de identidades y, especialmente, su capacidad de aparecer y desaparecer en formas inesperadas, como “charlas, crónicas, fotografías, estatuas, literatura, murales, rumores, paisajes, teatro” (Silva, 2018, p. 33).

Otro de los aportes más sugerentes del trabajo es su apuesta por una temporalidad no lineal. En lugar de una estructura cronológica convencional, la autora erige una narración que se despliega como una espiral o un caracol en los que se retoman temas, voces y conflictos a lo largo de los capítulos. El enfoque narrativo busca evocar una temporalidad caribeña. Así las memorias se trenzan y yuxtaponen para ver su complejidad y profundidad. En sus palabras:

Este orden fue escogido para destacar las fascinantes ‘trenzas de historias’ entre las memorias de eventos históricos que constituyeron despojos y violencia que, a fin de cuentas, se encuentran en memorias que se yuxtaponen en el presente de la isla (Silva, 2018, p. 36).

La apuesta narrativa se inspira en la idea de *creolidad*<sup>49</sup> formulada por Bernabé, Chamoiseau y Confiant (2011), y en el concepto de *pensamiento archipiélago*<sup>50</sup> de Édouard Glissant (2009) donde lo disperso, lo fragmentado y lo contradictorio no se oponen a la cohesión y se articulan mediante una *poética de la Relación* en la que todas las posibilidades, todas las contradicciones están inscritas (Glissant, 2009). Para cerrar los comentarios a este primer documento de la categoría, me gustaría decir que el enfoque de pensar el papel de las mujeres en el archivo le permite a Silva (2018) abrir preguntas analíticas fundamentales como

---

para establecer jerarquías, excluir voces y fijar narrativas históricas, generando una hegemonía archivística que condiciona lo que se recuerda y lo que se olvida.

<sup>49</sup> El concepto de *creolidad* surge en el contexto caribeño como una propuesta teórica y política para pensar las identidades culturales marcadas por la mezcla, el mestizaje y la hibridez colonial. Formulado a finales del siglo XX, se plantea como una alternativa a los modelos esencialistas de identidad, reivindicando la pluralidad lingüística, cultural y social del Caribe. Los creolistas, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, articularon esta idea en *Elogio de la creolidad* (1986), defendiendo la lengua criolla y la construcción de identidades plurales (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011). A su vez, la filosofía de la *creolización* de Édouard Glissant rescata la tensión entre culturas como un proceso dinámico de relación y resistencia, no una fusión estática, proponiendo una identidad rizomática en constante transformación (Glissant, 1997; 2019).

<sup>50</sup> El *pensamiento archipiélago*, formulado por Édouard Glissant, propone una forma de concebir la identidad, la cultura y el conocimiento desde la fragmentación, la multiplicidad y la relacionalidad. Frente a los modelos unificadores del pensamiento occidental, lo que Glissant denomina *pensamiento continental*, esta noción privilegia conexiones impredecibles y la coexistencia sin jerarquías. Inspirado en la geografía del Caribe, el pensamiento archipiélago se vincula con su *política de la relación*, una visión rizomática de la identidad en movimiento (*Philosophie de la relation*, 2009; análisis en *Trans-: Insularities / Archipelagos*, 2020).

¿Quién es la mujer en los archivos? ¿Cómo aparece? ¿Desde qué lugares se le representa o se le silencia?

Del mismo modo, Arias Callejas (2019) documenta cómo colectivos de mujeres campesinas en Colombia desarrollaron procesos participativos para inscribir sus propias vivencias en la memoria colectiva de las luchas agrarias, desbordando la etiqueta reductora de “esposas de líderes” con la que la historia las había encasillado. Las mujeres del Sumapaz, según relata Arias (2019), aspiraban a hacer parte de la memoria corporal sobre la lucha por la tierra, el territorio, la participación política y la vida rural, ahora como sujetas con voz propia en el relato histórico. El trabajo de Rosario Arias Callejas (2019) es un aporte relevante a la reconstrucción de la memoria histórica de las mujeres en el territorio de Sumapaz al visibilizar sus trayectorias en los procesos de organización agraria y defensa territorial.

A través de una metodología participativa, basada en historias de vida y archivos personales, la investigación recupera voces tradicionalmente excluidas del relato histórico oficial y se destaca el papel activo que han desempeñado las mujeres en las luchas rurales. Uno de los aspectos más valiosos del estudio es su propósito de articular el trabajo de archivo con las dinámicas organizativas locales. Con todo, la autora reconoce las limitaciones persistentes en la relación entre la academia y los procesos comunitarios en los que las mujeres comienzan a ganar protagonismo, fundamentalmente en lo que respecta a la sostenibilidad y preservación de los archivos rurales, muchas veces expuestos a la fragmentación, la desaparición o la institucionalización forzada.

Este trabajo llena un vacío en el campo historiográfico y organizativo del Sumapaz y fortalece la memoria colectiva y la afirmación de identidades territoriales desde la perspectiva de las mujeres. Sin embargo, también deja ver que la relación entre archivo, prácticas de archivo y género sigue siendo un campo analítico en construcción. Se trata de una zona de emergencia para los estudios sobre la memoria, en la que todavía hay múltiples aristas por explorar en Colombia, para comprender cómo se archiva la experiencia de las mujeres o de las disidencias sexuales, desde qué lenguajes y bajo qué marcos de legitimación y con qué silencios o resistencias se enfrenta en la actualidad.

Las dos iniciativas analizadas señalan un giro metodológico, pues la memoria participativa con énfasis en las experiencias de las mujeres busca recuperar relatos silenciados y democratizar el archivo, ya sea mediante testimonios orales, fotografías familiares o la reconstrucción colaborativa de álbumes históricos desde la mirada de las mujeres. En el ámbito

de los archivos visuales, la perspectiva feminista también ha impulsado a las reflexiones críticas sobre la propia estructura y curaduría de los acervos fotográficos. De la Rosa y Rodríguez Espinosa (2022) proponen explícitamente “despatriarcalizar el archivo”, entendiendo el archivo como un modelo de conocimiento tradicionalmente sesgado por lógicas androcéntricas.

Las autoras documentan experiencias curatoriales en México que interpelan los criterios canónicos sobre *qué* y *cómo* se archiva e incorporan enfoques de archivación feminista orientados a dismantelar las jerarquías patriarcales y coloniales inscritas en los acervos documentales. Desde esta perspectiva, desarrollan herramientas para la conformación de archivos alternos que rompen con la “estructura patriarcal-colonial del saber” y que tensionan la noción misma de archivo, situándola en un campo de disputa epistemológica y política (De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022). Un ejemplo concreto es el seminario-taller *Despatriarcalizar el archivo* (2020) que dio origen a exposiciones de los acervos personales de dos artistas visuales mexicanas Carla Rippey<sup>51</sup> y Magali Lara.<sup>52</sup>

El proyecto colaborativo además de recuperar la memoria artística de mujeres, frecuentemente opacada en museos y archivos dominados por hombres, también ensayó metodologías de archivo participativas y críticas. Fue allí donde investigadoras, archivistas y las propias artistas replantearon los criterios de organización y exhibición del archivo. Como resultado se generaron pautas metodológicas que amplían la perspectiva crítica sobre la investigación y la puesta en escena de los corpus documentales, mostrando que existen otras formas posibles de resguardar y elaborar la memoria (De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022).

Álvarez Ramírez (2020), de manera semejante, insta a una aproximación feminista e interseccional de la memoria. Sus reflexiones en torno a cuerpos, sentipensares y resistencias sugieren que los archivos de la memoria deben incorporar las experiencias corporales y emocionales de las mujeres, sobre todo, de las que están marcadas por la violencia y la resistencia política. Los aportes feministas coinciden en que abrir los archivos desde esta

---

<sup>51</sup> Carla Rippey (1950) es una artista visual estadounidense radicada en México desde 1973. Su obra se caracteriza por expandir los límites del dibujo y la gráfica, utilizando estrategias de apropiación, yuxtaposición y edición de imágenes provenientes de archivos personales y públicos. A lo largo de su carrera, ha explorado temas como la identidad femenina, la memoria y la interculturalidad. Para ampliar sobre su obra y vida véase: Carla Rippey *Immolation* (s.f.) en [https://prix.pictet.com/cycles/fire/carla-rippy?utm\\_source](https://prix.pictet.com/cycles/fire/carla-rippy?utm_source)

<sup>52</sup> Magali Lara (1956) es una artista visual, gestora y docente mexicana reconocida como una figura central del arte contemporáneo feminista en México. Su obra, desarrollada desde los años setenta, explora temas como el cuerpo, las emociones, la identidad de la mujer y la otredad, a través de medios como la pintura, el dibujo, la cerámica, la animación y los libros de artista. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999 y su trabajo ha sido expuesto en instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en México.

perspectiva implica incorporar nuevos contenidos, historias de vida, fotografías y documentos producidos por mujeres, y, a la vez, transformar las prácticas archivísticas; quién decide qué se conserva, cómo se clasifica y desde qué narrativas se interpreta. Se trata de pensar y tensionar, de forma crítica y metodológica, un archivo concebido desde la autoridad masculina y la pretendida objetividad, para dar vida a un archivo que transita hacia formas donde las subjetividades tradicionalmente excluidas —mujeres, personas LGBTIQ+, identidades étnicas subalternizadas, entre otras— puedan inscribir sus memorias visuales y disputar los marcos de su visualidad.

Por otra parte, en esta categoría emerge una vertiente específica dedicada a los archivos fotográficos de las disidencias sexo-genéricas, que amplía la mirada más allá del enfoque mujer/hombre para incluir las memorias de personas LGBTQ+. Maradei (2016) ofrece un ejemplo emblemático al estudiar las intervenciones artísticas del colectivo *Serigrafistas Queer* en Argentina, un grupo de activismo gráfico que, desde 2007, ha producido archivos visuales para desafiar el binarismo de género como forma de disciplinamiento social. En su análisis, la autora muestra cómo este colectivo emplea técnicas como la serigrafía y el arte público para “poner en escena corporalidades y discursos” (p. 48) *queer* que desestabilizan las normas heteropatriarcales. Un aspecto emergente es que *Serigrafistas Queer* archiva imágenes de temática disidente y repiensa el propio modo de archivar; se preguntan “¿cómo debería funcionar un archivo queer?” (p. 54). Esto significa que se está reflexionando sobre lo que es construir un archivo que contenga material *queer* y que en sí mismo funcione de manera *queer*, subvirtiendo las categorías y métodos convencionales (Maradei, 2016).

En efecto, el colectivo creó su *Archivo de Serigrafistas Queer* como un acervo vivo y experimental que se pone en diálogo con la noción de archivo por venir: “un archivo vivo, experiencial y parlante, a la intemperie, móvil, que acopia y comparte en, con y desde el cuerpo” (p. 54). Esta concepción performativa del archivo, donde el cuerpo y la afectividad son centrales, tensiona la separación clásica entre el archivo como documento fijo y pone foco en los repertorios de tematización como formas de memoria viva.<sup>53</sup>

Del mismo modo, De la Rosa y Rodríguez Espinosa (2022) documentan que su taller *Despatriarcalizar el archivo* se inspiró en un “neologismo” propuesto por la activista María Galindo<sup>54</sup> y congregó a archivistas, artistas y académicas para imaginar archivos alternativos

---

<sup>53</sup> Véase *Serigrafistas Queer*: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/serigrafistas-queer/>

<sup>54</sup> María Galindo (1964) es una psicóloga, escritora, artista y activista boliviana, cofundadora del colectivo anarco feminista *Mujeres Creando*, establecido en 1992. Su trabajo combina arte, política y acción directa, utilizando

que incluyeran perspectivas transfeministas. Entre las influencias de ese espacio figuraron teóricas como Donna Haraway, Griselda Pollock<sup>55</sup> o Sayak Valencia<sup>56</sup>, lo que muestra un diálogo entre archivos postulados feministas, decoloniales y *queer*.

En síntesis, los documentos revisados hasta este punto nos señalan una variedad de estrategias para la reconstrucción comunitaria de memorias de mujeres y la experimentación artístico-política de archivos *queer* orientadas a pluralizar la memoria visual. Todas las posturas coinciden en entender el archivo fotográfico participativo como un espacio de disputa simbólica con la narrativa material, discursiva y visual que se da en un régimen visual configurado, consensuado y legitimado desde en una estructura patriarcal.

De manera semejante, el análisis de los contenidos visuales archivados ya sea fotografías históricas, retratos, álbumes familiares, imágenes de prensa y otros, invita a pensar hasta qué punto las imágenes pueden tanto reflejar estereotipos dominantes en el momento producción de los contenidos como en sus instantes de circulación, apropiación e interpretación. Los archivos fotográficos convencionales a menudo han perpetuado roles de género, retratando a las mujeres en ámbitos domésticos o pasivos y a los varones en roles públicos y heroicos o directamente omitiendo a las mujeres y a las disidencias sexuales de los registros visuales que eran considerados “dignos” de ser conservados.

Esa suerte de brecha visual es parte de lo que Silva Peña (2018) identifica como una separación entre lo archivado masculino que es visible, documentado y oficial, y lo archivado femenino que es oculto, efímero, considerado anecdótico. Otrora, la producción académica reciente se ha orientado a una relectura crítica de los acervos fotográficos, examinando en ellos los rastros y retratos de dichos sesgos y explora las oportunidades para resignificar las imágenes desde una perspectiva que visibiliza y detalla esas relaciones de poder. En muchos casos, las

---

medios como el grafiti, la performance y la radio para desafiar las estructuras patriarcales, coloniales y neoliberales. Galindo ha desarrollado conceptos como el “feminismo bastardo”, que aboga por un feminismo descolonizado y no institucionalizado, y ha sido una crítica constante de las cooptaciones estatales y las limitaciones del feminismo académico. Para profundizar un poco más en su perfil y ver el repertorio de sus actividades, véase: <https://revistaerrata.gov.co/autor/maria-galindo>

<sup>55</sup> Griselda Pollock (1949) es una historiadora del arte y teórica cultural británica, especializada en estudios feministas y poscoloniales. Profesora emérita en la Universidad de Leeds, ha sido una figura central en la crítica al canon artístico occidental desde una perspectiva de género. Su obra, que incluye títulos como *Vision and Difference* y *Old Mistresses*, propone herramientas conceptuales como el “museo feminista virtual” para reimaginar la historia del arte desde la diferencia sexual, la memoria y la justicia cultural. Véase: <https://museofeministavirtual.com.ar/>

<sup>56</sup> Sayak Valencia (1980) es una filósofa transfeminista, ensayista y artista de performance mexicana. Doctora en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista por la Universidad Complutense de Madrid, es profesora e investigadora en el Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte. Es reconocida por acuñar el concepto de capitalismo gore, que analiza cómo la violencia extrema y espectacular se integra en las lógicas del capitalismo neoliberal, especialmente en contextos fronterizos como Tijuana.

investigadoras han vuelto la mirada hacia las fotografías mismas y a sus textos culturales, analizando los encuadres, las ausencias y los modos de reproducción para entender cómo construyen o desafían imaginarios masculinos de representación visual.

Un claro ejemplo del uso crítico del archivo fotográfico para cuestionar ese régimen masculino de visualidad aparece en el trabajo curatorial sobre el archivo de Carla Rippey, presentado por De la Rosa y Rodríguez Espinosa (2022). Rippey, artista visual, reunió a lo largo de su vida un acervo de materiales fotográficos y gráficos relacionados con su participación en diversos movimientos sociales en Boston (Estados Unidos) y de su participación en la Unidad Popular en Chile. Al exhibir su archivo personal en la muestra *Cosas que pasan* (Ciudad de México, 2020), las curadoras propusieron una relectura de la historia política desde un lente de género, en particular de aquellas figuras masculinas tradicionalmente destacadas en la historiografía, pero observadas ahora “en la mirada de Rippey” (p. 24). Esto implicó en la práctica reordenar e interpretar las fotografías de modo que los líderes antes centrales fueran representados de otra manera, ironizados, fragilizados, o con énfasis en sus desatinos.

La curaduría invirtió la perspectiva habitual, en vez de situar a la mujer orbitando alrededor de figuras masculinas históricas, colocó a esos hombres bajo el ojo crítico y creativo de una mujer (De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022). El resultado, como señalan las autoras, se acerca a una ficción subversiva, una narrativa visual trastocada, donde los protagonistas varones aparecen desde ángulos inesperados, o sea, vulnerables, torpes e incluso ridículos, desmontando el estereotipo del héroe infalible y abriendo otras formas de leer lo político, lo histórico y lo visible.

Tal ejercicio evidencia el poder de los archivos fotográficos para reencuadrar la memoria, las imágenes adquieren nuevos significados cuando se recontextualizan desde una postura distinta. En esa misma dirección, Maradei (2016) muestra cómo las producciones gráficas del colectivo *Serigrafistas Queer* (afiches, estenciles, fotografías de acciones callejeras) se vuelven imágenes de *contramemoria* que desafían frontalmente los estereotipos binarios. Al visibilizar en el espacio público cuerpos no normativos, personas travestis, no binarias, y yuxtaponer símbolos de género de forma disruptiva, estas imágenes fracturan las asociaciones convencionales entre feminidad y sumisión, entre masculinidad y poder. En esa relocalización se proponen nuevas iconografías de resistencia.

De manera análoga, el *Archivo de la Memoria Trans* -ya referido y objeto analítico de este trabajo- reúne un acervo de fotografías donde las personas transgénero se muestran en toda su existencia y diversidad, hay imágenes de celebraciones, retratos de amistad, escenas de vida nocturna y registros de activismo. En el análisis de Bugnone y Macioci (2023), se concluye que estas imágenes presentan cuerpos, historias y memorias plurales, haciendo una contra-trama al orden del discurso que organiza las narrativas e imágenes históricas. Al incorporar estas fotografías a la narrativa visual argentina, el archivo interpela al espectador, invitándolo a reconocer la existencia de cuerpos y experiencias que durante mucho tiempo fueron excluidos o caricaturizados por los medios. Las fotos del archivo trans fracturan estereotipos profundamente arraigados y desplazan las representaciones limitantes de las personas trans como víctimas o curiosidades, para mostrarlas con agencia y comunidad.

Es importante señalar que algunos estudios también invitan a pensar casos en los que los archivos fotográficos replican estereotipos de género de forma acrítica, lo cual supone un llamado de atención. Álvarez Ramírez (2020) señala que, si la curaduría o la interpretación de los archivos carece de una perspectiva decolonial, *queer* o feminista, existe el riesgo de naturalizar imágenes tradicionales que relegan a las mujeres y diversidades sexuales a roles secundarios. Pensemos, por ejemplo, en cómo un archivo histórico familiar puede reforzar el imaginario de la mujer únicamente como madre o esposa cuando se exhibe sin mediación crítica o cómo un fondo fotográfico periodístico puede perpetuar visiones sesgadas a través de la fetichización de la mujer como objeto decorativo.

La literatura revisada en esta categoría sugiere que el desafío no consiste únicamente en sumar fotografías de mujeres o de sujetos *queer* al archivo; se trata, más bien, de leer críticamente todas las imágenes con otros lentes (Maradei, 2016; Álvarez Ramírez, 2020; De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022). En esa misma línea, la investigación de Silva Peña (2018) sobre la memoria cultural isleña expone cómo ciertas imágenes y figuras femeninas se encuadraron bajo estigmas de respetabilidad y reputación patriarcales. A este instante de control lo nombra *espectros patriarcales* en la construcción del recuerdo local. Con el paso de los años, esas memorias necesitaron atravesar un proceso de revalorización colectiva para desprenderse de los marcos que las habían contenido, y permitir entender cómo el recuerdo también se libera, se reescribe y reclama otros lugares para contarse.

Aquí nos llevamos una consigna clara, se requiere atención, complejidad y una distancia crítica sostenida para hacer lo que hay que hacer. Cada fotografía de archivo, cada retrato o escena capturada, necesita ser interrogada desde una pregunta insistente: ¿qué roles está

reproduciendo o cuestionando? La producción académica reciente en este campo propone metodologías de análisis visual con perspectiva de género, ancladas en marcos decoloniales, queer y feministas. Estas aproximaciones entrelazan herramientas de la historia, la semiótica y los testimonios orales, ya sea para contextualizar las imágenes o para fracturar la ilusión de su neutralidad (Bugnone y Macioci, 2023). Esta categoría nos seduce a mirar las imágenes archivísticas como artefactos culturales activos en los que se disputan axiomas del género.

Adicionalmente, el recorrido de esta categoría muestra un campo en consolidación, donde los estudios de memoria, los estudios visuales y los estudios de género se entrecruzan para trazar nuevas coordenadas en la comprensión de los archivos fotográficos participativos. En primer lugar, vimos que las investigaciones revisadas han ampliado significativamente el canon de la memoria visual y han puesto sobre la mesa a sujetas antes ignoradas, mujeres campesinas, artistas exiliadas, colectivas feministas y comunidades trans. Un aporte fundamental de este estado del arte es mostrar que el archivo es un espacio de lucha política y cultural, porque las tensiones *entre* memoria oficial y memoria subalterna, *entre* olvido e inclusión, se manifiestan en prácticas como *despatriarcalizar el archivo*, donde el género es a la vez tema, prisma de análisis y metodología.

Se han identificado, asimismo, varias tensiones y vacíos teóricos que abren preguntas urgentes. Una de las más evidentes es la que se da entre una postura incremental que busca integrar a mujeres y disidencias en los archivos existentes, completando las lagunas del relato, y una postura transformadora, que propone reinventar la noción misma de archivo y memoria desde epistemologías feministas y queer. No se trata de posiciones excluyentes, pero sí marcan un punto de inflexión ¿Es suficiente con añadir sujetos ausentes al archivo o es necesario cambiar las reglas mismas de las prácticas archivísticas?

Otra tensión relevante aparece en la relación entre memoria y cuerpo. Varios trabajos sugieren que las memorias feministas privilegian lo encarnado, lo emotivo, lo performativo; es decir, el repertorio en los términos de Diana Taylor (2015). Esto interroga directamente la tradición archivística que ha privilegiado el documento escrito o fotográfico sin mucha contextualización. Este desajuste señala un vacío metodológico: ¿cómo articular archivo y repertorio en clave de género?, ¿cómo inscribir en un archivo visual aquellas experiencias efímeras y encarnadas -performances, rituales, oralidades- que han sido núcleo de las memorias de las y mujeres y disidencias sin perder su carácter vivo y situado? Si bien se han hecho esfuerzos por archivar lo inarchivable, como coleccionar testimonios orales o fotografías de

obras efímeras, sigue siendo un desafío integrar plenamente esas formas de memoria viva en los acervos participativos sin que pierdan su fuerza, textura y latido.

Persiste un territorio que demanda una exploración más profunda y es la interseccionalidad, en la que se condiciona la producción, el acceso y la lectura de los archivos fotográficos participativos. La mayoría de los trabajos revisados se enfocan en el género, pero pocas veces indagan a fondo cómo este se entrelaza con otras dimensiones como la raza, la clase o el territorio en el contexto de los archivos fotográficos. Silva Peña (2018) comienza a abrir ese camino al enmarcar la memoria de mujeres raizales del Caribe en un contexto poscolonial. Del mismo modo, proyectos como el de mujeres afrocolombianas víctimas de violencia (Silva Peña y Paz-Maldonado, 2019) sugieren líneas de trabajo que permiten pensar la imagen como lugar de cruce entre opresiones, memorias y resistencias múltiples.

En conjunto, esta categoría sugiere que la matriz visual de la memoria se transforma radicalmente cuando es interpelada por lo feminista, lo *queer* y lo interseccional. No se trata solo de que nuevas imágenes ingresen al archivo, es el archivo mismo como forma, como lenguaje, como política el que empieza a volverse otro. Al mismo tiempo, este enfoque deja abiertas múltiples posibilidades para investigaciones futuras o reflexiones ya en curso que, aspiro, pueden sintetizarse en una pregunta: ¿Cómo las tecnologías digitales y las redes comunitarias contemporáneas están habilitando una democratización de la mirada -ese derecho a mirar y a ser mirado-, para que grupos de mujeres, personas LGBTIQ+ y comunidades étnicas produzcan imágenes y co-creen sus propias memorias visuales en clave situada y desde sus propios regímenes de visibilidad?

A modo de conclusión, el cruce entre las relaciones con la memoria y con la participación en los documentos analizados bajo la categoría *archivos fotográficos y género*, (Anexo 4), deja ver la manera en que se configuran distintas formas de agencia visual, performativa y política en contextos de producción y reapropiación de archivos. Con eso, tenemos un mapa de enfoques metodológicos y posicionamientos epistémicos, tensiones, posibilidades y desplazamientos que existen cuando el archivo se convierte en un espacio de disputa sobre la visualidad de lo subalterno.

Los textos analizados sostienen una relación *directa* con la memoria, aunque el modo de representarla y activarla varía. La convergencia muestra una apuesta compartida por interpelar formas dominantes de registro del pasado, ya sea mediante la reapropiación de archivos personales y comunitarios (Arias Callejas, 2019; Silva Peña, 2018), a través de la

reconstrucción crítica de acervos artísticos (De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022), o mediante acciones visuales disidentes en el espacio público (Maradei, 2016). Lo que se mantiene constante es el impulso por subvertir las narrativas hegemónicas estatales, patriarcales, coloniales o heteronormativas en la práctica archivística. La memoria es una acción performativa, en el que el archivo se *transforma* en el escenario para hacer visible el derecho a figurar, a ser recordado y a ser visto.

Por su parte, la participación se comporta como un eje más heterogéneo, mientras algunos documentos construyen la memoria con metodologías participativas *centrales* (Arias Callejas, 2019; Silva Peña, 2018; Álvarez Ramírez, 2020), otros se ubican en un rango de participación *potencial* (De la Rosa y Rodríguez Espinosa, 2022; Maradei, 2016). Tal distinción no indica ausencia, es más bien, una latencia de la diferencia en el grado de implicación directa de las sujetas de memoria en la construcción del archivo. En los ejercicios curatoriales de De la Rosa y Rodríguez (2022), aunque se incorpora la perspectiva feminista y se trabaja con archivos de mujeres artistas, la participación de las propias protagonistas es más limitada en relación con los procesos metodológicos de diseño expositivo. De forma similar, en el caso de Maradei (2016), la participación aparece como implícita en las acciones performativas, pero no como una estrategia investigativa que construya archivo con las sujetas. Lo que, bajo lo que se está analizando, genera una tensión metodológica importante, si bien se resignifica la visualidad y se politizan los lenguajes estéticos, los procesos de construcción colectiva de la memoria son más débiles o menos estructurados.

Donde la relación entre memoria *directa* y participación *central* se vuelve más potente como en Arias Callejas (2019), Silva Peña (2018) y Álvarez Ramírez (2020), el archivo deja de ser una herramienta del investigador y se transforma en un espacio de agencia visual para las sujetas y las comunidades. La agencia es visual, simbólica y material; tomar la imagen, resignificarla, intervenirla y circularla. La imagen en este punto ya no remite únicamente a la representación, pasa al campo de lucha por el reconocimiento. Así los archivos visuales participativos, con enfoque decoloniales, queer o feministas, como los que se repasaron en esta categoría, son memorias situadas, cuerpos marcados y discursos insurgentes.

Para terminar, es necesario hacer un comentario adicional, los cruces más disonantes aparecen cuando, pese a que la memoria se aborda de manera crítica, la participación es limitada o difusa. Los proyectos curatoriales donde la visualidad de las mujeres se recupera, pero no necesariamente se co-produce con ellas, puede derivar en un reencuadre de lo subalterno desde el exterior y sin una reapropiación plena por parte de las comunidades o

artistas involucradas. En esta ambigüedad, la representación corre el riesgo de deslizarse hacia una nueva forma de fetichización y el archivo crítico es enunciado desde afuera de los márgenes que pretende visibilizar, por eso, las investigaciones que se muevan bajo las aproximaciones de esta categoría tienen una necesidad de articular de forma explícita la participación en todas las etapas del archivo como construcción colectiva de sentido.

Además, considero que hay unas muy buenas pistas para el diseño de archivos visuales que funcionen como espacios de sanación, de agencia y de politización de lo íntimo, por ejemplo, en Arias Callejas (2022), las mujeres campesinas recuperan fotografías antiguas y las narran, las resignifican y las reinsertan en la vida pública local, en Silva Peña (2018), la performatividad ritual de las mujeres afrocaribeñas convierte los recuerdos en un repertorio colectivo de resistencia frente al olvido colonial, y en Álvarez Ramírez (2020) el cuerpo de la propia investigadora deviene archivo en tanto porta memorias afectivas, familiares y comunitarias.

### **1.1.5 Archivos fotográficos, resistencias y reivindicaciones**

La categoría *archivos fotográficos, resistencias y reivindicaciones* reúne investigaciones que indagan en la configuración de subjetividades políticas, la reinscripción de memorias silenciadas y la articulación de luchas por la justicia social mediante archivos visuales que interpelan las estructuras de poder. Estos trabajos exploran cómo se producen visualidades situadas capaces de disputar los regímenes dominantes de representación vinculados a la memoria histórica (Rufer, 2016).

La categoría se organiza, en primera instancia, a partir de tres agrupaciones temáticas encontradas en los documentos. Primero, el uso de la fotografía como medio para comunicar y visibilizar luchas por la defensa asociadas al territorio; segundo, los archivos participativos como herramientas de resistencia y reivindicación social; y tercero, el archivo fotográfico como vehículo para proyectar futuros comunitarios alternativos. Los anteriores se articulan con los estudios visuales y la teoría crítica de la memoria, y muestran cómo las imágenes intervienen en la producción de subjetividades políticas (Hall, 2013) y en la construcción de *contra-archivos* que cuestionan los discursos hegemónicos (Rufer, 2016).

Asimismo, las agrupaciones que asume la categoría se construyen desde una lectura situada de las prácticas participativas, donde el archivo visual aparece como un campo de acción para la reivindicación cultural, territorial y epistémica. De forma paralela, aunque con un desarrollo menos extendido, se han identificado dos líneas emergentes que enriquecen el

campo, por un lado, el archivo fotográfico como medio para proyectar futuros comunitarios alternativos; por otro, la representación visual de identidades colectivas políticas que han sido perseguidas, vulneradas y asesinadas por sus posiciones políticas. En todos los casos, los documentos giran en torno a la articulación entre estética, política y memoria en escenarios donde los archivos son activados por las comunidades. Al finalizar la categoría, como sucede en los apartados anteriores, se presentará la manera en que se relaciona con la memoria y la participación.

La primera agrupación temática identificada en los documentos de esta categoría examina cómo la imagen fotográfica se activa como medio para comunicar, visibilizar y generar agencias de sentido en torno al territorio, especialmente en contextos de exclusión, conflicto y deterioro ambiental. En este marco, la fotografía se concibe como una mediación visual situada, capaz de activar memorias y movilizar acciones de resistencia, movilización y denuncia.

En el proyecto *Memorias del Agua*, Marino et al. (2023) se documentan una serie de procesos comunitarios en la cuenca del río Tunjuelo (Bogotá), donde el arte urbano, los registros fotográficos y los talleres de co-diseño invitan a los habitantes a reflexionar sobre el deterioro ambiental del río y sus bordes. El archivo visual construido se transforma en una memoria ambiental y en una herramienta pedagógica que aporta a la apropiación simbólica del territorio. Como señalan los autores: “la pintura ambiental se convierte en un lenguaje para contar los conflictos, las ausencias y los sueños de quienes habitan el borde del río” (Marino et al., 2023, p. 42).

Una observación relevante sobre *Memorias del Agua* es que sus acciones testimonian la voluntad de las comunidades y de sus líderes locales por transformar la relación con los afluentes hídricos y preservar el patrimonio natural de la cuenca. Al mismo tiempo, dan cuenta de otra dimensión: una forma de hacer, crear y participar colectivamente. Aun así, me queda la impresión de que su vínculo con la memoria se sostiene más en la evocación del título que en un tratamiento explícito dentro del texto. La memoria apenas se menciona unas cuantas veces y no presenta desarrollos conceptuales en el corpus temático del libro.

Un enfoque convergente se observa en el trabajo de López Flórez (2022), quien visibiliza la resistencia campesina mediante un archivo fotográfico que documenta las condiciones de vida, los saberes agrarios y las formas de arraigo en diversas regiones del país. El autor plantea que “la fotografía no es solo registro de lo real, es una mediación afectiva que

transforma el lugar del campesinado en el imaginario nacional" (p. 55). Con ello, asume el potencial de la imagen para contrarrestar los discursos de marginación y olvido. En su propuesta, la imagen acaece como forma de reconocimiento político y los retratos de hombres y mujeres campesinas reconstruyen vínculos intergeneracionales que resignifican su papel histórico.

López Flórez (2022) también cuestiona la escasez de proyectos fotográficos contemporáneos que aborden con profundidad la identidad campesina en un país atravesado por el conflicto armado y por décadas de políticas agrarias excluyentes. Su trabajo se sitúa como una contribución a la memoria visual del campesinado, al ofrecer una narrativa contrahegemónica que dignifica su existencia, su saber territorial y su lucha por la soberanía alimentaria. El archivo interpela tanto al espectador urbano como a los circuitos académicos y culturales que, incluso hoy, continúan distanciándose de la representación campesina.

La lectura de las experiencias de Marino et al. (2023) y López Flórez (2022), nos permite entender que la fotografía, en tanto dispositivo de mediación visual, cumple una función clave en la disputa por el territorio y la reconfiguración de identidades colectivas. En ambas investigaciones el archivo visual provoca formas de reconocimiento que transforman la manera en que se perciben los territorios y quienes los habitan. Sin embargo, las diferencias entre los enfoques también abren preguntas sobre los alcances y límites del concepto de memoria. Mientras el trabajo de López Flórez (2022) vincula directamente la imagen con una genealogía de exclusión y resistencia histórica, el proyecto *Memorias del Agua* (Marino et al., 2023) sugiere una reapropiación más sensible y proyectiva del territorio, donde la memoria se expresa a través de prácticas estéticas y espaciales más que por narrativas explícitas del pasado.

Si centramos ambos documentos en la matriz visual de la memoria en archivos participativos, podemos afirmar que las prácticas fotográficas activadas por comunidades rurales o periféricas cimentan sentidos situados del territorio y del habitar. En esos contextos, la imagen actúa como umbral entre la experiencia vivida, la reivindicación política y la imaginación de futuros alternativos, recordándonos que la memoria visual es, ante todo, una forma situada de intervención en el presente.

El archivo participativo, también tiene un potencial político significativo, en tanto puede elevar memorias contrahegemónicas y tensionar ciertas narrativas oficiales. En su cartografía de 16 museos comunitarios de memoria en Colombia, Cuesta (2022) sostiene que estos espacios “activan relatos colectivos que resisten el olvido institucional y la violencia

estatal” (p. 18). Muchos de esos museos, surgidos en contextos atravesados por el conflicto armado, se arraigan en escenarios locales donde persisten tensiones entre la autonomía comunitaria y la posibilidad de reconocimiento institucional.

Si bien su existencia es un acto de resistencia frente a la violencia estructural y la negligencia del Estado, los museos comunitarios afrontan riesgos como la cooptación, la homogenización y la pérdida de control sobre los significados que producen colectivamente. La institucionalización de la memoria -ya sea en museos o en plataformas financiadas con presupuestos oficiales- puede transformar el archivo en un objeto administrado afuera de la comunidad, escenario que subordina las narrativas a marcos normativos o museográficos ajenos. En esa relación, la autonomía se ve erosionada, la potencia crítica poco a poco se debilita y las demandas corren el riesgo de ser despolitizadas.

Frente a este riesgo, los procesos museales corren el peligro de absorber lo subversivo bajo formas estandarizadas de representación; archivos que quedan reducidos a vitrinas y no como activadores, mediadores o herramientas de transformación social. Bajo ese panorama, la sostenibilidad de los museos de memoria depende, en gran parte, de su capacidad para negociar las lógicas institucionales sin ceder su autonomía narrativa ni comprometer su enraizamiento territorial. El trabajo de Cuesta (2022) representa una apuesta emergente y necesaria por cartografiar los museos comunitarios en territorios donde hubo -y aún hay- presencia de actores armados que forman parte del conflicto colombiano. Son territorios donde los archivos se pierden, las historias quedan a medias y las memorias permanecen inconclusas e irresueltas. Lo que complejiza aún más cualquier posibilidad de reconocimiento, preservación y divulgación de los diversos marcos de comprensión que atraviesan los territorios y los objetos de estudio del conflicto en el país.

Empero, la plataforma digital que acompaña esta cartografía parece carecer de los metadatos necesarios para dimensionar la amplitud y variabilidad de los archivos que contiene. Tampoco ofrece información suficiente sobre los contextos de producción, ni sobre los procesos comunitarios más amplios vinculados a la memoria y al presente. Aunque Cuesta (2022) problematiza este aspecto, dichas tensiones no se evidencian con claridad en la herramienta digital. De hecho, al intentar acceder al enlace donde se alojaba el trabajo, aparece como caído o dado de baja.

Vale la pena señalar que la desaparición de páginas web en el momento de la consulta se repite en otros trabajos revisados. Se trata de una situación frecuente en investigaciones

realizadas antes de 2020, e incluso en algunas posteriores, lo que es una señal para pensar en la fragilidad de las infraestructuras digitales de la memoria en contextos donde, paradójicamente, se busca la permanencia del recuerdo.

De manera complementaria, Motta Durán (2020) analiza la implementación de herramientas digitales y estrategias de *crowdsourcing* en la construcción de un museo/archivo comunitario en Ambalema, municipio del Tolima. Su propuesta parte de reconocer el poder de la participación comunitaria como espacio de deliberación sobre lo que merece ser nombrado patrimonio. Como afirma la autora, “el archivo digital es un espacio de deliberación sobre el valor de lo que se preserva” (Motta Durán, 2020, p. 64).

Una vez más, me permito una digresión a partir de lo que este trabajo suscita. Resulta llamativo que, en varias tesis de la Universidad de los Andes, las relaciones entre tecnología y patrimonio —en su uso para la protección, el acceso y la divulgación— se interpreten principalmente como una cuestión de “innovación”. Cabe preguntarse qué ocurre cuando las herramientas digitales participativas están realmente en manos de las comunidades y cuando se habilitan espacios para discutir el patrimonio en sus propios términos. Un patrimonio que se da en el diálogo abierto y sostenido con los sectores oficiales, académicos y comunitarios.

Del mismo modo, en esta clave, me parece relevante y necesaria la problematización del patrimonio que hace la autora:

Ahora, ninguna activación patrimonial es neutral o inocente y está al servicio de formas más o menos conscientes de ideas, valores e intereses concretos reales, y constituye inevitablemente un campo de confrontación simbólica, pero ¿quién realiza entonces esa activación? Idealmente, los repertorios patrimonializables se pueden activar por cualquier agente social interesado en proponer una versión de la identidad colectiva y obtener algún tipo de adhesión a la misma, pero como dice Prats, en la realidad, esa activación no la ha hecho quien quiere sino quien puede, es decir, algún tipo de poder constituido formal o algún poder político informal y/o alternativo. (Motta Durán, 2020, p. 19)

Ante eso, el trabajo de Leidy Rocío Tobar Cerón (2017) propone la construcción de un archivo fotográfico comunitario en la Comuna 20 de Cali<sup>57</sup> como una forma de generar

---

<sup>57</sup> La Comuna 20 de Cali, también conocida como Siloe, es uno de los sectores más emblemáticos y populares de la ciudad. Su historia está marcada por procesos de migración, urbanización informal, resistencia comunitaria y desafíos sociales, memoria colectiva e identidad política. Véase: La toma militar en Siloé: memoria colectiva e identidad política. (2020). *Trans-Pasando Fronteras*, (15). <https://doi.org/10.18046/retf.i15.2758>

narrativas propias sobre el territorio. En sus palabras: “el archivo visual permite mirar la Comuna 20 desde la dignidad y la creatividad de sus habitantes, no desde la estigmatización o el miedo” (p. 39). Desde esta perspectiva, el archivo visual pasa a ser una herramienta que busca resignificar el espacio urbano y reconstituir el tejido social desde lo cotidiano.

Su enfoque etnográfico y participativo muestra que la fotografía y la oralidad pueden ser herramientas poderosas para documentar y transformar la historia barrial. La autora expone cómo el arte y la estética cotidiana desempeñan un papel central en los procesos de transformación social y son lugares de representación que desafían las narrativas impuestas desde el exterior. La creación del archivo fortalece el sentido de pertenencia, genera reconocimiento mutuo y activa un lenguaje común para nombrar la memoria colectiva.

Quiero detenerme en la pesquisa de Leidy Rocío Tobar Cerón (2017), pues su trabajo es una pista de lo que podría considerarse una pequeña revelación: muestra cómo la memoria se manifiesta como una voz viva que nombra y renombra el presente de la Comuna 20. Su investigación etnográfica, rigurosa y paciente, hace pensar que la fotografía y la oralidad son auténticas fuerzas de transformación capaces de cuestionar y sacudir las narrativas impuestas desde afuera. Para Tobar (2017) la estética cotidiana es política y la imagen es un acto continuo de resistencia y renovación. En ese barrio, cada fotografía tomada es un espejo puesto delante de sus habitantes para que se reconozcan y se interroguen, para que recuperen lo vivido y lo que están por vivir.

Hay formas de representación visual que logran domesticar lo irreverente, y hay archivos que, al ser oficializados, pierden su filo. En ese terreno ambiguo se mueve Motta Durán (2020), quien con lucidez en su escritura expone que todo acto de patrimonialización es simbólico y pregunta: ¿Quién tiene derecho a activar la memoria? Mahecha Vesga (2024) recoge esa potencia y la lleva al gesto textil y visual. En su proyecto, mujeres del municipio de Chía (Cundinamarca) intervienen archivos fotográficos para quebrar las lógicas del urbanismo neoliberal. Las imágenes del pasado se transfiguran, se cosen, se reescriben y se insubordinan. “Las imágenes, en su potencia especulativa, permiten hacer visible lo que aún no existe, y desde allí, producir agencia” (Mahecha Vesga, 2024, p. 28).

La tesis de Mahecha Vesga (2024) aporta un enfoque pertinente al estudio de la construcción de futuros desde la participación comunitaria y la creación artística. Su investigación pone de relieve la importancia del archivo fotográfico y del co-diseño como estrategias para imaginar colectivamente nuevas posibilidades de habitar y organizar el

territorio. Al cuestionar las estructuras tradicionales de planificación urbana y potenciar la agencia de las comunidades su trabajo posee herramientas conceptuales y metodológicas valiosas para el desarrollo de enfoques alternativos en la construcción de futuros compartidos. Además, el estudio, sin decirlo, es también una visión de la ciudad desde la mujer, una ciudad pensada desde y para las mujeres. En este sentido, el archivo se configura como una tecnología del deseo colectivo que plantea emancipaciones posibles frente a la urbanización de la vida, proceso históricamente violento y aniquilador para las mujeres. Documentar, en este marco, es una praxis de anticipación, capaz de interpelar las estructuras hegemónicas y de abrir horizontes críticos para la construcción de memorias alternativas.

El archivo como posibilidad de lo que aún no es, atraviesa también luchas por la representación. Díaz (2022), en su trabajo con los archivos de ASFADDES<sup>58</sup> de Bucaramanga dice que las imágenes de los desaparecidos son formas de *rehumanizar* a quienes el Estado intentó volver cifra, sospecha, silencio. “Las imágenes de los desaparecidos portan un triple poder: su carácter de verdad, su impacto emocional y su capacidad de circulación” (Díaz, 2022, p. 77).

La investigación analiza la construcción de un archivo que podríamos llamar participativo y reconoce en la galería visual un lugar de memoria. El archivo fotográfico se complementa con actas, folios y, en algunos casos, recortes de prensa. Me parece sorprendente cómo era necesario mostrarle al Estado que el desaparecido había desaparecido como una política de guerra y no eran muertes aisladas que se conectaban únicamente por estar en zona anclada al conflicto. La sistematicidad, la complacencia y las omisiones de los gobiernos y funcionarios exigían pruebas, y en eso, había que demostrar que el desaparecido había vivido, pero, además, que lo habían desaparecido o asesinado.

Por otra parte, en Cabrera Peña (2020) hay una comprensión alternativa del archivo como afirmación cultural. En su trabajo con artesanos de Galapa, señala que la digitalización es un acto de visibilización de saberes históricamente marginados por la lógica patrimonial

---

<sup>58</sup> Los archivos de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES) seccional Bucaramanga constituyen un corpus documental y testimonial que recoge la memoria de las víctimas de desaparición forzada en la región nororiental de Colombia. Los archivos, conformados desde la década de 1980, incluyen denuncias, fotografías, recortes de prensa y relatos personales y han sido fundamentales en la visibilización de los crímenes y en la exigencia de verdad y justicia. También, han servido como base para investigaciones académicas y procesos de memoria histórica contribuyendo a la construcción de narrativas colectivas sobre el conflicto armado en el país. También puede repasarse esta investigación que se analiza lo ocurrido en la seccional de Medellín: Acevedo Sáenz, L. (2017). En la casa no se llora: los silencios, las subjetividades y las comunidades emocionales de mujeres familiares de detenidos y desaparecidos. Universidad de Antioquia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10495/14209>

dominante. En este marco, el archivo digital impulsa la reapropiación del pasado desde una voz distinta a las hegemónicas y habilita procesos de reconfiguración identitaria. Como señala Cabrera Peña (2020), “el archivo digital se convierte en un espacio para la reapropiación del pasado y la reconfiguración de identidades locales” (p. 60).

Aquí surgen dudas sobre la digitalización de los archivos participativos, tanto en esta experiencia como en otras revisadas en el estado del arte y en mis propios objetos de estudio. ¿Poner en línea un archivo o alojarlo en una plataforma puede contener todo lo que implica el ser y hacer de las comunidades? ¿Basta una fotografía o un vídeo para transmitir la relación que hay entre cabeza y mano? Como es el que caso que analiza el autor en este trabajo. Entre ver, vivir y aprender, ¿puede una imagen por sí sola dar cuenta de las formas de transmisión cultural? Ante esto, lo más sugerente del trabajo de Cabrera Peña (2020) es su reflexión metodológica. Va mostrando los itinerarios por los que se desplazó su prototipo digital, es decir, los cambios, adecuaciones, incertidumbres, aciertos que las comunidades iban señalando y viviendo. Y allí deja ver, quizá sin declararlo del todo, una de las angustias más profundas de trabajar con un archivo visual y digital: su condición mutante.

Evoco, una vez más, aquella afirmación de que el archivo es también una posibilidad del futuro. En su espesor digital, en sus pliegues táctiles, en las grietas que la imagen deja abiertas, hay una promesa de un porvenir aún por imaginar. El énfasis de esta categoría es la insinuación de una ruptura. El trabajo de Mahecha Vesga (2024) reiteradamente recuerda que hay formas de pensar el porvenir que no caben en el PowerPoint del urbanismo tecnócrata. En su investigación, son las manos de las mujeres las que trastocan esa linealidad. Cosen, rasgan, sobrescriben fotografías viejas con hilos nuevos. La imagen es habitada e hilada por ellas y allí, el archivo es una costura, que une lo que fue con lo que todavía no tiene nombre. Desde otro ángulo, Díaz (2022) vuelve el archivo una forma de insurrección, porque hay que probar que vivieron y hay que probar que los asesinaron. El archivo se despliega como galería de lo espectral y una urgencia política, ya que, como ella misma sugiere, la memoria no descansa y se obstina para que el olvido no gane. Cabrera Peña (2020), en una inflexión metodológica y sensible, se pregunta por la transición que hay entre la práctica, la sistematización y el recuerdo ¿Puede un archivo digital preservar el temblor de una tradición viva? En esa duda hay una insinuación interesante que invita reflexionar que el archivo no lo contiene todo.

Desde esta perspectiva, la participación en los archivos fotográficos puede leerse como una práctica insurrecta y como una coreografía de acciones colectivas que organizan la memoria. Un archivo participativo que proyecta futuros es, en el fondo, una forma de declarar

que otra historia es posible y que puede contarse desde abajo, desde los bordes, desde las imágenes que aún no han terminado de ser descubiertas, producidas, vistas y, en algunos casos, intervenidas.

Ahora bien, ¿quién puede hablar?, ¿quién tiene el derecho de recordar?, ¿quién se atreve a imaginar? Lo que muestran los documentos trabajados en la categoría archivos fotográficos, resistencias y reivindicaciones es que existe una constelación de acciones. La memoria y la participación no se persiguen, se tantean, se rehúyen, se cruzan cuando nadie las ve. La relación entre memoria y participación es una cartografía en sí misma, una cartografía de las tensiones que atraviesan el campo de los archivos fotográficos comunitarios (*Anexo 5*). Lo que se logra cartografiar es que no hay correspondencia directa, ni mucho menos automática, entre el trabajo con imágenes y el ejercicio de la memoria, ni entre lo participativo y la construcción compartida del archivo. Esa disociación, lejos de ser un problema metodológico menor, es una de las claves para comprender la fragmentación, los desbordes y los intersticios de lo que se denomina en este trabajo como matriz visual de la memoria.

Los cruces “*potencial/directa*” con “*central*” o “*potencial*” con la participación muestran una fuerte presencia de los proyectos en los que la comunidad está llamada a participar, pero no necesariamente en función de un trabajo memorial explícito. Casos como Marino et al. (2023) o Carreño Lizarazo (2018) señalan cómo la imagen y el archivo pueden ser herramientas de apropiación territorial, de educación ambiental, de visibilización cultural o de preservación del patrimonio. Pero, la memoria, como categoría política y como campo permanece más implícita y sugerida que nombrada y conceptualizada.

Esta condición plantea una pregunta urgente: ¿es posible hablar de “archivo visual de la memoria” sin que exista un trabajo deliberado sobre el pasado y sus huellas? ¿Es suficiente con que haya afecto, territorio y representación? En definitiva, la participación no garantiza por sí misma un trabajo de memoria, aunque sin ella, difícilmente puede existir una memoria que se reclame situada, encarnada y transformador.

Otro grupo significativo de trabajos está en el cruce memoria *directa* y participación *ausente*. Hay investigaciones que elaboran un análisis sofisticado sobre la memoria, especialmente del conflicto armado, pero sin que medie un proceso colectivo o participativo. Díaz Ortiz (2022) es el ejemplo más nítido de esta tendencia, su lectura de los archivos de ASFADDES ilumina las negociaciones entre representación y legitimidad, entre imagen y discurso oficial. Pero ese archivo no es construido junto a nadie y es leído desde fuera.

La sofisticación teórica no sustituye el trabajo comunitario y un archivo sin voz corre el riesgo de convertirse en monumento epistémico, lo que quiere decir, que se crea como un artefacto que explica sin convocar a nadie y que ordena sin transformar las prácticas de distribución. Los documentos son valiosos, sí, pero delimitan el alcance de lo participativo a una categoría observada y no ejercida. Sorprendentemente, los cruces memoria *directa* y lo que podríamos llamar participación *central* son escasos. Sólo Cuesta León (2022) logra anudar ambos ejes con potencia. Allí, la comunidad entrega objetos o relatos y levanta el museo con su propia gramática, en su tiempo, con y desde su herida.

Que estos casos sean minoría pone de relieve que el archivo participativo sigue siendo más una aspiración investigativa que práctica consolidada. El campo está poblado de esfuerzos fragmentarios, aproximaciones técnicas o mímicas unilaterales de representación. La construcción colectiva del archivo tiende a la fragilidad y a veces es efímera. Aun así, su potencia esta implícita.

Finalmente, otra vez se invita a pensar en las ausencias. ¿Dónde está la imagen cuando no hay archivo? ¿Qué pasa cuando hay participación, pero no cuerpo de esas participaciones? ¿Qué ocurre cuando hay archivo, pero no relaciones con la comunidad? Las preguntas, son, en realidad, preguntas sobre el poder de mirar y de ser mirado. En los trabajos se muestra la fragilidad de los encuentros entre lo visible y lo colectivo, entre lo documentado y lo sentido.

Hata este punto, el corpus teórico revisado en el estado del arte deja de manifiesto que los archivos fotográficos participativos trascienden su función de repositorio para constituirse como ecosistemas relacionales en donde se condensan tensiones de poder, afectos políticos y luchas por la agencia representacional. En estos espacios, la fotografía es un artefacto de mediación cultural que simultáneamente configura memorias colectivas, legitima identidades subalternizadas y moviliza resistencias epistémicas, y a la vez, enfrenta riesgos de cooptación institucional o erosión de su potencial crítico. La literatura revisada señala que, en contextos comunitarios, la imagen mantiene una indisoluble corporalidad territorial, pues se origina en prácticas colaborativas donde convergen oralidad, performatividad corporal y saberes divergentes situados.

La transición al ámbito digital genera fricciones metodológicas en las que se incluyen la reconfiguración archivística bajo lógicas de plataformización, el costo político de traducir experiencias vividas a visualidades desancladas y la sostenibilidad de autorrepresentaciones en entornos digitales estructuralmente volátiles. Si bien, en su mayoría las investigaciones

reconocen que la digitalización amplifica las formas de visibilidad, también subrayan un efecto paradójico; rearticular radicalmente las relaciones triádicas entre imagen, comunidad y memoria, genera nuevas disputas sobre la soberanía visual, la accesibilidad diferencial y la permanencia precaria.

Este diálogo con la producción académica expone una fisura teórica significativa, dado que escasos trabajos abordan la interfaz dialéctica entre la producción colaborativa, la agencia comunitaria y la mediación tecnológica en la configuración de una matriz visual de la memoria. Dicha matriz constituye un sistema relacional donde las imágenes funcionan como nodos simbólicos en redes de significación política que habitan espacios liminales. Es en ese *entre-lugar* donde se ubica esta investigación. Comprender y analizar la matriz visual de la memoria en las experiencias participativas de *Comparte Tu Rollo*, *Archivo de la Memoria Trans* y *Entretejidxs* es adentrarse en cómo, en estos casos concretos, la producción colaborativa y la participación comunitaria se encuentran con las mediaciones digitales para configurar representaciones, narrativas y sentidos. Implica, asimismo, reconocer que el núcleo de la cuestión es la capacidad de las comunidades para decidir qué mirar, cómo narrarse y cómo sostener su visibilidad en una temporalidad y un espacio definidos por la disputa del derecho a la memoria.

## **1.2. Entre-lugar de memoria: la matriz visual en los archivos participativos**

A lo largo de las últimas décadas, el proceso de construcción de memoria ha sido un terreno en disputa, continuamente moldeado por múltiples voces, actores, colectivos y esfuerzos gubernamentales. En ese escenario, pueden identificarse dos registros principales que han contribuido significativamente a este movimiento memorial. El primero corresponde a las iniciativas que surgen desde las comunidades locales, organizaciones de víctimas, juntas comunales, agrupaciones políticas y sectores de la sociedad que se organizan, documentan, resisten y abogan por la defensa y conquista de derechos. Estos esfuerzos no se orientan únicamente a recordar los pasajes más oscuros y dolorosos del conflicto armado, son, sobre todo, formas de exigir justicia, reescribir el pasado con narrativas contemporáneas y urgentes, encarar los silencios a los que el relato oficial muchas veces los arrincona y sortear las exclusiones de la representación pública. Se trata de reclamar su presencia en los procesos de construcción de conocimiento colectivo desde una temporalidad que, hasta ahora, la linealidad de ciertos relatos había desconocido y omitido.

El segundo registro se origina en los procesos impulsados desde el Estado y los gobiernos que, en el marco de los ciclos constitucionales, se integran a dicha infraestructura y desempeñan un papel decisivo en la formulación de proyectos, agendas y presupuestos. Las acciones están orientadas a promover, consolidar y legitimar determinados relatos sobre la memoria bajo un carácter institucionalizado. A través de mandatos, normativas ministeriales, artículos, leyes y decretos, se llama a instituciones públicas, organizaciones sin ánimo de lucro, funcionarios, empresas, entidades y comunidades a participar en la construcción de una narrativa del pasado. Aunque algunas iniciativas han permitido la creación de centros y museos de la memoria —espacios donde diversas voces interactúan, refutan o complementan la versión estatal—, resulta fundamental examinar la naturaleza de las convocatorias, las condiciones de participación y la permanencia de los actores involucrados en tales procesos. Asimismo, es imperativo preguntarse por el destino de los territorios y las comunidades una vez que los recursos se agotan y la institucionalidad se retira.

Al poner en diálogo estos dos registros de producción de la memoria, y si pensamos atentamente en lo que pasa en Colombia, podríamos añadir que la memoria constantemente está en transformación resultado de la diversidad de apuestas para recibir, recuperar, conservar, compilar y analizar información sobre el conflicto armado interno y las violaciones de derechos humanos asociadas. En nuestro país, el pasado, el presente y el futuro se entrelazan sin tregua y la memoria puede pensarse como un triángulo movedizo, en cuyas esquinas convergen, dialogan y a veces colisionan distintas temporalidades, distancias, formas de relato e inscripciones de olvido.

Ante este escenario, puede identificarse un tercer registro de la memoria, uno ambivalente y poderoso, que existe como un espacio intermedio *entre* dos polos en tensión. Por un lado, tenemos la construcción estatal de un relato institucional sobre la memoria histórica; por el otro, están las comunidades que, desde sus aspiraciones de reconocimiento político y de derechos, producen sus propias narrativas. En el centro de esa dinámica, como el borde que une ambas caras de una misma moneda, emerge una memoria tejida en el contacto, el diálogo y las fricciones *entre* estos dos ámbitos. Es en esa intersección es donde aparecen memorias híbridas, memorias *entre* complejidades de negociación y representación, y que, son moduladas por la interacción *entre* los lenguajes de la institucionalidad y las prácticas participativas, *entre* lo oficial y lo comunitario, *entre* el archivo impuesto y el archivo vivido.

En la mayoría de las convocatorias de carácter institucional las comunidades son llamadas a participar y algunos sectores comunitarios responden al llamado. Llevan su

presencia, archivo, trabajo, experiencias colectivas, conocimiento y un sin fin de sumas con las que asisten a las sesiones, talleres y espacios de encuentro con los mediadores territoriales, las bibliotecas o la arquitectura espacial con la que la institucionalidad se presenta en cada municipio, ciudad o departamento. La participación casi nunca es pasiva, y si bien el conocimiento técnico y experto de los profesionales contratados por Estado o las instituciones impone y limita ciertas condiciones de la participación, las comunidades tienen —en algunas ocasiones— un conocimiento tácito, táctico y estratégico que les permite negociar y entregar(se) a las convocatorias con cierto sigilo y sospecha.

Con el tiempo, tras repetidas convocatorias cada dos o cuatro años, desarrollan una experiencia y astucia que les facilita moverse en el seno de los entramados institucionales con mayor conciencia y cautela. La exposición prolongada a los ciclos de la gestión pública tiene como consecuencia que los actores locales desarrollen una cultura institucional. Una experiencia procedimental y una capacidad de agencia<sup>59</sup> para navegar por las estructuras burocráticas con una conciencia crítica y una cautela estratégica en la que se optimiza la obtención de los recursos sin comprometer la autonomía de sus procesos organizativos.

La memoria que emerge en esta tensión —disputada, ambivalente y en permanente transformación— compone el núcleo de este trabajo. Aquí se busca conceptualizarla, explorar sus dinámicas y analizar su funcionamiento. En ese montículo de conexión, la memoria adquiere un significado intermedio y conversa con la identidad, la cultura y el patrimonio. Al mismo tiempo, abre interrogantes sobre quiénes la observan, la escuchan, la valoran y la legitiman. Su naturaleza fragmentaria y cambiante la ubica en un espacio en el que convergen experiencias individuales y colectivas en negociación con las exigencias estatales e institucionales. En ese proceso de hibridación, se contradice, se fragmenta, se llena de vacíos, pero también se vuelve un campo de expresión plural, inclusivo y diverso.

En ese sentido, el núcleo de esta investigación reside en comprender cómo se configura una memoria de ambivalencia constitutiva, a la vez que estratégica y táctica, en el pliegue<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Riaño-Alcalá hace referencia a esta dinámica de la cautela estratégica en los procesos de memoria con anclaje territorial. La autora sugiere que, frente a la "memoria institucional" a menudo efímera y ligada a ciclos presupuestarios, las comunidades desarrollan mecanismos de preservación autónomos que les posibilita interactuar con el Estado sin que la retirada de la institucionalidad suponga la disolución de su tejido memorístico. Véase: Riaño-Alcalá, P. (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín: Una antropología del recuerdo y el olvido*. Editorial Universidad de Antioquia; Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

<sup>60</sup> El concepto de "pliegue" se trabaja aquí desde la perspectiva de Gilles Deleuze (1989), como la articulación de una relación compleja donde el "afuera" se dobla para constituir un "adentro". En esta investigación, el pliegue representa los dobleces donde las comunidades metabolizan la institucionalidad para generar procesos de subjetivación y memoria política, y que, como se verá más adelante, en relación con los procesos participativos de producción visual de la memoria, decido nombrar como *entre-lugares* de memoria, es decir, como punto de

donde convergen tres fuerzas: las políticas estatales de patrimonialización, las iniciativas territoriales que pugnan por traducirse en acción pública y las prácticas comunitarias de producción visual. Me concentraré específicamente en cómo esta tensión triádica se materializa en la creación de experiencias participativas que terminan en la configuración de acervos fotográficos o en la co-creación de laboratorios de memoria donde la fotografía tiene un papel central en la participación. Este análisis se articula mediante la comparación de tres experiencias visuales de producción de memoria. El primero es un archivo de convocatoria estatal (Comparte Tu Rollo), en el cual las instituciones nacionales movilizan la participación ciudadana bajo marcos normativos y marcos de patrimonialización definidos. El segundo se inscribe en una narrativa de archivo activista (Archivo de la Memoria Trans), donde la comunidad trans establece diálogos críticos —y a menudo disruptivos— con la institucionalidad. El tercero, finalmente, se vincula a procesos comunitarios situados (*Entretejidos/Biblioteca La Victoria*), en los cuales la mediación de actores locales y entidades distritales permite negociar y generar procesos de co-creación basados en saberes territoriales.

El propósito es comprender y analizar cómo estas experiencias generan lo que denominamos *entre-lugar* de la memoria; un acontecimiento en devenir y un territorio liminal en donde las lógicas estatales y comunitarias se friccionan sin anularse. Lo visual acontece en un campo de negociación de sentidos históricos y los saberes locales redefinen las gramáticas de representación del pasado. En este espacio intersticial, que se intentará desarrollar teórica y metodológicamente, la ambivalencia es el motor político, entre la resistencia y la negociación. Son, más bien, prácticas de *re-existencia* simbólica que transforma tanto a las comunidades como a las propias instituciones que las convocan.

Esencialmente el trabajo se estructura a partir de la pregunta sobre la matriz visual de la memoria en los archivos participativos. Para ello, se explorarán esas tres experiencias colaborativas de construcción de dos archivos fotográficos y de un laboratorio de co-creación, como espacios donde comunidades, instituciones y tecnologías negocian sentidos del pasado en ese *entre-lugar de la memoria*. Siguiendo la perspectiva de Vallejo y Hoyos (2018), interrogaré no solo qué se preserva, sino los repertorios políticos de la memoria a través de tres dimensiones *las economías del recuerdo* (¿Qué merece ser recordado y bajo qué criterios?), *las geometrías de la preservación* (¿Qué exclusiones genera la priorización de ciertas

---

reflexión teórica y como práctica metodológica. Lease: Deleuze, G. (1989). *El Pliegue: Leibniz y el Barroco* (J. Vázquez & U. Larraceleta, Trads.). Ediciones Paidós.

narrativas?) y *las ecologías de la demanda social* (¿Para quiénes y para qué futuros se movilizan estas memorias?)<sup>61</sup>.

En tal sentido, la primera experiencia corresponde al proyecto Comparte Tu Rollo (CTR), liderado por la Biblioteca Nacional de Colombia con apoyo del Ministerio de Cultura. Este archivo ejemplifica los desafíos de la patrimonialización participativa en entornos digitales. La iniciativa convocó a bibliotecas públicas, archivos locales y organizaciones civiles para construir colectivamente, mediante la plataforma Historypin, un repositorio visual descentralizado. Según sus documentos fundacionales (BNC, s.f.), perseguía tres objetivos: democratizar el acceso al patrimonio fotográfico, fortalecer identidades locales a través de narrativas situadas y constituir un "entramado colectivo de memoria histórica".

Detrás de esta retórica institucional, el proyecto manifiesta tensiones constitutivas *entre* la lógica del coleccionismo formal y las prácticas comunitarias de apropiación; *entre* la estandarización de metadatos y la riqueza contextual de las memorias orales; y *entre* la conservación patrimonial frente a la capacidad crítica de las imágenes. Esas contradicciones vuelven a CTR en un espacio de negociación clave donde políticas estatales y saberes locales reconfiguran la memoria visual. Además, el nombre Comparte Tu Rollo sintetiza su doble dimensión porque alude técnicamente al proceso de revelado fotográfico y simbólicamente al intercambio de relatos.

La descripción oficial enfatiza su voluntad de "cohesionar comunidades locales, fortalecer el orgullo histórico territorial y proyectar la riqueza cultural colombiana" (BNC, s.f.), situando a los participantes como protagonistas de una práctica archivística descentralizada. Ante esto, metodológicamente, CTR se sostiene en contribuciones voluntarias, pues los participantes ceden fotografías acompañadas de breves textos que contextualizan personajes, lugares y fechas aproximadas, aunque eso pueda leerse como estructura ligera, si genera un archivo vivo donde conviven preservación histórica y colaboración abierta. La escala y la diversidad de este acervo exige analizar de qué modo configura representaciones del pasado, particularmente como un *entre-lugar de la memoria* donde convergen estrategias estatales y participación comunitaria en la producción de visualidades de una memoria pública.

---

<sup>61</sup> Como se desarrolla en los capítulos posteriores, estas tres dimensiones se categorizan, con fines analíticos y metodológicos, bajo una nomenclatura específica: las economías del recuerdo, referidas al ámbito estructural; las geometrías de la representación, que abordan el ámbito visual; y las ecologías de la demanda social, situadas en el ámbito participativo.

La segunda experiencia no surge del diálogo entre institucionalidad y comunidad en la producción de un archivo visual, como en el caso anterior, sino que se sitúa en las experiencias comunitarias de creación de archivo impulsadas por las condiciones de exclusión y persecución que han enfrentado algunas de sus integrantes. El Archivo de la Memoria Trans (AMT) nació en 2012 cuando María Belén Correa, desde Hannover (Alemania), creó un grupo cerrado de Facebook junto con otras compañeras de la comunidad trans y travesti. El grupo reunió a personas que, tras sufrir violencia durante la última dictadura militar argentina y la represión policial años después, se vieron obligadas al exilio. A partir de esa iniciativa, se comenzó a recopilar un acervo significativo de documentos, fotografías y vídeos que marcaría la primera fase del archivo. Un aporte fundamental provino del material recopilado por Claudia Pía Baudracco, quien documentó las luchas de la comunidad trans durante sus recorridos por distintas provincias del país. Su legado documental, tras su fallecimiento en 2012, quedó en manos de Correa y fue clave para impulsar la creación del archivo.

En 2014, la artista visual Cecilia Estalles le propuso a Correa la creación de un archivo físico con material análogo. A partir de ese momento, un equipo de trabajo inició la digitalización de los materiales recopilados para asegurar su preservación. En 2018, el equipo del AMT recibió capacitación formal en gestión documental para profesionalizar su labor y acceder a subsidios para continuar con la preservación de documentos, fotografías y testimonios de la comunidad trans argentina. Además de conservar la historia de la comunidad trans, el AMT estableció —y aún lo hace— colaboraciones con activistas, artistas y docentes, para que su material sea utilizado como herramienta en la lucha contra la transfobia social e institucional. Esa característica hace que sea un espacio dinámico y colaborativo que busca visibilizar la memoria trans y promover el reconocimiento de las identidades trans en el tejido social y cultural argentino.

Desde el marco de la memoria, el AMT representa una intervención crucial al contrarrestar la discriminación y segregación sistemática de las personas trans en la narrativa nacional argentina. Más que un repositorio de documentos, el archivo es un lugar en movimiento físico y digital en el que se cuestiona y desnaturaliza las historias oficiales, para abrir paso a narrativas antes marginadas, silenciadas y omitidas. La recopilación de testimonios y recuerdos desplaza la matriz visual de la memoria hacia otro lugar de producción, invitando a una multiplicidad de voces a construir un relato distinto. Un archivo comunitario que rompe con estereotipos y da paso a la configuración de una memoria histórica de la comunidad trans y de sus luchas por el reconocimiento y la dignidad. Su condición de archivo performado, en

constante actualización y diálogo con el presente, manifiesta una relación en tensión con las instituciones, pues establece contactos puntuales, pero preserva su autonomía crítica. Esta cualidad híbrida lo constituye *entre-lugar de la memoria*, espacio que resignifica la representación de cuerpos trans en la historia argentina.

En consecuencia, la condición de *entre-lugar* de este archivo permanece en su capacidad para habitar y gestionar una contradicción productiva: se sitúa en la intersección entre la preservación del afecto comunitario y la exigencia de reconocimiento público. Es un *entre-lugar* porque está en el tránsito constante *entre* el repertorio vivo (la memoria oral, la fiesta, el duelo y la vivencia trans) y el archivo institucional (la catalogación, el museo y la política de Estado). Al no anclarse exclusivamente en ninguno de estos polos, el AMT es una zona de fricción donde la memoria se protege de la domesticación estatal, pero también del olvido social. El *entre-lugar* es la espacialidad política donde la comunidad trans logra “estar” en la historia nacional sin “pertenecer” pasivamente a los marcos narrativos que históricamente la han patologizado o criminalizado; es una posición en el pliegue, una crítica que condesciende al archivo ser, simultáneamente, un refugio de identidad y un campo de batalla por el sentido de la memoria trans.

La tercera experiencia participativa corresponde a 'Entretejidxs', una iniciativa agenciada por la línea de formación en cultura digital de la Red de Bibliotecas Públicas de Bogotá (BibloRed). El proyecto tuvo como uno de sus nodos principales a la Biblioteca Pública La Victoria, en la localidad de San Cristóbal, configurándose como un laboratorio de memoria comunitaria. Su propósito central es reconstruir las narrativas sobre el trabajo, los oficios y las estrategias de supervivencia local mediante el uso de recursos multimedia y metodologías de diseño colaborativo.

El laboratorio de las memorias y de los oficios, se inscribe en una apuesta BibloRed por fomentar procesos de co-creación ciudadana que ayuden a generar espacios comunes para recuperar, narrar y difundir las memorias barriales y locales de Bogotá. La Biblioteca Pública La Victoria funcionó como el foco cultural que articuló a personas de distintas edades y barrios de la localidad en torno a la construcción de relatos sobre su vida en la localidad. En una primera etapa, el equipo se consolidó con la participación de un grupo intergeneracional de usuarios frecuentes y representantes de colectivos de la localidad. Con el tiempo, estos participantes asumieron el rol de mediadores en los espacios abiertos al público, encargándose del diseño, ejecución y evaluación de los talleres. La segunda fase, iniciada en febrero de 2024 incluyó la producción de una narrativa digital accesible a través de una interfaz web y una

publicación metodológica a través de un libro que documenta el proceso. La tercera fase, programada para 2025, preveía la socialización de los resultados mediante experiencias en el espacio público de la localidad,

La experiencia se articula en tres capítulos: *Hilar*, que explora los orígenes del poblamiento en San Cristóbal; *Trenzar*, que recoge las historias de trabajo y rebusque de sus protagonistas; y *Juntanza*, que visibiliza la lucha de los colectivos por construir un territorio digno y que se sistematiza, publica y divulga como una exposición digital llamada *Entretejidxs*. Desde una perspectiva de memoria *Entretejidxs* representa una estrategia de apropiación del pasado en la que la comunidad se convierte en autora de su propia narrativa. La construcción de un archivo multimedia basado en relatos comunitarios invita a ver la manera en que la matriz visual de la memoria es coproducida en la intersección *entre* la gestión institucional de la biblioteca y la praxis del laboratorio LaComún.

Al surgir de un proceso de co-creación entre la institucionalidad, los usuarios de la biblioteca y los colectivos de la localidad, resulta relevante analizar qué tipo de figuración visual emerge de las formas en que la comunidad narra su pasado, experimenta su presente e imagina su futuro en este *entre-lugar* de la memoria. Al mismo tiempo, el proceso posiciona a la biblioteca pública como un actor clave en la consolidación de espacios de participación y en la configuración de un tipo de recordación del pasado, posiblemente de un modo distinto al desarrollado en la iniciativa *Comparte Tu Rollo* en las bibliotecas locales, comunitarias y públicas.

El proyecto es un exponente de cómo la memoria visual se construye de manera colectiva a través de la interacción, el intercambio de saberes y la polifonía de voces. La iniciativa funciona como un catalizador de la coproducción de la memoria, además, de que esta cimentada en una pluralidad de relatos que se desdoblán en un umbral de mediación *entre* las directrices de las políticas públicas y las apuestas de autonomía comunitaria. Se trata de un punto de convergencia donde la institucionalidad y el territorio se ven obligados a cohabitar y, en ese ejercicio, decidir sobre la representación del pasado en un sentido compartido de lo local.

Ahora bien, es fundamental recalcar que los tres proyectos son espacios de memoria en los que la digitalización juega un papel clave en la documentación de los procesos y los resultados que emergen de ellos. En las tres experiencias de participación, en la conformación de archivos visuales, se observa una característica esencial y radical que merece especial atención: todas, en mayor o menor medida, plantean estrategias de recuperación de la memoria

y procesos de digitalización de sus registros. Es decir, existe un esfuerzo por trasladar al entorno digital el trabajo analógico desarrollado en talleres, reuniones, encuentros y diversas dinámicas, y a la vez, de sus fotografías, vídeos y materiales multimediales. En última instancia, los objetos de estudio de esta investigación se localizan, precisamente, en estos ensamblajes y espacios visuales, donde se configura una gramática particular para representar, interpretar y, fundamentalmente, preservar el pasado desde la interacción tecnológica.

El objetivo central de esta investigación consiste en analizar la matriz visual de la memoria a través de tres estrategias de participación en la construcción de archivos fotográficos y audiovisuales. Específicamente, se indaga cómo estos ejercicios instituyen *entre-lugares* de memoria en las prácticas de producción visual. Al respecto, se examina de qué manera las formas de visibilidad emergentes en estos acervos participativos configuran su propia representación visual y, a su vez, qué significados reconfiguran en su diálogo constante con las urgencias del presente y las potencias del futuro. Además, se busca comprender cómo la digitalización de los procesos participativos de documentación transforma las narrativas visuales del pasado y abre nuevas formas de apropiación, reinterpretación y transmisión de la memoria en entornos comunitarios.

En ese orden de ideas, el *entre-lugar* de la memoria, en esta investigación, es una figura conceptual y política para nombrar el intersticio en el que se cruzan, tensionan y se hibridan las gramáticas institucionales y las agencias comunitarias. No se trata de un afuera radical — que condenaría al archivo a la invisibilidad— ni una integración subordinada —que lo reduciría a una narrativa oficial—; es, más bien, una zona de contacto móvil y una topología de los movimientos memoriales. En este limen, las iniciativas de archivo fotográfico participativo despliegan una relación dialéctica con las políticas estatales, a veces la articulación estratégica, a veces desde el distanciamiento crítico, y fundamentalmente, desde la resignificación de lo sensible, lo afectivo y lo divergente.

Inspirado en el concepto de *in-between* propuesto por Homi Bhabha (2002; 2010), la noción de *entre-lugar* se define aquí como el espacio intersticial donde las culturas se negocian, hibridan y transforman en la producción de un relato visual. Esa característica desafía activamente las jerarquías y los esencialismos de los discursos de poder, y, de manera análoga, se sitúa en la luminosidad de un entramado de narrativas y contra-narrativas que reescriben, de manera incesante, la memoria. El *entre-lugar* trasciende la descripción teórica para instituirse como una potencia de enunciación que activa procesos de traducción y desplazamiento de sentidos. Así, la investigación propone un régimen de visibilidad híbrido, donde lo testimonial,

lo visual y lo afectivo se transforman en imágenes relacionales: formas de aparición situadas que convocan lo común y que, al rehusarse a ser fijadas, mantienen un movimiento incesante que disputan el derecho a la memoria

Este *entre-lugar*, entonces, ayuda a comprender la matriz visual de la memoria, que constituye el objeto de fondo de este trabajo. Esa matriz no se origina ni en los lenguajes archivísticos clásicos ni en las formas puramente comunitarias de lo visual, se da en los dobleces donde las imágenes son reactivadas, compartidas, reinterpretadas y significadas colectivamente. Tal como lo plantea Elizabeth Jelin (2002), la memoria es lo que se disputa públicamente, y esa disputa, es visual y representacional. Desde allí, esta investigación propone una lectura de las experiencias de participación con materiales visuales que terminan en archivos fotográficos o laboratorios de co-creación como territorios de producción simbólica, como *entre-lugares* de memoria donde la comunidad constantemente negocia lo que se hace con sus imágenes. La imagen es un artefacto del presente; algo que se toca, se discute y se interviene. Lo que se produce allí es un derecho de autoría sobre la propia mirada al pasado, y la memoria, se ve en su carácter de acontecimiento.

Para cerrar, quiero hacer algunas consideraciones adicionales al problema de investigación. En la actualidad, podríamos decir que la fotografía está en un proceso de relocalización de formatos, técnicas, procesos y usos. Las prácticas analógicas están transitando hacia una cultura digital, y aunque esta transición es una experiencia compartida, aún quedan por evaluar sus alcances, retos, oportunidades y rupturas. Cada día se producen innumerables registros fotográficos y su circulación está mediatizada e integrada en los lenguajes, texturas y ecosistemas de las redes sociales, la prensa digital, los blogs, páginas web, buscadores gráficos y otras plataformas digitales.

En este tránsito, coexisten esfuerzos para la conservación digital de fotografías analógicas que buscan trazar una continuidad y recuperación de imágenes personales, familiares, comunitarias y de otras índoles. En algunos casos, como ya se describió, estos proyectos nacen en el marco de iniciativas institucionales, con metas, presupuestos y agendas de gobiernos nacionales o locales. Otras veces, son procesos colectivos y comunitarios que se integran, negocian o pasan a formar parte de los acervos documentales de bibliotecas nacionales, públicas o municipales, complementando las actividades y prácticas de divulgación de esas instituciones. De la misma manera, existen iniciativas de activismo fotográfico impulsadas por grupos que han sido ignorados de las agendas institucionales; esos grupos crean sus propios archivos como herramientas de lucha y resistencia, pero es poco común que estos

esfuerzos logren integrarse o ser comprendidos por las directrices institucionales de algunas entidades.

Por eso, los tres objetos de estudio presentados son ejemplos se ubican en las tensiones inherentes a la digitalización de fotografías analógicas y a la recuperación y sistematización de las memorias asociadas a esas imágenes. Las formas en que interactúan entidades y comunidades, y lo que pasa después de esas interacciones, también son un conjunto de problemas y tensiones coligados a esos objetos. En suma, el *entre-lugar de la memoria*, como lo planteo aquí, es una tensión constitutiva y productiva, porque es donde lo comunitario interpela al Estado y lo estatal reconfigura, a su vez, los modos de participación y visibilidad comunitaria. En este horizonte, la fotografía y la digitalización son regímenes visuales que median las disputas por el derecho a representar el pasado. La imagen fotográfica, cuando circula en estas experiencias, adquiere la capacidad de condensar silencios, resistencias y reclamos, pero también de ser modulada por marcos institucionales de catalogación, patrimonialización o divulgación. Esa condición ambivalente, a la vez emancipadora y limitante, es la que vuelve a la matriz visual de la memoria en un campo de fuerzas que excede la dicotomía entre control y resistencia, abriendo un lugar donde lo visual se vuelve práctica política en sí misma.

El problema que se plantea consiste en comprender cómo existe esa matriz visual en los *entre-lugares de la memoria* que emergen de las experiencias de participativos que terminan en archivos fotográficos (CTR y AMT) y en laboratorios de co-creación (*Entretejidxs*). La pregunta que orientó la investigación es ¿Cuáles son las dinámicas de producción colaborativa y de digitalización que caracterizan las iniciativas Comparte Tu Rollo, Archivo de la Memoria Trans y *Entretejidxs* y de qué manera esas dinámicas configuran una matriz visual de la memoria en el *entre-lugar* donde convergen comunidades e instituciones?

En la formulación de la investigación se fijó como objetivo general analizar y comparar las dinámicas de producción colaborativa y de digitalización que caracterizan las iniciativas Comparte Tu Rollo, Archivo de la Memoria Trans y *Entretejidxs* y categorizar las dinámicas mediante las cuales se configura una matriz visual de la memoria en el *entre-lugar* donde convergen comunidades e instituciones. Para el desarrollo de la investigación se fijaron los siguientes objetivos específicos: Explicar los patrones visuales, temáticos y narrativos presentes en las tres iniciativas participativas e identificar cómo se articulan con el régimen visual, las memorias y las experiencias de las comunidades involucradas; caracterizar las prácticas de participación, co-creación y autoría en los archivos participativos, evaluando el

papel de los lenguajes vernáculos, la voz colectiva, las formas de visibilidad y los vínculos con la acción política; y establecer las tensiones y negociaciones que configuran el *entre-lugar* de la memoria en las dinámicas de interacción entre comunidades e instituciones en los tres archivos estudiados, para comprender su incidencia en la construcción de la matriz visual de la memoria.

El recorrido por este primer capítulo deja ver que el problema de investigación surge de la necesidad de abrir preguntas sobre los modos en que se entretajan los vínculos entre comunidad, institucionalidad y archivo. Las tensiones y resonancias encontradas en el estado del arte muestran que los archivos participativos son territorios de negociación donde la memoria se activa, se disputa y se reescribe en el lenguaje de lo visual. Pensar la memoria desde aquí, es posicionarla como un ensamblaje en conflicto que se está fabricando ahora mismo. Es una apuesta por observar el pliegue donde la norma estatal se toca con la urgencia de la calle, y ver, el sentido del pasado que se define en cada una de estas negociaciones cotidianas. En esa dirección, el capítulo deja planteado que la matriz visual de la memoria vive en los desplazamientos que producen las imágenes cuando transitan entre quienes recuerdan, narran y archivan.

## CAPÍTULO 2



Hacer este capítulo me recordó a mi padre. Es uno de los últimos alquimistas; hace oro verde, poco sale de su taller en el día y apenas intercambia algún pensamiento o palabra por las noches. Aprendió de galvanoplastia viendo cómo otros los hacían, luego, les enseñó a otros el arte de ver para aprender. El marco teórico es algo así; leer para pensar, pensar para leer y escribir, escribir para que otros lean, piensen y escriban.

Fuente: Fotografía propia e intervención de Carolina Benavides (2025).

## **Capítulo 2. Referentes teóricos y metodológicos, intersticios heterogéneos y multidisciplinares**

La reflexión de este capítulo adopta una perspectiva interdisciplinar orientada a comprender cómo las experiencias participativas convergen con los archivos fotográficos y la memoria. Para ello, se articula un entramado conceptual que integra herramientas metodológicas de distintos campos para complejizar y complementar el abordaje de los archivos y la producción de conocimiento colaborativo. Se trata de una apuesta teórica que interpreta el mundo académico como un territorio atravesado por desplazamientos epistemológicos que permiten articular una visión contemporánea sobre el lugar de las imágenes en la construcción de la memoria social.

En primer lugar, se problematiza del archivo como dispositivo de poder y memoria, y allí, se reconoce el tránsito del mandato archivístico hacia lo que se ha denominado el giro archivístico. Seguidamente, se aborda la emergencia de las humanidades digitales y la historia pública como marcos conceptuales y analíticos que amplían la investigación social hacia prácticas colaborativas y de horizontes compartidos. Posteriormente, se traza un recorrido por los estudios de la visualidad y las cartografías de la imagen para reivindicarlos como dispositivos capaces de articular memorias colectivas y narrativas heterogéneas.

Al finalizar, el capítulo examina los itinerarios conceptuales de la fotografía en su intersección con las culturas del recuerdo y las memorias otras, otorgando centralidad a las formas de representación no hegemónicas. En ese tránsito, se propone la noción de *entre-lugar* de la memoria como categoría útil para nombrar los espacios intermedios, híbridos y conflictivos que atraviesan tanto las prácticas archivísticas como las experiencias comunitarias.

### **2.1 Del mandato al giro archivístico, surgimiento de una crítica interdisciplinaria**

Tradicionalmente, el concepto de archivo sugería la existencia de un espacio aséptico para la escritura de la historia. Esa visión se apoyaba en su raíz etimológica en la que vincula el origen (*arkhé*) con el lugar de la autoridad, (*arkheion*) donde los arcontes operaban como guardianes de la interpretación (Derrida, 1997, citado en Pittaluga, 2007). Dicha lógica alimentó el positivismo de los siglos XIX y XX y promovió un fetichismo documental que asumía al archivo como un reservorio de hechos objetivos; se sostenía, así, la idea de que los documentos habían sido liberados de la subjetividad para representar la verdad histórica de manera absoluta.

Los historiadores positivistas, siguiendo a Ranke, veían al archivo estatal y sus fondos escritos como la materia prima esencial para "dejar que el pasado hablara" por sí mismo. En esta concepción clásica, el archivo era el lugar privilegiado de la historia oficial y un depósito de registros considerados dignos de ser conservados; por tanto, una fuente incuestionable de que el pasado existió tal y como estaba registrado (Moreyra y Benito, 2022).

Esa visión tradicional ocultaba el carácter altamente selectivo y político del archivo, y esa verdad histórica, era promulgada y señalada como incuestionable, ya que el pasado estaba suspendido en los documentos y las fuentes para ser descubierto. A finales del siglo XX, en el seno de varias escuelas, emerge una perspectiva crítica que empieza cuestionar esa pasividad de las fuentes y la manera en que el historiador interviene en la selección, interpretación y escritura del pasado. El archivo dejó de percibirse como un mero contenedor pasivo de hechos pretéritos para concebirse como un espacio de poder, en el que, se toman decisiones constantes sobre su contenido y sus formas de materialización.

Tal como señala Michel Foucault (2009), el archivo compone el sistema de lo decible; el conjunto de reglas que determinan qué puede ser enunciado como conocimiento en cada época y, que, por ello, se vuelve un fundamento invisible de la autoridad cultural sobre la memoria. Jacques Derrida (1995) profundizó en esta tesis al señalar que en todo archivo subyace una tensión entre la voluntad de preservación y la pulsión de destrucción (o pulsión de muerte). Esta doble condición —donde el acto de consignar implica siempre un riesgo de borrar— el autor la denominó *mal de archivo*. Esta tensión teórica entre la memoria y el olvido adquiere una dimensión pragmática cuando se analiza la función política de la institución. En este sentido, la praxis archivística estatal se ha configurado históricamente a través de una dialéctica de secrecía y poder como estrategia de control. Siguiendo esta línea, Trouillot (1995, citado en Rufer, 2020) sostiene que: “la secrecía fue siempre un *modus operandi* del Estado junto con [...] retóricas de publicidad y transparencia” (p. 9).

En otras palabras, los Estados modernos han usado el archivo para autorizar una versión oficial del pasado y para silenciar activamente aquellas historias incómodas o distintas a esa versión (Pittaluga, 2007, pp. 198-199). La historiadora Arlette Farge (1991) ya sugería hace varias décadas que en los archivos judiciales se acumulaban retazos de vidas “nimias” que el poder deseaba mantener al margen y Michel-Rolph Trouillot (1995) expuso cómo en cada instancia del proceso archivístico, desde la creación del documento hasta su conservación, se generan tensiones, interpretaciones y silencios que condicionan de lo que llamamos historia.

Derivado de estas y otras reflexiones críticas, durante las últimas décadas se ha consolidado el denominado 'giro archivístico' en las ciencias sociales, las humanidades e incluso en las artes. Diversas disciplinas como la antropología, la crítica literaria, la sociología cultural, los estudios visuales, entre otras, comenzaron a “mirar hacia el archivo” más allá de su sentido positivista original (Rufer, 2020). Este cambio implicó problematizar el archivo como objeto de estudio, y no solo, como proveedor de fuentes objetivables de tiempo. Moreyra y Benito (2022) destacan que hoy convergen dos giros interrelacionados en esa dirección, por un lado, el giro archivístico que se dio en el campo de los archiveros y antropólogos, y por otro, el giro documental de los historiadores.

Ambos comparten la idea de que los archivos van más allá de ser simples conjuntos de materiales inertes, y son, objetos históricos que producen significado social, político y cultural. Este renovado interés ha llevado a una profunda combinación entre disciplinas, porque los historiadores incorporan reflexiones propias de la archivística al generar, clasificar y preservar las fuentes, mientras que los archiveros y científicos de la información, han adoptado una mirada histórica y contextualizada sobre los fondos documentales que custodian. Con el tiempo, se ha desdibujado la antigua división donde el historiador consultaba los archivos y el archivero se limitaba a su organización técnica. Hoy, ambos campos mantienen un diálogo crítico sobre lo que implica conservar, describir e interpelar el pasado.

El giro archivístico tuvo eco en el mundo del arte y la cultura visual, en lo que se ha denominado también el “arte de archivar” o impulso de archivo (*archival art*)<sup>62</sup>. Teóricos del arte como Hal Foster (2004) y Marita Sturken (1999) detectaron que, desde fines de los años sesenta, muchos artistas contemporáneos comenzaron a concebir sus obras “en tanto que archivo”. Según Anna María Guasch (2005), el viraje creativo responde a una generación de artistas volcados hacia el arte de la memoria, quienes buscan transformar el material histórico y artístico en un hecho físico y espacial. En estos casos, el archivo se constituye como tema y forma de la obra; los artistas recolectan fotografías vernáculas, documentos y registros para recontextualizarlos en instalaciones, collages o entornos digitales. Así, instauran archivos ficticios o poéticos que exploran las tensiones entre la memoria y la historia.

---

<sup>62</sup> La expresión *archival art* se utiliza en la crítica de arte contemporáneo para designar las prácticas artísticas que se apropian de documentos, fotografías, registros y vestigios de archivo con el fin de reconfigurarlos creativamente. Hal Foster (2004) identifica en este tipo de obras una tensión entre lo documental y lo ficcional, pues el archivo es materia estética y política. Artistas como Christian Boltanski, Walid Raad o Doris Salcedo han trabajado en esta clave, explorando cómo los archivos visuales y materiales pueden reactivar memorias colectivas, denunciar violencias o elaborar duelos históricos. Puede verse: Hal Foster, *El retorno de lo real* (2016, trad. Akal).

Como explica Guasch (2005), el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, pasó a verse como el lugar de negociación y sentido para la historia cultural, las historias de los artes y los estudios sociales y visuales. Es decir, el archivo es una fuente de inspiración y ven en él la posibilidad de leer el espíritu, la mentalidad, las prácticas y los matices de una época a través de los productos culturales que en ella se produjeron y, también, como una apuesta de intervención, relocalización y perforación del sentido.

Tal como recupera Guasch (2005), para Foucault (1994) el archivo es un sistema de enunciación que permite a una cultura pronunciarse sobre el pasado. Los investigadores contemporáneos —inspirados en las prácticas artísticas— exploran y alteran dicho sistema para introducir narrativas alternativas, contradicciones y memorias-otras. Estas intervenciones permean los espacios museales, las apuestas de monumentalización y los entornos académicos, reconfigurando la negociación de sentido sobre lo histórico.

Este diálogo entre arte y archivo también se extiende al ámbito digital. La Internet, con su sofisticación y masificación, se fue volviendo un espacio de creación, expresión y conversación sobre el arte y el archivo. Como señala Guasch (2005), se abre paso a que colecciones virtuales, archivos comunitarios en línea y proyectos colaborativos de memoria existan, redefinan los conceptos y cambien las prácticas asociadas al estudio de la materialidad, inmaterialidad y supervivencia del pasado. El giro archivístico, en conexión con las reflexiones de los artistas, refuerzan la perspectiva interdisciplinar, pues la historia, la archivística, la antropología y las artes visuales confluyen en torno a una idea común: el investigador debe ser consciente de su poder en la construcción del pasado.

Uno de los ejes centrales de la perspectiva crítica consiste en situar la relación con el poder, la autoridad y la memoria colectiva en las reflexiones asociadas al archivo y en las prácticas archivistas. Si, como vimos, el archivo tradicional emanaba del mandato de los arcontes, el giro archivístico puso de relieve las múltiples formas en que ese poder puede ser redistribuido o relocalizado. Ante eso, autores como Roberto Pittaluga enfatizan que el archivo tiene una dimensión política y nos recuerda que, la cuestión política del archivo es la cuestión de las políticas de archivo “ligando el lugar del archivo con el lugar de la ley y del orden social instituido” (Pittaluga, 2007, p. 200).

No es casual que la apertura, el acceso o el cierre de ciertos archivos conlleven profundas implicaciones éticas y políticas para una sociedad. El contexto latinoamericano resulta paradigmático en este sentido: los procesos de memoria posdictatoriales son una

muestra de la tensión entre una política de negación —que ocultaba las desapariciones, torturas y asesinatos— y un movimiento posterior de reconocimiento, esclarecimiento y reparación. Como pregunta el propio Pittaluga, “¿las políticas de archivo no podrían ser consideradas uno de los índices de la democratización efectiva de la sociedad?” (2007, p. 201). En la medida en que el control de los acervos reside únicamente en manos de unos pocos —los arcontes—, se restringe el derecho social a la memoria. Por el contrario, la democratización del archivo exige abrir su constitución, gestión y uso a la participación colectiva, con el fin de ampliar los fundamentos democráticos de la sociedad (Derrida, 1995, p. 68, citado por Pittaluga, 2007).

De hecho, la expansión de los llamados archivos de la memoria en las últimas décadas, muchas veces impulsados desde la sociedad civil, responden a esa necesidad de desafiar el monopolio estatal sobre el pasado. En países como Argentina, donde históricamente ha habido una política de ocultamiento o destrucción de documentos, surgieron iniciativas contrahegemónicas en las bibliotecas populares, los documentos personales de los militantes y las colecciones curadas por grupos de comunidades vecinales y barriales. (Pittaluga, 2007). Mario Rufer (2020) describe a estos archivos locales, privados o comunitarios como formas de resguardo, lugares resistencia a los poderes instituidos y como verdaderas experiencias situadas para vehiculizar la memoria colectiva. En ellos, la función del archivo deja de ser reconstruir una Historia con mayúscula dictada desde arriba, para convertirse en la defensa de un legado comunitario que ha de ser preservado “del alcance de otros” (Rufer, 2020, p. 8).

Entendemos este traslado al tejido social como una relocalización archivística, y en este proceso, el archivo cambia de manos y de sentido al transitar desde la custodia estatal hacia la apropiación social, transformándose en un instrumento de resistencia y en un espacio para la creación de nuevos referentes de identidad y comunidad. Una muestra de esa relocalización son los archivos de memoria de minorías surgidos al calor de luchas políticas. Moreyra y Benito (2022) reseñan cómo se han gestionado estos espacios para documentar violaciones de derechos humanos, así como archivos identitarios de colectivos históricamente invisibilizados; por ejemplo, los archivos de la memoria gay o los archivos de la memoria trans. Tales proyectos desafían la teoría archivística tradicional y han motivado intensos debates académicos.

El rol de los profesionales de la información también ha cambiado, pues de ser vistos como custodios pasivos al servicio de usuarios especializados, han pasado a desempeñarse como agentes activos y creativos, capaces de producir y organizar información (Moreyra, 2022, p. 12). En este contexto, el archivo digital se caracteriza por su descentralización y mayor accesibilidad, lo que en principio favorece la democratización de los registros del pasado,

aunque no está exento de riesgos como la obsolescencia tecnológica o la sobreabundancia de datos. Entre sus ventajas, destaca la posibilidad de impulsar la colaboración masiva a través de plataformas en línea, donde comunidades dispersas geográficamente pueden construir archivos colectivos sin necesidad de una mediación institucional jerárquica.

No obstante, el giro digital no elimina por sí mismo las asimetrías de poder, ya que se requieren políticas activas que garanticen la presencia de voces minoritarias en el espacio digital, porque las brechas de acceso y las desigualdades en la representación persisten más allá de la tecnología. En este sentido, el archivo contemporáneo, atravesado por el giro archivístico, se presenta con múltiples facetas: como campo de batalla político (donde se confrontan opacidad y transparencia, control y derecho a saber); como constructo cultural (que revela las visiones, silencios y prejuicios de quien archiva); y como laboratorio comunitario (en el que se tejen identidades e imaginarios colectivos a partir de la memoria compartida).

En conjunto, esta pequeña revisión del concepto de archivo nos da pistas para entender cómo ha transitado desde una noción tradicional de autoridad y objetividad estatal hacia una comprensión crítica, multidisciplinar y situada. El giro archivístico articula aportes de la historia, la archivística y la antropología para desnaturalizar el archivo; es decir, para exponer sus vínculos con el poder, el olvido y su injerencia en la subjetividad. Al mismo tiempo, abre caminos para reinventarlo como un espacio de memoria colectiva. En esta línea, nociones como archivo relocalizado, comunitario y digital amplían el repertorio más allá de los depósitos oficiales e integra iniciativas de base, nuevas tecnologías y saberes locales en la construcción de un acervo común.

En definitiva, hablar de una matriz visual de la memoria en archivos fotográficos participativos y las experiencias de memorias implica reconocer que cada fotografía archivada es un acto de memoria atravesado por relaciones de poder, pero también potencialmente un acto de empoderamiento y creación de sentido compartido. Con eso, el archivo se vuelve un lugar donde, en palabras de Mario Rufer (2020), Bajo esta luz, el archivo deviene en el escenario donde —citando a Rufer (2020)— la irrupción de un 'fuera de texto' pone en jaque la autoridad institucional, dotándola paradójicamente de una nueva vitalidad. El desafío es, por tanto, habitar esa tensión y concebir el archivo como un proceso inacabado, en el que convergen la memoria colectiva y las agencias comunitarias., en el que las prácticas del recuerdo, la memoria y la comunidad entrelazan sus voces.

## **2.2 Humanidades digitales, historia pública e investigación social colaborativa**

En este apartado se explorarán tres campos fundamentales para comprender la naturaleza de los archivos fotográficos participativos y las formas en que las comunidades se relacionan con el pasado a través de la memoria: la historia pública, las humanidades digitales y la investigación social. En cada uno se encuentran perspectivas complementarias y relacionales que, en clave interdisciplinaria, iluminan cómo se produce conocimiento sobre el pasado en contextos abiertos, colaborativos y mediados por la tecnología. El recorrido aborda sus principales conceptualizaciones, destaca los debates teóricos con énfasis en el contexto colombiano y propone una articulación de los tres en diálogo con el problema de investigación y los objetos de estudio.

### **2.2.1 Historia pública y la construcción de lo social desde el pasado compartido**

La historia pública es un subcampo historiográfico interesado en las producciones de sentido sobre el pasado gestadas, frecuentemente, fuera del ámbito académico. A diferencia de la historiografía profesional, cuya difusión suele restringirse a círculos especializados, esta vertiente busca diversificar los formatos y ensanchar los alcances del relato histórico para involucrar a audiencias y comunidades diversas en la construcción colectiva del conocimiento. En palabras de Pérez y Vargas (2019), se trata de una historia “para la vida y para la acción” (p.300), orientada no a monumentalizar el pasado sino a ponerlo en discusión desde el presente.

El término *Public History* fue acuñado por Robert Kelley en la década de 1970 para referirse al uso del método histórico fuera de los circuitos académicos y surgió en el contexto del “boom de la memoria” de los años setenta y ochenta, consolidándose primero en Estados Unidos y luego en Gran Bretaña y Australia. Kelley (1970) definió la historia pública como aquella práctica en la que los historiadores aplican sus habilidades profesionales más allá de la universidad o los ambientes suscritos al campo y vinculan con otros públicos, instituciones culturales, industrias o incluso entidades no gubernamentales.

Esto supone que el historiador con vocación pública colabora activamente en museos, archivos comunitarios, proyectos audiovisuales y expresiones documentales, así como en consultorías e iniciativas de memoria. La praxis conlleva un ensanchamiento de las posibilidades de la disciplina para que el conocimiento histórico circule y se transforme en espacios diversos más allá de la academia tradicional. Prácticas sociales y culturales como rituales de integración, objetos cotidianos e intervenciones iconoclastas, sumadas a las narrativas de museos, exhibiciones callejeras, producciones audiovisuales y cancioneros, son

el sustrato de la memoria. De acuerdo con Pérez y Vargas (2019), los diversos soportes en los que se materializa una época pueden transformarse en herramientas de comprensión, diálogo y construcción de la historia pública.

Una característica central de la historia pública es la transformación del rol del público. Deja de ser un receptor pasivo de narrativas históricas para transformarse en interlocutor y partícipe activo en la construcción del discurso sobre el pasado. Su propósito es, en buena medida, democratizar el conocimiento histórico mediante la coproducción de relatos que integren voces diversas y experiencias. En este marco, la historia pública suele desplegarse a través de un trabajo colaborativo entre historiadores profesionales y otros actores sociales como educadores, curadores, artistas, desarrolladores digitales, historiadores aficionados o líderes comunitarios, con el fin de cocrear interpretaciones históricas significativas para distintos colectivos. La historia pública implica reconocer a los públicos como 'agentes activos' en la producción del conocimiento histórico y situarlos al mismo nivel que los historiadores profesionales (Ashton y Kean, 2009). De este modo, la jerarquía entre experto y audiencia se desdibuja para dar paso a un modelo basado en el diálogo, la metodología de la escucha y la apertura hacia nuevas formas de archivo y recepción.

En los últimos años la irrupción de las tecnologías digitales ha transformado de manera profunda a la historia pública. La masificación de Internet, las redes sociales, los foros en línea, los pódcast, los sitios web interactivos y las plataformas colaborativas han facilitado una participación más amplia, al punto que, prácticamente, cualquier persona con acceso a la red puede contribuir a la comprensión del pasado. Este escenario plantea nuevos desafíos teóricos: se cuestionan las nociones de autoridad y validez de la información histórica con interrogantes como ¿quién “autoriza” los relatos en entornos abiertos?, al tiempo que se difuminan las relaciones entre quienes producen y quienes consumen historia. En consecuencia, la historia pública contemporánea explora formas innovadoras de circulación del conocimiento en las que el público más que acceder al contenido, opina, aporta y participa activamente en la construcción de narrativas sobre el pasado en entornos digitalizados.

En América Latina, se ha planteado la necesidad de una historia pública situada, en diálogo con epistemologías críticas de la región, con los saberes locales y con la búsqueda de justicia epistémica. Esta perspectiva se articula con formas de producción de conocimiento que se distancian de los marcos hegemónicos de construcción occidental. Autores como Mario Rufer (2010), Elizabeth Jelin (2002, 2017), Cecilia Macón (2016) y Silvia Rivera (2015) han insistido en la importancia de pensar lo público de la memoria desde las experiencias

comunitarias y en relación con las desigualdades que dejó la colonialidad. Se cuestiona de manera constante la relación jerárquica entre expertos y comunidades, y se plantea que el conocimiento histórico debe construirse junto con la gente, a partir de las preguntas y necesidades que emergen de su propio presente.

En esa misma línea, como reseña Diana Bocarejo Suescún (2018), se abren posibilidades para pensar, hacer y crear nuevas miradas sobre el mundo:

Las apuestas por tratar de incidir en políticas públicas, por tratar de reorientar las miradas inscritas en los museos nacionales y regionales, y por incluir nuevas metodologías y pedagogías en el trabajo académico, hacen del quehacer de la historia pública, más que un espacio inmerso en alguna disciplina, una apuesta amplia que se forja a través de múltiples audiencias (p. 86).

La historia pública de enfoque latinoamericano, como señalan Pérez Benavides y Vargas (2019), supone una praxis situada y abierta a los saberes locales, en la que las memorias vivas de las comunidades orientan las agendas de investigación. La perspectiva se nutre de propuestas como la 'ecología de saberes' de Boaventura de Sousa Santos (2006), la cual reivindica el reconocimiento de las formas populares, indígenas y locales de comprender el mundo en igualdad de condiciones con el saber académico occidental. Hay apertura a validar concepciones del tiempo diversas, que invitan a pensar el pasado desde lógicas plurales, circulares o incluso en zigzag.

En Colombia, la historia pública ha adquirido relevancia en el marco de los procesos de memoria histórica y construcción de paz. La coyuntura del posconflicto y las iniciativas de memoria colectiva han impulsado proyectos en los que historiadores trabajan de manera colaborativa con comunidades afectadas por la violencia, con el propósito de recuperar testimonios, rescatar archivos locales y visibilizar narrativas sobre el pasado comunitario. Pérez Benavides y Vargas (2019) destacan que la historia pública en el país se ha articulado con la investigación colaborativa en un horizonte de diálogo de saberes y se ha encaminado a diseñar estrategias narrativas y creativas para comunicar la historia con la participación de públicos amplios y diversos.

Entre los ejemplos más significativos, Pérez Benavides y Vargas (2019) identifican diversas experiencias de historia pública en Colombia que diversifican las prácticas de memoria; en las que se incluyen desde exposiciones comunitarias hasta intervenciones

artísticas en museos como *Intervenir la Historia*<sup>63</sup>, pasando por archivos digitales participativos en proyectos de la Fundación Neogranadina, y proyectos audiovisuales de memoria como *Lado B de la Historia* (Señal Colombia) o *Dejemos de matarnos* (Casa de la Historia/Magic Markers)<sup>64</sup>. Estas prácticas, junto con las acciones callejeras de *Memoria en Movimiento* y las *Clases a la calle de Historias para lo que Viene*<sup>65</sup>, muestran la diversidad de formatos con que la historia pública ha buscado interpelar a públicos amplios en la coyuntura del posacuerdo.

Estas experiencias muestran que, en Colombia, la historia pública suele adoptar formas críticas y participativas que orientan a la apertura del patrimonio histórico más allá de las instituciones estatales. Empero, como lo plantean Pérez y Vargas, aún hoy, es necesario sostener, promover y practicar una historia pública crítica, inclusiva y dialogante que abra la investigación histórica a otros saberes y públicos, en articulación constante con las memorias vivas de los territorios y sus habitantes, sin que ello implique manipulación, coacción o distorsión de la participación comunitaria.

En resumen, la historia pública tiene un marco para comprender cómo los archivos participativos activan memorias comunitarias y democratizan la producción de relatos sobre el pasado. A diferencia de la historia académica tradicional, la historia pública en Colombia y América Latina enfatiza la participación comunitaria, la colaboración epistemológica con actores no académicos y el uso creativo de medios digitales o presenciales que ayudan a que el pasado cobre vida en el presente desde múltiples voces. Esta perspectiva resulta clave para el análisis de los archivos fotográficos participativos y las experiencias de memoria comunitaria, en tanto invita a indagar quiénes participan en la selección, circulación y resignificación de las

---

<sup>63</sup> De acuerdo con los autores, *Intervenir la Historia* es un proyecto colaborativo entre el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y los museos Quinta de Bolívar y de la Independencia-Casa del Florero, en el que artistas y públicos son invitados a realizar intervenciones artísticas sobre las colecciones permanentes. La iniciativa busca propiciar un diálogo crítico con los relatos históricos oficiales, habilitar nuevas formas de narrar y resignificar el período de la Independencia, y, también, vincular la universidad con los espacios museales, generando preguntas que conecten pasado y presente.

<sup>64</sup> Pérez Benavides y Vargas (2019) destacan el programa televisivo *Lado B de la Historia*, transmitido por Señal Colombia en 2008, que buscó visibilizar memorias y procesos subalternos a través de música, oralidad e imágenes de archivo, narrados por figuras como Andrea Echeverry y Goyo de Chocquibtown. Igualmente mencionan *Dejemos de matarnos*, una serie de videos producida por la Casa de la Historia en alianza con Magic Markers, que explicó de manera pedagógica y gráfica los acuerdos de paz de La Habana, constituyéndose en un ejemplo de divulgación histórica accesible y creativa.

<sup>65</sup> En su revisión de experiencias de historia pública, Pérez Benavides y Vargas (2019) mencionan al colectivo *Memoria en Movimiento*, activo desde 2008, que realizó “golpes de memoria” en el espacio público -acciones como performances, happenings y stickers- para visibilizar hechos como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán o la masacre de las bananeras, generando lecturas críticas y colectivas del pasado en diálogo con artistas y ciudadanos. Asimismo, destacan la iniciativa *Historias para lo que Viene*, que desde 2016 impulsa “clases a la calle” y talleres en bibliotecas públicas, trasladando debates académicos sobre paz y memoria a espacios abiertos para promover la reflexión ciudadana.

imágenes, qué narrativas emergen de estos procesos colaborativos y cómo estas prácticas cuestionan o reconfiguran los relatos sobre la memoria. Y, además, como lo anota Rivera Cusicanqui (2015) en palabras de Pérez Benavides y Vargas (2019), la historia pública también posibilita unas

(...) apuestas metodológicas basadas en otro tipo de archivos y de epistemologías que impliquen las imágenes, la historia oral o todo aquello relacionado con el mundo de lo sensorial, más allá de lo que Serementakis denomina el logocentrismo o el oculoctrismo, pueden propiciar la emergencia de temporalidades y espacialidades distintas que dejen de privilegiar unas nociones del mundo sobre otras. Adicionalmente, formas de comunicación no escrita como el performance, el teatro, el vídeo, la fotografía y el cómic pueden permitir expresar y tocar la sensibilidad popular de formas distintas y más cercanas a como lo hace la palabra escrita. (p. 309).

Ahora bien, otra dimensión cohabitada por la historia pública, tiene que ver con la investigación social participativa. Su corpus alude a un conjunto de enfoques metodológicos en los que las comunidades o colectivos involucrados desempeñan un papel central y colaboran con los investigadores en la definición de problemas, la recolección y el análisis de datos, así como en la aplicación de los hallazgos (Pérez Machado et al., 2023). Este paradigma surgió, en gran medida, como respuesta a las críticas dirigidas a la investigación social convencional, acusada de ser extractiva y jerárquica, y se encuentra estrechamente enlazada a las tradiciones latinoamericanas de investigación-acción comunitaria. En esencia, la investigación participativa propone reconocer a los actores sociales como co-investigadores y portadores de saberes propios con los que son capaces de producir conocimiento sobre su realidad.

Históricamente, uno de los antecedentes más influyentes de esta perspectiva es la Investigación-Acción Participativa (IAP). Desarrollada en América Latina a partir de la década de 1970 por figuras como el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y el pedagogo brasileño Paulo Freire, la IAP sentó las bases para una producción de conocimiento centrada en la transformación social y el diálogo con los saberes populares. La IAP partía de la idea de que las comunidades oprimidas podían investigar su propia situación junto con intelectuales comprometidos y les correspondía producir un conocimiento útil para la transformación social. En este marco, Fals Borda trabajó con campesinos colombianos en la recuperación de su historia local, en un proyecto que posteriormente titularía *Historia Doble de la Costa*<sup>66</sup>. Allí

---

<sup>66</sup> Historia Doble de la Costa es la obra mayor del sociólogo e historiador Orlando Fals Borda, publicada en cuatro tomos entre 1979 y 1986. Resultado de más de una década de investigación en la región Caribe colombiana,

incorporó técnicas como los “archivos de baúl”, conformados por documentos y objetos guardados por los pobladores, con el fin de construir una narrativa histórica desde la perspectiva de la gente del común (Rappaport, 2017).

Esta fue una apuesta radical en su época, pues cuestionó la idea de que solo los académicos profesionales podían producir formas de investigación válidas, al mostrar que las prácticas comunitarias y los saberes populares podían articularse rigurosamente en procesos investigativos. Además, vinculó explícitamente la investigación con la acción política, la concientización, la organización y el cambio social (González, 2013) y se señaló la importancia de la devolución inmediata del conocimiento a la comunidad para su propio beneficio.

Aunque la IAP fue pionera, también ha sido objeto de reflexiones críticas con el paso del tiempo. Investigadores posteriores, como la antropóloga Joanne Rappaport, cuyo trabajo se centra en Colombia, han señalado que en sus inicios muchos proyectos de IAP conservaron resabios de control académico; el investigador externo continuaba dirigiendo el proceso y justificaba la ausencia de coautoría al argumentar que los participantes no estaban “alfabetizados” en el lenguaje científico (Sánchez, 2013). En diálogo con líderes indígenas del Cauca, Rappaport abogó por ir “más allá de la observación participante” y construir una auténtica etnografía colaborativa en la que las comunidades lograran ser verdaderas interlocutoras e incluso autoras del producto final (Sánchez, 2013). En su obra *Retornando la mirada: una investigación colaborativa interétnica sobre el Cauca* (Rappaport, ed., 2005), ella y sus coinvestigadores indígenas, asumieron esta postura metodológica, concibiendo y ejecutando el proyecto de manera conjunta, lo que dio lugar a una serie de escritos en los que la voz indígena tenía un lugar protagónico.

En esa lógica, la colaboración en la investigación participativa implica compartir poder y decisión en múltiples etapas. Definir las preguntas de investigación pertinentes para la comunidad, acordar las metodologías combinando técnicas académicas con métodos locales de narración o de indagación, analizar los hallazgos en conjunto e incluso coescribir los informes o libros. Ese proceso sobrelleva desafíos significativos, como la negociación de expectativas, académicas vs. comunitarias, las diferencias de lenguajes y marcos conceptuales o la necesidad

---

combina el análisis académico con testimonios orales, archivos locales y saberes comunitarios. El “doble” hace referencia a la estructura de la obra: por un lado, una narración científica con herramientas de la historia social; y por otro, un relato popular construido desde las voces de campesinos, pescadores y trabajadores de la región. Esta metodología, pionera en América Latina, abrió camino a la investigación-acción participativa y a una historia crítica elaborada con las comunidades. Véase: Fals Borda, *Historia Doble de la Costa* (4 vols., Carlos Valencia Editores, 1979-1986).

de construir confianza mutua a lo largo del tiempo. Sus formas de transformación son más profundas al producirse conocimientos más situados y relevantes, y en los que se fortalece las capacidades locales, las epistemologías propias de grupos subalternos y se promueve una ética de diálogo de saberes.

El aspecto central en la investigación participativa es el del diálogo de saberes y la justicia cognitiva. Pensadores como Boaventura de Sousa Santos (2006) sostienen que, para superar las inequidades globales, resulta imprescindible reconocer la validez de los saberes populares, indígenas, afrodescendientes y campesinos. En la práctica investigativa, se traduce que los conceptos y categorías de análisis no deben imponerse unilateralmente desde la academia, deben surgir o adaptarse en conversación con las formas de conceptualización que las comunidades construyen sobre su propia realidad. Como hemos visto, Joanne Rappaport (2005) documentó cómo los maestros indígenas nasa del Cauca reformularon creativamente el concepto sociológico de “doble conciencia” para expresar su propia identidad. Al traducirlo como “el dolor de ser indio y, a la vez, el orgullo de ser diferente”, los maestros materializaron una verdadera ecología de saberes y el concepto académico se resignificó desde la experiencia vital y colectiva.

En Colombia, durante las últimas décadas, han proliferado proyectos de historia oral comunitaria, cartografías sociales, etnografías colaborativas con pueblos indígenas y afrocolombianos, investigaciones en educación popular y otras iniciativas que han marcado una tendencia relevante en las ciencias sociales y en los estudios de la memoria (Torres, 2024). Un hito importante está en los trabajos colaborativos con organizaciones indígenas del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), en los que Rappaport participó produciendo materiales pedagógicos e históricos bilingües para las comunidades. Esas experiencias señalan la viabilidad y la riqueza de coproducir conocimiento de manera horizontal. Como resultado, hoy es habitual que los proyectos de memoria histórica en zonas afectadas por el conflicto armado incorporen componentes participativos, ya sea, talleres en los que las víctimas deciden cómo narrar su historia, mesas de trabajo donde las comunidades priorizan qué hechos investigar o museos comunitarios donde los propios habitantes curan sus colecciones.

En palabras de Alfonso Torres (2024) la IAP es una

Investigación que produce conocimiento situado. Frente al universalismo y la neutralidad propugnados por la ciencia clásica, que abstraen los contextos históricos y culturales y las posiciones sociales y políticas en los cuales se produce el conocimiento,

la investigación participativa reivindica su radical contextualismo y compromiso con las realidades locales y las lucha de quienes las habitan. Se propugna por un conocimiento situado (Haraway, 1995) y articulado con las realidades históricas, políticas, sociales y culturales en que se localizan. Este posicionamiento también implica una “exigencia de historicidad” (Zemelman, 2005), es decir, reconocer y abordar el carácter histórico de los problemas que se estudian, así como las teorías desde las cuales son abordados y los investigadores que las llevan a cabo. (p. 42).

Con esto, teóricamente, la investigación participativa desafía la noción positivista de objetividad, reemplazándola por la idea de objetividad situada con compromiso ético. No se trata de negar el rigor, porque se insiste en mantener métodos sistemáticos y reflexividad crítica, se trata de ampliar lo que cuenta como evidencia y quién cuenta como experto. De allí se puede distinguir una postura epistemológica que lleva pensar en actitud política.

El conocimiento no es algo que el investigador “extrae” de una realidad dada, es algo que se construye colectivamente en interacción con esa realidad y sus protagonistas. Joanne Rappaport (2013), en esa vía, ha argumentado que este proceso colaborativo enriquece la teoría social, puesto que las categorías analíticas surgen “desde el terreno” y pueden cuestionar las teorías establecidas. Del mismo modo, Rappaport reflexiona (Sánchez, 2013) que la IAP de los años setenta representó un gran avance al vincular investigación con activismo para reivindicar el pasado desde la historia de los oprimidos. Lo que deja claro, aun así, es que es necesario seguir reinventando las metodologías para alcanzar una colaboración plena, en la que las comunidades investiguen por sí mismas y junto a los académicos, reconociendo la existencia de “otras maneras de investigar” igualmente válidas, ya sea a través de largas conversaciones en la lengua propia, de narrativas orales, de registros visuales, de otras materialidades, o de otros registros populares como objetos de investigación (Sánchez, 2013). Acá me gustaría señalar que, desde el trabajo hecho con comunidades, el espectro de objetos de estudio en la investigación social ha ido creciendo y cambiando. Hoy se investiga con los bosques, las selvas, los ríos, los animales, las ausencias, las plantas y otros repertorios, registros y manifestaciones de las humanidades ambientales<sup>67</sup> o los estudios multi-especie,

---

<sup>67</sup> Para profundizar en el cruce entre memoria y territorio, véase el portal del Observatorio de Humanidades Ambientales (<https://www.humanidadesambientales.com/>), un espacio colectivo de diálogo transdisciplinar que articula perspectivas como el pensamiento ambiental, la ecocrítica, la historia ambiental y la ecofeminismo. Su labor se centra en complejizar las relaciones entre humanos y naturaleza desde América Latina y fomentando prácticas de cuidado que aseguren la permanencia de los ecosistemas y sus habitantes.

La investigación social participativa y la historia pública son enfoques participativos desde donde es posible fundamentar la indagación de laboratorios de co-creación como *Entretejidos* y de archivos fotográficos como CTM y AMT. Esta manera de pensar y trabajar invita a formular preguntas clave como ¿quién define las preguntas en un archivo participativo?, ¿cómo se deciden los criterios para incluir o categorizar materiales?, ¿están las comunidades retratadas involucradas en la curaduría de sus memorias visuales?, ¿qué tensiones emergen entre las perspectivas de los participantes y las del investigador o facilitador? Interrogantes de este tipo orientaron el trabajo de investigación que se presenta en el tercer capítulo.

### **2.2.2 Humanidades digitales: tensiones, aportes y horizontes investigativos**

Las humanidades digitales componen un campo interdisciplinario relativamente reciente que combina las ciencias humanas y sociales con las tecnologías digitales para ampliar las formas de investigar, analizar y difundir el conocimiento sobre la sociedad y la cultura. En términos generales, puede definirse como un campo emergente que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías en el quehacer de los investigadores en humanidades. También es descrito como un término amplio y poco preciso que agrupa diversas prácticas en la intersección de computación y humanidades como la digitalización de textos, el análisis de la big data cultural, la visualización digital de datos históricos, hasta la preservación digital del patrimonio. Existen, de hecho, múltiples denominaciones que han acompañado el surgimiento del campo: Computación para las Humanidades, Informática Humanística, Recursos Digitales para las Humanidades o Informática Cultural, entre otras (Baraibar, 2014). Esta diversidad terminológica refleja la naturaleza heterogénea de un campo que se ha ido consolidando internacionalmente y ha abierto nuevas posibilidades para la investigación y la enseñanza en las humanidades (Baraibar, 2014).

Con eso, la apuesta de las humanidades digitales es que se trascienda la idea de que solo hay un uso instrumental de tecnologías, pues, bajo sus premisas, es necesario reflexionar una epistemología del quehacer humanístico en la era digital. Como señala Noiret (2018), la introducción de las tecnologías de la información en la historia y en disciplinas afines ha transformado los instrumentos de acceso a las fuentes y la relación misma entre investigador y datos, y en esto, se plantean interrogantes sobre las formas tradicionales de narrar el pasado en un contexto marcado por la abundancia informativa.

Lejos de ser neutrales, las herramientas digitales reconfiguran los procesos de investigación, desde la recopilación de datos hasta los modos de análisis y la presentación de resultados. Ello exige reescribir y reinterpretar los métodos profesionales de las humanidades y ha llevado, en disciplinas como la historia, a afirmaciones contundentes como que “la historia será digital, o no será” (Pons, 2013). Aunque esta sentencia pueda sonar extrema, subraya con claridad que la cultura digital impone desafíos metodológicos que no se pueden pasar por alto.

Existen, dos enfoques complementarios dentro de las humanidades digitales (Pons, 2013). Por un lado, están quienes conciben las tecnologías digitales como objeto de estudio en sí mismas, analizando cómo Internet, las redes sociales o los videojuegos transforman la producción cultural, la memoria y las prácticas sociales. Este enfoque se centra en fenómenos propiamente digitales como la cibercultura, las narrativas transmedia o la memoria en red y recurre a marcos teóricos de las ciencias sociales para comprender el impacto sociocultural de lo digital.

Por otro lado, se encuentran quienes entienden las tecnologías digitales como un conjunto de métodos y herramientas aplicables al estudio de problemas humanísticos tradicionales en el que se pueden nombrar los textos, imágenes, los archivos o el patrimonio (Pons, 2013). Desde esta perspectiva, las humanidades digitales aportan técnicas como la minería de datos (*data mining*), el análisis de redes, los Sistemas de Información Geográfica (SIG), la edición electrónica de fuentes o la visualización interactiva de datos culturales, que amplían las posibilidades de investigación en disciplinas como la historia, la literatura, la antropología o la sociología. Ambos enfoques confluyen en la idea de aprovechar el universo digital —ya sea como objeto de análisis o como medio metodológico— para enriquecer la investigación social.

Dada su naturaleza, las humanidades digitales promueven la interdisciplinariedad y la colaboración. Antes la investigación en humanidades había sido de carácter individual o con vocación restringida a una única metodología; en cambio, los proyectos digitales suelen requerir conocimiento, profesionales y equipos que combinan habilidades en programación, diseño, bibliotecología, estadística y de experticia en las humanidades. Rojas Castro (2012) hace énfasis en que la colaboración entre humanistas, informáticos, diseñadores gráficos y bibliotecarios es el modo de trabajar propio de los centros de humanidades digitales. Lo anterior invita a superar fronteras disciplinarias y a generar “nuevos modelos de colaboración” en la academia. En la práctica, el humanista digital a menudo trabaja en “co-working” con expertos de otros campos e integra perspectivas diversas. Esta apertura colaborativa configura una

comunidad de práctica transdisciplinaria orientada a la resolución de problemas comunes. Entre ellos se encuentran cuestiones como la preservación digital de archivos históricos y su accesibilidad pública, o el análisis de millones de tuits para estudiar la construcción de memoria colectiva en entornos digitales.

A pesar de ello, como advierte Galina Russell (2011), no conviene adjetivar todo de “digital” sin una reflexión crítica. El mero uso de tecnología en una investigación no la convierte automáticamente en una investigación de humanidades digitales, y menos aún, si no existe un planteamiento metodológico que considere qué implica trabajar en medios digitales o una pregunta asociada al propio entorno digital.

En América Latina, varios autores han señalado la importancia de adaptar las humanidades digitales a las realidades locales; lo que podríamos denominar una suerte de *situar* lo digital. Se invita a reconocer condiciones específicas que complejizan, tensionan y matizan su reflexión, aplicabilidad y alcances. Factores como el acceso desigual a la tecnología, la diversidad lingüística en un mismo país o entre naciones vecinas, las profundas brechas culturales, así como las urgencias derivadas de contextos de violencia y de crisis políticas, plantean desafíos particulares. A ello se suma una necesidad urgente de orientar las herramientas digitales hacia objetivos socialmente relevantes: la preservación de memorias comunitarias, la difusión del patrimonio indígena, la visibilización de persecuciones o censuras a minorías sexuales y el fortalecimiento de las juntanzas locales.

Ante este panorama, Baraibar (2014) enfatiza que lo digital abre nuevas preguntas y disrupciones en nuestro vínculo con el mundo, de modo que investigar desde allí debería ser, por definición, transdisciplinar, dialógico, situado y contextualizado. Esta perspectiva se enlaza con una preocupación ética central en los trabajos sobre memoria: ¿qué memorias o conocimientos quedan fuera del marco digital? Aunque las humanidades digitales buscan ampliar el acceso, es necesario interrogar cómo el sesgo tecnológico o en la alfabetización tecnológica puede excluir a comunidades sin conectividad o sin competencias digitales, para reproducir así las brechas sociales ya existentes.

El desarrollo de las humanidades digitales en Colombia se ha caracterizado por un proceso heterogéneo en el que convergen instituciones culturales, proyectos académicos y comunidades de práctica. Las primeras experiencias se dieron en el ámbito de la digitalización patrimonial con la creación de la Biblioteca Virtual del Banco de la República en 1997 y el plan digital de la Biblioteca Nacional de Colombia en 2009 (Afanador-Llach et al., 2020). Esas

iniciativas permitieron que archivos, colecciones y documentos circularan en formato digital y se crearan las condiciones para pensar el papel de lo digital en la preservación y difusión de la memoria cultural.

La academia desempeñó un papel central en la consolidación de este campo emergente; en la Universidad Nacional de Colombia, el dossier *Historia digital en la era del Web 2.0*, editado por Stefania Gallini y Serge Noiret en 2011, junto con la creación del Laboratorio de Cartografía Histórica e Historia Digital (LabCaHID) en 2015, configuraron espacios que articularon investigación histórica y herramientas digitales (Afanador-Llach et al., 2020). De manera paralela, en la Universidad de los Andes se desarrolló el proyecto ARCA (Arte Colonial Americano), que reunió más de 20.000 imágenes de arte colonial y dio lugar, en 2017, a la primera Maestría en Humanidades Digitales de América Latina —un giño institucional para el campo—.

La fundación de la Red Colombiana de Humanidades Digitales (RCHD) en 2016 representó un punto de inflexión. Más que una instancia académica formal, la RCHD se concibió como una comunidad de práctica horizontal, abierta y experimental, inspirada en el modelo mexicano de la RedHD. Su carácter “a lo colombiche”, en palabras de sus fundadores (Afanador-Llach et al., 2020), reivindica lo local como espacio de creatividad y resistencia frente a los cánones internacionales del campo. La RCHD ha promovido proyectos colectivos, seminarios y encuentros interdisciplinarios que combinan la investigación académica con la experimentación cultural y tecnológica, planteando un horizonte latinoamericano para las humanidades digitales<sup>68</sup>.

La institucionalización de las humanidades digitales aún es frágil y enfrenta tensiones importantes. El hecho de que las universidades no cuenten con criterios claros para la evaluación de productos digitales deriva en una falta de legitimidad que dificulta su plena inserción en el sistema académico. El poco reconocimiento en los sistemas de evaluación y en las métricas de productividad académica vuelve el trabajo en humanidades digitales en una apuesta arriesgada para investigadores y docentes (Afanador-Llach et al., 2020). A ello se suma la persistencia de brechas digitales regionales y la concentración de iniciativas en Bogotá y Medellín, lo que limita la consolidación de nodos descentralizados y dificulta la construcción de una red nacional sólida.

---

<sup>68</sup>Para más información, visite el sitio web de la Red Colombiana de Humanidades Digitales (RCHD) en: <https://rhd.com.co/>

Otro desafío se encuentra en la alfabetización digital de las comunidades académicas y culturales. Aunque se han logrado avances en la formación de investigadores y creadores, aún persiste un conocimiento condicionado de las metodologías digitales en las ciencias sociales y humanas. Este vacío ha impulsado a la RCHD a promover espacios de autoformación y experimentación, como talleres y maratones, en los que se desarrollan proyectos de archivo digital, visualización de datos, cartografía, narrativas digitales y creación artística mediada por tecnologías (Afanador-Llach et al., 2020). Esas prácticas son un indicador de cómo el *ethos* de las humanidades digitales en Colombia se ha orientado hacia la colaboración, la autogestión y la experimentación creativa.

Es necesario subrayar que, en el contexto colombiano, las humanidades digitales se enfrentan a problemáticas sociales y políticas urgentes como la construcción de paz, la memoria histórica y el activismo digital. Proyectos orientados a los archivos del conflicto armado, a la preservación de memorias comunitarias y al acceso abierto a la información han otorgado al campo una dimensión pública y social que trasciende lo meramente tecnológico. Esta perspectiva situada y crítica reafirma que las humanidades digitales en Colombia buscan nuevos formatos, herramientas y, además, contribuyen con reflexiones y acciones para la justicia social y al fortalecimiento de la memoria colectiva.

Más allá de lo instrumental, asumir una sensibilidad de humanidades digitales implica reconocer que lo digital ha modificado las condiciones de posibilidad de la memoria. El pasado se archiva, circula y disputa hoy en entornos en línea antes impensables, lo que obliga a actualizar nuestras categorías de análisis. Como señala Noiret (2018), las tecnologías digitales transforman la manera en que el pasado se vuelve accesible, compartible y sujeto a nuevos debates y disensiones en la esfera pública.

La democratización digital de las huellas del pasado abre enormes posibilidades, pero también invita a reflexionar críticamente sobre qué queda fuera de lo digital y cómo se gestionan aspectos como la veracidad, la sobreabundancia de información o la fragilidad de los soportes electrónicos. En definitiva, las humanidades digitales pueden aportar una mirada contemporánea para comprender la performatividad de la memoria en red —cómo los actos de recordar se configuran a través de interacciones en plataformas digitales— y para situar las experiencias participativas de recopilación de memoria a través de fotografías en el contexto más amplio de la cultura digital.

Al considerarse en conjunto los enfoques de la historia pública, la investigación social participativa y las humanidades digitales, se configura la posición teórico-epistemológica desde la cual se aborda el problema de investigación y los objetos de estudio de esta tesis. La posición se caracteriza, ante todo, por una visión colaborativa y participativa de la producción de conocimiento histórico-social. En relación con el problema de investigación, invita a plantear varias premisas. Con la historia pública y la investigación participativa comprendemos la memoria como un proceso en constante negociación social, por eso, los archivos fotográficos que resguardan imágenes del pasado reciente deben problematizarse a partir de las dinámicas participativas de producción de significado, es decir, cuando las comunidades aportan fotografías y relatos; cuando los curadores, sean instituciones o colectivos, median en la selección y organización; y cuando el público en línea comenta, interpreta o resignifica.

La convergencia entre historia pública y humanidades digitales sugiere que los archivos en línea son nuevos foros donde se hace historia pública en tiempo real. Existen proyectos que se mueven como museos virtuales colaborativos, exhiben patrimonio fotográfico no institucional, convocan la participación del público y propician conversaciones en red sobre ese pasado visual. Esta dinámica nos invita a considerar elementos propios de lo digital, como la interfaz web, el acceso abierto al material, la posibilidad de comentar o etiquetar fotografías, la replicabilidad de los contenidos y la formación de comunidades virtuales en torno al archivo. Tal como señala Serge Noiret (2018), la historia pública se ha beneficiado enormemente del impacto de la tecnología digital, al incorporar nuevas dimensiones que afinan la tarea de interpretar el pasado de comunidades específicas y comunicar memorias colectivas con todos los medios disponibles. Bajo esta perspectiva, el archivo digital puede entenderse como un auténtico laboratorio de historia pública.

En particular para los archivos fotográficos participativos como CTR y AMT, y para una experiencia de participación digital como *Entretejidxs*, las humanidades digitales proporcionan herramientas conceptuales y prácticas valiosas. Por un lado, nos ayudan a concebir los archivos fotográficos participativos digitales como objetos de estudio híbridos o como artefactos en línea donde se construyen recuerdos y en los que podemos analizar su arquitectura, metadatos y sus dinámicas de uso en red. En términos conceptuales hablamos de tecnologías de la memoria en dispositivos sociotécnicos. Por otro lado, nos brindan métodos para explorar estos archivos, ya sea, el análisis de contenido digital de las fotografías y sus etiquetas, la observación de la interacción de los usuarios en estas plataformas y la posibilidad

de mapear geográficamente el origen de las imágenes y crear visualizaciones que revelen patrones temporales en las contribuciones.

Así mismo, en la manera en que se crean y almacenan fotografías en el presente, se produce una capa digital de la memoria que es accesible globalmente y que en cierto modo “reinscribe” el pasado en el presente de manera activa. Noiret (2018) habla de una suerte de memoria digital<sup>69</sup> entendida como una forma activa de reinscripción del pasado en el presente. Precisamente, los archivos fotográficos participativos y las experiencias de memoria comunitaria facilitan esa reinscripción, pues cada vez que alguien consulta, comenta o comparte una fotografía, actualiza su significado en el presente y, en muchos casos, lo resignifica.

En conclusión, la articulación entre historia pública, investigación participativa, humanidades digitales conforma un andamiaje teórico-metodológico que orienta esta investigación. En el plano epistemológico, implica asumir una historia crítica en la que las comunidades se reconocen como co-creadoras de memoria y ver qué tanto ocurrió eso en los objetos analíticos seleccionados; en el plano técnico, supone comprender los entornos digitales como aliados para potenciar esa inclusión; y en el plano metodológico, exige hacer una pausa en el tiempo de la colaboración y la reflexividad ética que hubo cada etapa del proceso.

En palabras del humanista digital Paul Spence (2014), investigar en la era digital implica imaginar y tejer vínculos distintos entre conocimiento, participación y representación. Esta perspectiva hace pensar a los archivos *Comparte tu Rollo*, *Archivo de la Memoria Trans* y la exposición digital *Entretejidxs* tanto como objetos de análisis como experiencias sociales, en las que se entrecruzan de manera ambivalente memorias, afectos y disputas por el sentido del pasado.

### **2.3 Visualidad, cartografías de la imagen y la memoria**

Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida en tanto elemento

---

<sup>69</sup> El concepto de “memoria digital” se refiere a la construcción, preservación y circulación de recuerdos y relatos colectivos mediante soportes y plataformas tecnológicas. Implica la digitalización de archivos analógicos (fotografías, documentos, testimonios) y la creación de memorias nativas digitales en redes sociales, sitios web o repositorios colaborativos. Su estudio abre preguntas sobre el acceso, la curaduría, la soberanía tecnológica y la fragilidad de los soportes digitales. Como señalan Hoskins (2011) y Erll (2019), la memoria digital transforma la relación con el pasado al traer dinámicas de inmediatez, interacción y multiplicación de voces, a la vez que genera riesgos de obsolescencia y dependencia de infraestructuras globales (Hoskins, 2011; Erll, 2019).

histórico que la produce, sino que se va diactelizando por el elemento anacrónico que la atraviesa (Huberman, 2011 p. 48.)

La noción de visualidades remite a las múltiples formas en que lo visible se produce, se interpreta y se entrelaza con la memoria colectiva e individual. En el contexto de los archivos fotográficos participativos que pasan a estar en un formato de memoria en un espacio digital, resulta clave comprender cómo las imágenes se transforman en soportes de memoria y arenas de sentido cultural. Las fotografías históricas se han trabajado como “sitios” cruciales de la política de la memoria, en tanto son reutilizadas y resignificadas por diversos actores sociales. En comunidades latinoamericanas, imágenes capturadas décadas atrás circulan hoy en museos, exposiciones itinerantes y archivos fotográficos publicados digitalmente, adquiriendo nuevos usos y significados en contextos de recuerdo y de reivindicación histórica (Kummels & Cánepa, 2018).

Esto nos muestra que la visualidad es un proceso en el que ver y recordar están atravesados por el movimiento entre poder, cultura y tecnología. Las visualidades contemporáneas se distinguen por la sobreabundancia de imágenes y su hipersocialización, fenómeno que amplía y complejiza la relación con lo real y, por extensión, la pregunta por lo que las imágenes saben y nos dicen. En este escenario de saturación, la memoria nunca había estado tan mediatizada visualmente, fotografías y vídeos forman parte de una red dinámica de visualidades en la que se negocian significados de representación.

A continuación, en este acápite, se explora la imagen y la visualidad como campo de estudio desde varias aristas: primero, los estudios visuales como disciplina; segundo, los regímenes de visualidad y la economía política de la mirada; tercero, la idea de la imagen como síntoma en el pensamiento de Georges Didi-Huberman y sus interlocutores; posteriormente, las temporalidades de la imagen en las que se incluyen nociones de anacronismo y duración; y finalmente, la imagen como un *entre-lugar* de la memoria, un espacio híbrido de inscripción y de encuentro entre la producción de recuerdos compartidos y su circulación en el ámbito público.

### 2.3.1 Estudios visuales: configuraciones y cruces interdisciplinarios

Los estudios visuales son un campo interdisciplinario que surgió en las últimas décadas del siglo XX al calor de giros teóricos como el giro cultural<sup>70</sup> y el giro pictórico<sup>71</sup>. A diferencia de la historia del arte tradicional, centrada en cánones estéticos y narrativas lineales, los estudios visuales buscaban comprender las imágenes en un sentido amplio, en el que se ubican la cultura visual cotidiana, los medios de comunicación, la fotografía, el cine y los entornos digitales (Contreras, 2017). Asimismo, los estudios visuales se nutren de múltiples campos. La historia y la antropología aportan comprensión sobre la relación de las imágenes con el pasado y con distintas culturas; la sociología y los estudios culturales muestran cómo las experiencias de mirar están socialmente condicionadas; en la teoría del arte y la estética hay herramientas para analizar la forma y el sentido; e incluso campos emergentes como las humanidades digitales y la historia pública integran las imágenes en proyectos de memoria compartida (Pons, 2013).

Siguiendo a Fernando Contreras (2017), los estudios visuales pueden verse como la evolución connatural de disciplinas previas dedicadas a la imagen que se vieron obligadas a expandir sus métodos ante el crecimiento de las tecnologías de la representación y sus medios, así como las nuevas funciones que las imágenes iban adquiriendo en la cultura contemporánea. Se trata de una búsqueda interdisciplinaria que intenta pensar y comprender cómo se construyen socialmente las experiencias visuales y cómo la visualidad marca las relaciones de la vida social.

La cultura visual nos proyecta hacia desafíos más allá de la crítica de la obra artística. Nos encaminamos hacia un lugar común entre el arte, la ciencia y la tecnología con la aplicación de metodologías científicas sobre objetos de estudio humanístico como es el arte. Este giro visual tiene que ver con la fundación de una nueva epistemología de la visualidad (Contreras, 2017, p. 484).

---

<sup>70</sup> El giro cultural designa un cambio de enfoque en las ciencias sociales y humanas ocurrido desde finales del siglo XX, en el que la cultura pasa a ocupar un lugar central como categoría de análisis. Clifford Geertz (1987) lo ejemplifica con la antropología interpretativa y su noción de “descripción densa”, mientras James Clifford (1999) reflexiona sobre la hibridez y la representación etnográfica. Para una profundización, pueden consultarse: Geertz, *La interpretación de las culturas* (1987); Clifford, *Itinerarios transculturales* (1999); y Chartier, *El mundo como representación* (1992).

<sup>71</sup> El “giro pictórico” (*pictorial turn*), formulado por W. J. T. Mitchell (1994), sitúa a las imágenes en el centro de la producción de conocimiento, desplazando la hegemonía del texto escrito. Las imágenes se entienden como agentes culturales que producen significados realidad. Para profundizar en esta línea, véase Belting, *Antropología de la imagen* (2007).

Ahora, en su conformación como campo, los estudios visuales enfrentaron tensiones internas. Al inicio se criticó las carencias de la historia del arte tradicional para analizar las nuevas imágenes mediáticas y populares. La necesidad de un cambio metodológico se hizo patente ante objetos antes considerados menores como la publicidad, la televisión o las imágenes digitales que requerían enfoques más allá del esencialismo estético. De otro lado, algunos teóricos del arte temieron que al ampliar el foco más allá del “gran arte”, se diluyeran criterios valorativos (Contreras, 2017). Aunque, como se verá, la apuesta de los estudios visuales nunca estuvo en caer el relativismo banal, y lo que intenta, es ampliar el repertorio visual al estudiar y situar la mirada crítica en contextos más amplios.

De este modo, conceptos clave como cultura visual, objetos visuales, pensamiento visual y regímenes escópicos se incorporaron al análisis de los documentos visuales. Esta expansión teórica invitó a entender que “el acto de mirar está condicionado social e históricamente” (Contreras, 2017, p. 485) y que las imágenes, en el presente, se sacuden en relación con discursos, instituciones y tecnologías. En esa perspectiva, los estudios visuales plantean un enfoque teórico-metodológico heterogéneo que supera la interpretación meramente historicista del arte para adentrarse en “la construcción social de la experiencia visual, o, dicho de otro modo, en la construcción visual de lo social” (Contreras, 2017, p. 491).

Lo esencial del campo es su diálogo con la memoria y la historia pública, ante esto, Marta Cabrera (2014) señala que, en América Latina, las preocupaciones por lo visual emergieron paralelamente a preguntas locales sobre memoria e identidad, y vincula el surgimiento de los estudios visuales con la necesidad de examinar las imágenes de la violencia política, los archivos fotográficos familiares, la emergencia del discurso multicultural y la irrupción de nuevos actores y formas de comunicación que se enmarcaron por las presiones del mercado y de las políticas culturales en la región (Cabrera, 2014). A la vez, en el ámbito de las humanidades digitales, la disponibilidad de vastos repositorios de imágenes históricas en línea y el desarrollo de proyectos de archivos fotográficos demandaban, además, enfoques críticos que articularán lo técnico y lo hermenéutico.

Teóricos como John Tagg habían señalado que la imagen carece de identidad en sí misma, pues su significado depende de las instituciones y de los usos que la enmarcan (Tagg, 1988, citado en Martín Expósito, 2017, p. 161). En esta misma línea, Alberto Martín Expósito (2017) insiste en estudiar los espacios diversos y, en particular, los institucionales, donde las imágenes adquieren sentidos variados e intencionados. Con eso, una imagen puede funcionar

como documento histórico en un museo, como símbolo emotivo en la memoria familiar o como meme en redes sociales, y en cada contexto, activa significados diferentes. Los estudios visuales, al ampliar sus metodologías, hacen posible interpretar estas múltiples vidas de las imágenes.

Progresivamente, los estudios visuales se consolidaron como un campo interdisciplinario y crítico que ha contribuido a comprender la visualidad en las sociedades contemporáneas, pero sin dejar de lado las expresiones artísticas ni su transformación hacia manifestaciones actuales. En su desarrollo se ha cuestionado la lectura lineal del tiempo en las imágenes y, bajo la influencia de autores como Walter Benjamin (2003) y Aby Warburg (2008), se ha producido un vuelco hacia análisis que conciben a las imágenes como productoras y reproductoras de la realidad. Después de todo, también es necesario problematizar, que toda visualidad está inscrita en un régimen de visión dominante, es decir, en un conjunto de normas, técnicas de representación y supuestos culturales que determinan qué y cómo se puede ver en una época explícita. Esta condición se ha estudiado como régimen escópico o régimen de visualidad y se hace énfasis en que la mirada nunca es inocente ni universal, sino que se produce en el marco de estructuras de poder y conocimiento (Foucault, 1982; Jay, 1988). Decir que existe un régimen escópico es equivalente a decir como un “ojo de la época” (Hernández-Navarro, 2007, p. 15); un modo de mirar históricamente condicionado en doble vía, pues configura la forma en que los sujetos perciben su realidad visual y, al mismo tiempo, articula cómo esa realidad es representada y controlada institucionalmente.

Como resume Hernández-Navarro (2008), un régimen escópico implica un entramado complejo de enunciados visuales<sup>72</sup> que responden a parámetros culturales específicos. Durante mucho tiempo el régimen visual de la modernidad occidental se articuló en torno al imperativo “ver para creer” (Jay, 2007) y se legitimaba en la perspectiva geométrica renacentista, donde la observación científica y la cámara fotográfica se erigían como garantes de la verdad visual. Este régimen, nacido al amparo de la razón ilustrada, privilegiaba la visibilidad como certeza: la mirada panóptica, la evidencia empírica y la convicción de que mostrar equivalía a conocer.

Los consensos sobre la verdad, sostenidos en los regímenes de visibilidad, encierran a su vez una economía política de la mirada, pues el acto de ver se distribuye de manera desigual

---

<sup>72</sup> Para Hernández-Navarro (2008), las imágenes forman parte de un “entramado complejo de enunciados visuales”, esto es, redes de significación en las que intervienen discursos culturales, tecnologías de la visión e instituciones que determinan lo visible. Esta noción desplaza la mirada hacia la historicidad de las imágenes y su función en la construcción de regímenes de visualidad. Véase: Hernández-Navarro, M. Á. (2012). *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas.

porque ciertos sujetos e instituciones controlan qué es visible y qué permanece invisible. Hasta hace algunas décadas estas instancias poseían el monopolio de la producción visual que orientaba en una sola dirección la experiencia de lo visible, y la apreciación de determinadas piezas o producciones, estaba condicionada por la posición social y la capacidad adquisitiva. La teórica Deborah Poole (2000) introdujo la noción de economía visual para analizar cómo, en América Latina, las imágenes —en especial las fotográficas— se usaron políticamente para construir alteridades y jerarquías. Según la autora, las fotografías antropológicas de pueblos indígenas, al tiempo que documentaban, producían una exotización de eso que documentaban y establecían un sistema de valores sobre esas comunidades y que se reprodujo en el cine, la televisión y en otras producciones culturales.

Siguiendo esta línea, Ingrid Kummels y Gisela Cánepa (2018) mencionan que comprender el valor de las imágenes exige examinar las relaciones sociales, las desigualdades en la economía visual y las constelaciones de poder en las que circulan. En otras palabras, toda imagen se inserta en circuitos de producción, circulación y recepción atravesados por intereses económicos de quién financia o comercializa las imágenes; por regulaciones políticas con relación a la censura y la propaganda; y por códigos culturales que determinan qué se considera mostrable o decoroso en el espacio público.

Durante conflictos armados ha existido un régimen visual bélico donde ciertas fotografías de violencia son estratégicamente difundidas o, por el contrario, ocultadas, conformando una política de la visibilidad. En el caso colombiano, la televisión, la prensa y la fotografía funcionan como escenarios en los que el Estado administra lo visible y legitima determinadas narrativas de guerra. Como lo advierte Butler, retomada por López Duplat (2020), la capacidad de una imagen para generar empatía depende siempre del marco en el que circula; por ello, los estados regulan y controlan las imágenes en la esfera pública y orientan la percepción hacia la aceptación de políticas de seguridad y la construcción de enemigos comunes (Butler, 2009, citado en López Duplat, 2020, p. 29).

Este régimen escópico de la guerra en Colombia no puede entenderse sin la influencia de la estética mediática de la guerra de Vietnam. Según López Duplat (2020), la cobertura televisiva de aquel conflicto configuró un modo de representación donde las imágenes sangrientas, lejos de generar rechazo, se utilizaron por los gobiernos como estrategia de legitimación de la acción bélica. En Colombia, este modelo se replicó, consolidando un patrón visual que privilegió la heroicidad masculina, la militarización de la vida cotidiana y la espectacularización de la violencia (López Duplat, 2020), sí la visualidad del conflicto armado

quedó atravesada por un imaginario en el que la fuerza y la virilidad eran sinónimos de poder y autoridad. Empero, en los procesos de paz se produjo un desplazamiento en el régimen escópico. Como demuestra López Duplat (2020), se pasó de una visualidad centrada en el combate y la exaltación del héroe masculino a otra que introdujo símbolos de reconciliación, cuidado y participación de las mujeres en otros escenarios de representación.

La autora hace hincapié en que en los relatos mediáticos sobre guerra y paz en Colombia se articularon en tres mecanismos clave: la desterritorialización (los conflictos aparecen sin anclaje en lugares concretos), la des-temporalización (los hechos se narran sin contexto histórico) y la desobjetivación (los rostros del conflicto se transforman en cifras impersonales). Esta tríada hace pensar que la política y la economía visual diluye el vínculo con los territorios, borra las temporalidades y vuelve a los sujetos en abstracciones estadísticas. Con ello, López Duplat (2020), propone ver los archivos visuales como narrativas que oscilan entre la desaparición y el terror, donde las imágenes producen efectos de anonimato, dolor o heroicidad según el contexto de circulación. Así, el análisis va más allá de quién aparece y quién queda fuera del encuadre y se señala cómo los modos de narrar visualmente configuran formas de deshumanización o, en contraste, abren la posibilidad de reintroducir rostros y afectos en la escena pública.

Otro ejemplo de la economía política de la visualidad es lo que Joaquín Barriendos (2011) denomina la *colonialidad del ver*. Este concepto señala cómo la modernidad eurocéntrica impuso su mirada como patrón hegemónico y relegó a posiciones subalternas las visualidades de las culturas colonizadas. La *colonialidad del ver*<sup>73</sup> se configura como un elemento constitutivo de la modernidad y actúa como un patrón de dominación que atraviesa los distintos ámbitos de la vida contemporánea. Barriendos (2011) propone hacer visible el lugar de enunciación de la mirada occidental-colonial para comprender cómo ciertas imágenes-archivo, como las del “caníbal”, el “salvaje” o el “primitivo”, se usaron en el pasado para inferiorizar y racializar la alteridad.

---

<sup>73</sup> Con eso, la “colonialidad del ver” alude a los modos en que la mirada y las prácticas de representación han sido históricamente atravesadas por las lógicas coloniales de clasificación, racialización y control. Este concepto se desprende de los debates de la modernidad/colonialidad en América Latina (Quijano, 2000; Mignolo, 2003) y ha sido trabajado en el campo visual por autores como Nicholas Mirzoeff (2011), quien plantea la noción de “visualidad” como dispositivo de poder imperial. En esta perspectiva, la colonialidad del ver señala cómo las imágenes y los regímenes de visibilidad han producido jerarquías raciales, de género y epistémicas, determinando qué sujetos son visibles, cómo son representados y qué memorias se autorizan. Para profundizar, pueden consultarse: Quijano, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2000); Mignolo, *La idea de América Latina* (2003)

En este sentido, el régimen visual colonial generó un vasto catálogo de representaciones del “otro” en fotografías antropológicas, postales e ilustraciones científicas que fijaron estereotipos con el fin de justificar la dominación. La economía de la mirada colonial implicó que Europa además de ocupar territorios, impusiera las formas en que esos territorios y sus habitantes podían ser vistos, y, bajo qué códigos de interpretación. Con ese patrón, se exhibieron cuerpos colonizados en ferias etnográficas y se censuró las formas de auto-representación de los pueblos subyugados. Hoy en día, críticamente se revisan esos archivos visuales para entender cómo el “racismo epistémico operó también de manera visual” (Barriendos, 2011, p.15). Desmontar la *colonialidad del ver* supone descolonizar los regímenes visuales y, a la vez, abrir un diálogo visual interepistémico (Barriendos, 2011) entre las culturas visuales eurocéntricas y aquellas otras que se subalternizaron.

Como vemos, el régimen de visualidad dominante organiza una economía política de la mirada, produce jerarquías ontológicas y epistémicas, y establece quién tiene el derecho a mirar y a narrar, y quién queda reducido al objeto de observación. Al mismo tiempo, regula los circuitos de circulación de las imágenes. En esa medida, hay una institución de los marcos de inteligibilidad que deciden qué formas de vida cuentan como visibles, legibles o dignas de ser recordadas y cuáles quedan condenadas a la opacidad.

En la actualidad, hablar de visualidad implica también reconocer un cambio radical en el régimen escópico provocado por las tecnologías digitales y la globalización. Alberto Martín Expósito (2017) describe cómo pasamos de un paradigma de la imagen-huella, o sea, indexical, ligada a “lo que ha sido” en la realidad, a un paradigma de la *imagen-ficción*, donde predomina la manipulación y la construcción deliberada. El cambio del régimen de visualidad de la imagen supone bascular del criterio de realidad al de “ficticidad”. En la cotidianidad actual, nuestras interacciones con lo visual y lo fotográfico están atravesadas por la edición digital y los filtros, y que, constantemente se transforman en busca de ideales ficticios efímeros. Sin embargo, más allá de la oposición entre “verdad” y “mentira” en cada imagen, lo relevante, como señala Martín Expósito (2017) es reconocer que habitamos nuevas condiciones estructurales de la visualidad, es decir, la transmisibilidad instantánea, la sobreabundancia de imágenes y su circulación en redes hipersocializadas.

En efecto, tal es el volumen de imágenes circulando globalmente, que, vivimos inmersos en flujos visuales interminables: noticias 24/7, redes sociales al alcance de un clip o *streaming* al por mayor en relación con la dinámica de oferta y consumo en el entretenimiento. Esta saturación tiene implicaciones políticas y económicas, las imágenes se han convertido en

mercancías informacionales, en objetos de intercambio de datos y de consumo rápido, y a la vez, en instrumentos de poder blando. Byung-Chul Han (2014) habla de una “mirada sin distancia” propia de la era digital, en la cual la avalancha de imágenes consumibles elimina la profundidad reflexiva y domestica la experiencia visual. Las plataformas y algoritmos como nuevos árbitros de visibilidad promueven contenidos visuales diseñados para captar nuestra atención emotiva y beneficia el impacto inmediato sobre la contemplación crítica. La economía política actual de la mirada pasa también por Silicon Valley, con las corporaciones que monetizan cada *click* y cada *view*.

Analizar los regímenes de visualidad implica reconocer que ver es siempre un acto históricamente condicionado; lo visible y lo invisible se distribuyen de acuerdo con relaciones de poder. Desde el panóptico moderno hasta el algoritmo de *Instagram*, la mirada se regula para producir sujetos y sostener narrativas dominantes en esferas coloniales, patriarcales y mercantiles. Una de las tesis centrales de los estudios visuales es, precisamente, la necesidad de revelar, tensionar y resistir estas condiciones. Como recuerda John Berger (1972), “la visión llega antes que las palabras”, pero esa visión primera ya está estructurada por lo que sabemos y creemos. La tarea crítica consiste, entonces, en hacer consciente el régimen visual en el que habitamos: cuestionar quién nos dice qué ver, cómo y con qué fines.

En el contexto de las experiencias participativas de memoria y de los archivos fotográficos comunitarios, quien investiga debe tener la conciencia de que la economía política de la mirada nos interpela a repensar nuestro rol como espectadores, no solo observamos, participamos activamente en la producción de sentidos visuales y en la reconfiguración de la memoria en sus entramados visuales.

### **2.3.2 La imagen como síntoma: anacronismo, tiempo y memoria**

El historiador y filósofo del arte Georges Didi-Huberman (2011), a partir de una interlocución con pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Sigmund Freud y Gilles Deleuze, propone entender la imagen como un síntoma en el que laten tiempos, sentidos y conflictos. Hablar de la imagen como síntoma nos lleva a reconocer en ella una suerte de manifestación superficial de algo oculto, tal como en el psicoanálisis el síntoma habla indirectamente de un trauma o un deseo inconsciente. Para Didi-Huberman (2011), las imágenes históricas contienen estratos de memoria, huellas de experiencias pasadas que perviven de manera latente y que esperan ser interrogadas. En su estudio sobre Aby Warburg (2005), retoma el concepto de *Nachleben* o supervivencia para explicar cómo ciertas formas

visuales reaparecen anacrónicamente en distintas épocas y son síntomas de una experiencia vital del pasado que insiste en hacerse visible. En esta perspectiva sintomática, las imágenes son condensaciones de tiempo, pues en una sola, pueden coexistir el presente y los ecos infinitos de un pasado que no ha dejado de pasar.

De las contribuciones más originales de Didi-Huberman es la propuesta de establecer métodos de análisis capaces de leer los síntomas en las imágenes. En *Ante el tiempo* (2011) sostiene que la historia del arte debe abrirse a la anacronía, es decir, a la coexistencia de múltiples temporalidades en cada imagen. En esa misma línea, sugiere abordar los conjuntos visuales del modo en que Warburg construyó el *Atlas Mnemosyne* (2010), o sea, como constelaciones de sentido que nacen tras los choques temporales. El Atlas, en este sentido, es una posibilidad de reconocer síntomas que persisten y se transforman a lo largo del tiempo. Una imagen interpela a otra, y esa a su vez, es convocada por una tercera; cada imagen contiene capas, ritmos, movimientos y estratos temporales que, de otra forma, permanecerían invisibles.

En *Imágenes pese a todo* (2004), Didi-Huberman analiza fotografías tomadas por prisioneros en Auschwitz. Son imágenes borrosas y fragmentarias que, precisamente en su precariedad visual, aglomeran el horror indecible del Holocausto al ser puestas en relación de unas con las otras en el Atlas. En su montaje brota la capacidad crítica de mostrar los límites de la representación, y para Didi-Huberman (2004), en este conjunto de imágenes superpuestas en un mismo plano de lo visible, quiebra y remite a una tensión entre presencia y ausencia. Primero señala que algo está allí —un resto, un indicio, una huella—; por otro lado, manifiesta una ausencia mayor, porque lo esencial del acontecimiento desborda el encuadre y queda fuera de la representación.

El diálogo que Didi-Huberman (2008) establece con la obra de Gilles Deleuze en torno a la imagen resulta especialmente relevante para precisar esta noción. Ambos pensadores encuentran en el cine, y, por extensión, en la imagen en movimiento, un laboratorio privilegiado para cuestionar el régimen representacional moderno. Deleuze, en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), propone una tipología de imágenes cinematográficas para ver cómo el cine es capaz de fracturar la narrativa lineal y libera potencias no representativas que despliegan otras formas de pensar y de sentir. En particular, para Deleuze (1985) el *close up* del rostro en el cine de vanguardia, como el grito petrificado de la enfermera en *El acorazado Potemkin*<sup>74</sup>, tiene la capacidad de desterritorializar la acción e introducir una

---

<sup>74</sup> *El acorazado Potemkin* es una película soviética dirigida por Serguéi Eisenstein y estrenada en 1925. Considerada una obra maestra del cine de vanguardia y de propaganda revolucionaria, recrea la sublevación de la

dimensión cualitativa, casi cósmica, de la emoción pura. Didi-Huberman (2008) agarra esta idea y la pone a conversar con la dialéctica de la imagen-afección en busca de entender cómo un rostro en lágrimas en un documental no es únicamente un instante de emoción estética, sino que aporta una negatividad latente y una fuerza histórica capaz de transitar del lamento privado a la sublevación colectiva.

José Luis Barrios (2021) señala que, para Didi-Huberman, el primer plano emotivo es un síntoma político cuando se inserta en un montaje dialéctico que lo conecta con otros tiempos e imágenes. De este modo, el *close-up* deja de ser una simple expresión individual y se transforma en un punto de montaje, un nodo donde confluyen pasado y futuro, opresión y emancipación. El propio Didi-Huberman (2008) al analizar filmes sobre la Shoá, afirma que el montaje es una práctica de *con-junción* fundada en asumir la *dis-junción* de nuestro tiempo, es decir, que el montaje hace visible la grieta entre historia e imagen y funciona como un síntoma formal. Ante esto, la sincronía inmediata es imposible y solo articulando fragmentos dispares, tiempos dislocados y visiones incompletas es posible aproximarse a lo “real” de las imágenes.

En *La afección en disputa* (2021), José Luis Barrios concluye que tanto Deleuze como Didi-Huberman, aunque por vías distintas, coinciden en vincular de manera estrecha imagen y pensamiento. Cuando se aborda como síntoma, la imagen deja de ser una mera ilustración subordinada a la palabra y se transforma en un campo de pensamiento que hace confrontar lo impensable. Ese entrelazamiento, que Warburg inauguró al poner en relación obras de distintos siglos en su *Atlas Mnemosyne* y que Didi-Huberman prolonga al leer fotografías históricas junto con testimonios, recuerdos y textos, es la arquitectura de un ejercicio de análisis sintomal. Localizar en una imagen sus temblores internos, sus fantasmas y lo que en ella sobrevive de otro tiempo equivale a ejercer una mirada crítica que trasciende la iconografía superficial.

Para sintetizar lo anterior, entender la imagen como síntoma gracias a Didi-Huberman y sus interlocutores significa reconocer en las imágenes un entrelazado de visibilidad e invisibilidad, de presencia y ausencia, que exige una lectura paciente y reflexiva. Donde la visión común ve solo un retrato o una escena, la mirada sintomal logra ver fisuras, repeticiones,

---

tripulación del buque Potemkin contra los oficiales zaristas en 1905, durante la Revolución rusa. Su célebre “escena de las escaleras de Odesa” se convirtió en un hito en la historia del montaje cinematográfico por la forma en que Eisenstein articuló la imagen y la emoción colectiva. La película no solo es un referente artístico, sino que ha sido clave para entender cómo el cine puede construir memoria política y social. Para profundizar, puede consultarse: Eisenstein, *La forma del cine* (1986); Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (1960); y Tsivian, *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* (2004).

latencias. Esta aproximación resulta valiosa para los estudios de memoria, porque muchas fotografías de archivos, por ejemplo, de familiares de desaparecidos, de protestas o de eventos históricos traumáticos, funcionan precisamente como síntomas que mantienen abierto el pasado en el presente. También esas imágenes articuladas en nuevos montajes como exposiciones, documentales y collages artísticos pueden despertar otros significados visuales que recorran la movilización afectiva que en ellas estuvo contenida. La *imagen-síntoma*, en definitiva, es una imagen viva, una imagen inquieta, que nos trastoca, afecta y agita para pensar; es una grieta en la superficie de lo visible por donde aparece la complejidad de la memoria.

Las reflexiones anteriores conducen a considerar la dimensión temporal de las imágenes. ¿Cómo se articulan los tiempos en la imagen y qué implicaciones tiene ello para la memoria? Aby Warburg (2008) escribió que las imágenes tienen vidas largas y complejas que van más allá de su producción o de los momentos e intersticios de sus interpretaciones. Introdujo la noción de *anacronismo positivo* para explicar cómo las imágenes viajan en el tiempo, reaparecen fuera de época y reactivan significados antiguos en nuevos contextos. Didi-Huberman (2011) retoma esta idea bajo el concepto de *supervivencia*, afirmando que la historia de las imágenes es discontinua, hecha de “saltos temporales” y de montajes entre pasado y presente.

Hablar de los tiempos de la imagen implica reconocer la multiplicidad de duraciones que éstas encierran. Jacques Le Goff (2014) distinguió entre memoria e historia en términos temporales; la memoria, sobre todo la memoria colectiva, se caracteriza por duraciones largas, con símbolos y relatos que pueden persistir durante siglos o milenios, mientras que la historia moderna buscó delimitar épocas mediante cortes cronológicos precisos. Según Le Goff (1991), en la Edad Media existía un “orden de la memoria” en el que pasado y presente se entrelazaban en mitos y rituales como un anacronismo constitutivo de la mentalidad medieval. Solo con la modernidad emergió una conciencia más aguda de la distancia temporal; aun así, la memoria colectiva continuó reintroduciendo el pasado en las prácticas y tradiciones populares.

Todo esto nos explica cómo cada sociedad construye sus percepciones temporales, basadas en ciertas circunstancias y contextos socioculturales. De este modo, la imagen de una época elaborada por las culturas más que reflejar un modo determinante de la definición del tiempo, nos muestra representaciones, estereotipos y prejuicios de cómo construyen sus formas de comprender la realidad (Castro, 2016, p. 161).

Bajo esa idea, las imágenes participan de ambos órdenes, pueden ser documentos fechados, pero también actúan como símbolos duraderos. Una catedral gótica en una fotografía actual sigue portando en su imagen la memoria medieval; un retrato familiar antiguo, exhibido hoy en pantalla digital, lleva un tiempo emocional que conecta generaciones. Las imágenes se suscriben en múltiples registros temporales, llevan consigo la marca de su época de origen, pero pueden sobrevivir, revivir y resignificarse en otros tiempos; poseen una duración interna que envuelve al espectador en su ritmo; y participan de las dinámicas globales de aceleración o desaceleración de la memoria. Jacques Le Goff (1991), Norbert Elias (1984) y Hartmut Rosa (2013) han teorizado que las sociedades configuran de manera particular la experiencia del tiempo y que nuestras prácticas visuales no escapan a esas construcciones.

Frente al vértigo del presente, la reflexión teórica nos invita a revalorizar el tiempo propio de las imágenes. Didi-Huberman (2017) habla del tiempo crítico de las imágenes, un tiempo que no es ni el del suceso histórico exacto ni el de la pura eternidad mítica, sino, algo así como un *entre-tiempo*. La imagen crea un puente entre “el acontecimiento y el presente” produciendo un corte en la experiencia temporal habitual. En su análisis de filmes como *Noche y niebla*<sup>75</sup> de Resnais, Didi-Huberman (2017) analiza cómo ciertas secuencias visuales generan un impasse temporal que fuerza a enfrentar críticamente la historia. Las imágenes pueden combatir la aceleración excesiva marcando patrones de duración, al contemplar largamente una fotografía antigua, reconstruir sus contextos y proyectar su significado hacia el futuro, hay un acto de resistencia temporal. Didi-Huberman (2015) incluso tituló uno de sus libros *Ante el tiempo*, sugiriendo que siempre que nos situamos frente a una imagen, “estamos ante el tiempo” y nos confrontamos a una materialización peculiar del tiempo que nos interpela (Didi-Huberman, 2015).

También podemos pensar en la categoría de duración de las imágenes, en cuanto afectan nuestros sentidos y la memoria, hacen experimentar un tipo de duración distinta. Esta cualidad conecta con la memoria involuntaria de la que hablaba Proust<sup>76</sup> porque ante ciertos estímulos

---

<sup>75</sup> *Noche y niebla* (Nuit et Brouillard) es un documental dirigido por Alain Resnais en 1956 sobre los campos de concentración nazis. Alternan imágenes de archivo en blanco y negro con filmaciones a color de los lugares vacíos una década después, generando un contraste entre la memoria del horror y la aparente calma del presente. Es considerado un hito en la representación cinematográfica del Holocausto y en la construcción de la memoria histórica, al articular testimonio, archivo y reflexión ética. El título proviene de la directiva nazi *Nacht und Nebel*, que designaba la desaparición forzada de opositores políticos. Para profundizar pueden consultarse: Resnais, *Noche y niebla* (1956, documental); Jean Cayrol, *Noche y niebla* (guion, publicado en castellano por Editorial Losada, 1967); e Inés Fernández-Ordóñez (coord.), *El cine y la memoria del Holocausto* (Trotta, 2005), donde se analiza la obra de Resnais en ese contexto.

<sup>76</sup> La memoria involuntaria” formulada por Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), alude a aquellas evocaciones súbitas que emergen a partir de sensaciones corporales o estímulos sensoriales, sin

visuales somos transportados en el tiempo interno. En el contexto de memoria colectiva, una imagen puede activar la duración de la memoria cultural, esto es más claro, si pensamos en símbolos visuales como la paloma de la paz, la esvástica tachada o la imagen del Che Guevara en la plaza principal de la Universidad Nacional. Estas imágenes permanecen en el imaginario de varias generaciones y reactivan significados políticos que se actualizan y resignifican en el presente.

Todo lo anterior resulta relevante porque los distintos “tiempos de la imagen” se articulan con la memoria en una experiencia digitalizada como la que caracteriza nuestra época. La digitalización ha creado vastos repositorios donde imágenes de todas las épocas coexisten a un clic de distancia, lo que facilita un tipo de experiencia anacrónica cotidiana. Es posible que alguien ojee en Instagram fotos de 1910 justo después de ver los memes del día. Ciertas redes sociales y páginas web pueden entenderse como una suerte de *Atlas Mnemosyne* digital, aunque sin su densidad teórica, las conexiones son más hipertextuales que cronológicas. Las prácticas visuales, al ser puestas en línea, transitan por distintos regímenes de visualidad y adquieren nuevos valores en los contextos presentes en los que circulan. La temporalidad de la imagen en la experiencia digital tiende a ser fragmentaria y remixada, aparecen montajes que yuxtaponen imágenes de distintas décadas. Esas composiciones visuales crean un tiempo estratificado, vemos simultáneamente el entonces y el ahora. La imagen, así, deja de ser un instante aislado y se vuelve duración visible.

En el equilibrio entre anacronismo y aceleración, entre larga duración y presentismo, p puestas en las imágenes de archivo pueden ser puentes o abismos temporales. Como sugiere Marc Augé ((1999), el exceso de imágenes puede invertir la relación entre realidad y ficción, haciendo que ya no es la ficción la que imita la realidad, es la realidad la que reproduce la ficción sumiendo al presente en una especie de deriva. Frente a ello, la conciencia histórica visual, apoyada en conceptos como anacronismo y supervivencia, puede devolvernos la profundidad para que cada imagen que nos interpele en su enclave temporal nos ancle en un *continuum*<sup>77</sup> mayor que el efímero instante.

---

mediación consciente. El ejemplo más célebre es el episodio de la magdalena en *Por el camino de Swann*, donde el sabor y el aroma del bizcocho mojado en té despiertan un torrente de recuerdos de la infancia. A diferencia de la memoria voluntaria, que se esfuerza en recordar de manera racional, la memoria involuntaria se impone como una irrupción afectiva y totalizante que devuelve al sujeto al pasado vivido. Para profundizar pueden consultarse: Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann* (trads. Pedro Salinas y Consuelo Berges, Alianza Editorial); Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (2000).

<sup>77</sup> El concepto de *continuum* temporal en Norbert Elias (1989) propone que el tiempo no es una entidad abstracta o una serie de instantes aislados, sino un símbolo social que coordina las secuencias de cambio en el devenir

La visualidad, entendida desde este horizonte teórico, pasa por los regímenes escópicos, las economías políticas de la mirada y las supervivencias anacrónicas que configuran una cartografía compleja de lo visible, en la que las imágenes son síntomas de aquello que persiste y de lo que aún busca aparecer. Pensar la imagen en su dimensión sintomática y temporal, siguiendo a Didi-Huberman y a Warburg, es tener en cuenta los retornos, desbordamientos y resistencias que interrumpen los órdenes de la visibilidad. En la contemporaneidad digital, estas tensiones se amplifican; lo que vemos, compartimos o archivamos circula en una trama global que reconfigura los modos de recordar. La visualidad acontece un campo de fuerzas donde se cruzan la historia y la memoria, lo íntimo y lo público, lo analógico y lo virtual.

#### **2.4 La fotografía entre el archivo y la memoria**

La fotografía ha sido entendida simultáneamente como un artefacto técnico, una práctica social y un régimen de memoria que articula nuestra relación con el pasado. Roland Barthes (1989) describe su esencia como la constatación de “eso ha sido”, un testimonio indeleble de la realidad pasada; André Bazin (1966) sostuvo que la imagen fotográfica, por su producción automática, posee una ontología del realismo que la distingue de la pintura; y Walter Benjamin (1973) subrayó el impacto que tiene la reproductibilidad técnica de la fotografía en la cultura y en la memoria modernas. En efecto, la fotografía es a la vez un arte, una práctica cultural y una técnica, esta amplitud de usos, deja ver que la fotografía toma la forma de imágenes artísticas, documentos sociales y huellas materiales del paso del tiempo.

A partir de esa premisa, la fotografía concebida “como un artefacto social, político y cultural” invita a explorar los significados que adquiere en distintos contextos temporales y espaciales (Biffi, 2016). En otras palabras, la imagen técnica creada por la cámara se integra a prácticas colectivas de recuerdo y se torna en un objeto tecnológico inscrito en prácticas sociales que acopian y comunican memoria. Con sus inicios en el siglo XIX, las fotografías se distinguieron por su capacidad de capturar la apariencia fugaz de personas y lugares en una funcionalidad de almacenar recuerdos portátiles. Geoffrey Batchen (2004) ha estudiado la estrecha relación entre fotografía y memoria para analizar cómo los retratos fotográficos, a

---

humano. Para Elias, el tiempo es una síntesis que vincula el pasado, el presente y el futuro en un flujo ininterrumpido de relaciones sociales y procesos biológicos. En este sentido, en el trabajo con imágenes, el *continuum* es la cristalización de un punto en ese devenir; la imagen actúa como un nodo que arrastra consigo las huellas de lo que fue y las potencias de lo que está por venir. Analizar una fotografía o un registro visual implica, por tanto, insertarlo en la larga duración de los procesos sociales, reconociendo que la imagen es agente activo en la configuración de la memoria futura. Véase: Elias, N. (1989). *Sobre el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

menudo guardados en relicarios, álbumes familiares o espacios conmemorativos, actúan como vehículos de recuerdo y afecto en diversas culturas.

Incluso en la era contemporánea de saturación visual, la potencia de la fotografía para fijar momentos persiste: “en una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo (...) cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías” (Sontag, 2006, p. 20). La fotografía vista así, es un punto de encuentro entre la materialidad tecnológica y la imaginación social, un invento moderno que se transformó en práctica cultural cotidiana y en un soporte de recuerdos colectivos.

Partiendo de lo anterior, en los siguientes apartados se aborda la relación de la fotografía con el archivo y la memoria en su incorporación como objeto de estudio en las ciencias sociales y los estudios visuales. En primer lugar, se analiza la fotografía como huella material y como bien patrimonial, inscrita en debates sobre conservación, circulación y valor cultural. Posteriormente, se recorren los itinerarios intelectuales que la vincularon con la sociología visual y la antropología, y que más tarde, la trasladaron a los estudios sociales y a las culturales de la imagen. Finalmente, se examina cómo la fotografía, al convertirse en objeto de análisis en los estudios visuales y sociales, invita a comprenderla como un archivo vivo que conecta temporalidades que se superponen y recuerdos colectivos que encuentran nuevas formas de resonar en el presente.

#### **2.4.1 Conceptualización de la fotografía y su relación patrimonio**

La fotografía ha sido definida de múltiples maneras a lo largo del tiempo, pero en esencia se concibe como la intersección entre un proceso técnico de fijación de imágenes y una práctica cultural de producción de significados. Como subraya Daniel Girardin (2004, citado por Rueda, 2007) “la fotografía es un arte, a veces incluso más que un arte y a menudo algo más allá del arte” (p.151), poniendo de relieve que uso, creación y circulación rebasa lo meramente estético, al ser documento, testimonio y objeto social. La fotografía ha hecho que el mundo sea visual y conceptualmente más accesible al común de las personas y ha posibilitado formas de democratización de la experiencia de la mirada sobre la realidad.

La cámara introdujo nuevas formas de ver, conocer y recordar el mundo, que se integraron rápidamente a la vida cotidiana. No es casual que las imágenes fotográficas se empleen como fuentes de datos empíricos, como objetos de estudio en sí mismas y como indicadores de sensibilidades colectivas o climas de opinión de una época. Esa condición múltiple hace de la fotografía un recurso analítico singular, cada imagen funciona al mismo

tiempo como registro de un fragmento del mundo y como una construcción cultural marcada por los contextos sociales que la producen y la ven.

En Colombia y en América Latina, especialmente desde finales del siglo XX, se ha consolidado el reconocimiento de la fotografía como patrimonio cultural. El interés por preservar y estudiar los archivos fotográficos se fortaleció por diversos factores, entre ellos, la toma de conciencia sobre el valor histórico y testimonial de las imágenes o el crecimiento del mercado del arte que encareció el material fotográfico antiguo y puso en riesgo la permanencia de importantes colecciones en el dominio público (Broquetas & Cuarterolo, 2021). Algunos casos tempranos de institucionalización ocurrieron en 1978 con el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México, evento que por primera vez propuso la idea de una “fotografía latinoamericana” unida por historias políticas y culturales compartidas (Broquetas y Cuarterolo, 2021). A nivel nacional, el Banco de la República emprendió en 1990 una labor sistemática de recuperación de la memoria fotográfica regional y organizó exposiciones y publicó catálogos dedicados a la historia de la fotografía en distintas ciudades, así como monografías sobre fotógrafos pioneros (Rueda, 2007). Esos proyectos acopiaron un corpus visual de varias décadas y expusieron el desarrollo del medio en diversas regiones. Del mismo modo, sirvieron de precedentes para pensar la fotografía como parte del patrimonio histórico de la nación.

Además, es importante señalar, que pensar a la fotografía como patrimonio no implica reducirla a un mero objeto de museo, al contrario, entender su dimensión patrimonial significa reconocer su capacidad de existir en el presente desde el pasado y, paradójicamente, de ver el pasado desde el presente. Cada fotografía de archivo es una cápsula temporal que, al ser reactivada, sea en una exposición, en una investigación o en una conversación familiar, detona recuerdos, narrativas y emociones. Por eso, diversos teóricos hablan de un “archivo vivo” en referencia a colecciones fotográficas porque lejos de ser depósitos estáticos, son conjuntos que hablan cuando se los vuelve a mirar y se funda un diálogo entre las generaciones que, continuamente, van resignificando sus usos y representaciones.

Esto resulta particularmente potente en sociedades marcadas por la violencia y la fragmentación de la memoria como la nuestra. A través de la activación comunitaria de estos archivos, la fotografía es un puente entre el recuerdo individual y la memoria colectiva, entre el patrimonio cultural y la identidad política. La fotografía se ubica en pasado —como vestigio material— y en el presente —como relato que se renueva cada vez que alguien la interpreta, y

es en esa dualidad donde está su potencia para pensar sus conexiones, engranajes y lugares con la memoria.

#### **2.4.2 Un camino ineludible, la fotografía en los itinerarios desde la sociología visual hasta los estudios sociales**

Como hemos visto hasta acá, las definiciones sobre la fotografía son múltiples, complementarias e irreconciliables. Esta investigación no pretende resolver ese debate ni fijar una postura definitiva. Aun así, más allá de su significado, existe como una práctica que ocurre, que se ejerce, que circula. Una acción cotidiana que, sin importar la formación o el oficio, forma parte de la experiencia común, pues todos, en algún momento, hemos hecho una fotografía.

Superando la dicotomía entre objetividad y subjetividad, así como otras tensiones teóricas que exceden el propósito de este apartado, lo fundamental es comprender que la fotografía debe pensarse como un hecho social. En otras palabras, ver las condiciones materiales y simbólicas de su producción y la forma en que en ella sobrevive algo de lo real. A ello se suma el modo en que la fotografía es recibida tanto por quienes participaron del contexto original en que fue tomada, como por aquellos que, años o décadas después, se aproximan a ella desde otros marcos de sentido. Esta temporalidad, el de la captura y la lectura, se relaciona con lo que Ramos (2016), retomando a Benjamin (1989, citado en Ramos, 2016), define como el principio de reproductibilidad técnica, es decir, una condición que desliga a la imagen de su unicidad, pero que la proyecta hacia nuevas posibilidades de circulación, reapropiación y memoria. En sus palabras,

En tanto la creación de copias próximas a la pieza original, la obra en sí misma cambia para dejar de ser única y convertirse en reproducible. Por ello, puede decirse que la "esencia" de la obra ya no radica en su originalidad sino en su reproductibilidad, en palabras de Benjamin (1989) "La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida" (p.27). Ejemplo de ello son las obras cinematográficas o las imágenes fotográficas, en las que la reproducción técnica es una condición intrínseca de su difusión masiva. Las reflexiones de Benjamin (1889) apuntan a concebir el arte en función de las invenciones técnicas, las cuales conllevan a cuestionar las nociones mismas del arte, sus condiciones de producción y sus formas de recepción en cada momento histórico. (Ramos, 2016, p. 62).

En las versiones analógicas o digitales las imágenes circulan entre lenguajes, disciplinas y registros. De allí la necesidad de detenerse, aunque sea de manera parcial, en algunos de los itinerarios teóricos que la han pensado desde lo social. Ramos (2016) propone un desplazamiento entre la sociología visual, la antropología de la imagen y una sociohistoria atenta a lo sensible; Jelin (2017) interroga la fotografía desde el prisma de la memoria, tensando su lugar como testimonio y archivo; y Bonetto (2016) la concibe como un agente activo en la producción del conocimiento y capaz de estar directamente en los procesos de investigación social.

Para Ramos (2016) la fotografía ha sido reconocida como un objeto de análisis para la investigación social, especialmente, a través de enfoques como la antropología y la sociología visual. Los dos campos, con sus semejanzas, diferencias y puntos de contacto, han permitido utilizar la imagen en su formato fijo y audiovisual, como herramienta metodológica y como fuente de datos para el análisis sociológico y antropológico (Ortega, 2009, citado por Ramos, 2016). En el ámbito de la sociología visual, la fotografía se concibe como una representación de lo visible y una ampliación imaginativa del mundo real que adquiere rasgos de ficción.

La captura fotográfica es un microespacio que logra ser tan real como la realidad misma, y que, en su parcelación de lo visible, fragmenta e introduce elementos ficcionales de la realidad que solo son perceptibles mediante intervenciones técnicas imposibles para los sentidos; como el zoom, el cuadro, el acercamiento, el color o la iluminación. Esos elementos difícilmente encuentran réplica en el mundo natural. Las posibilidades visibles se expanden al ritmo de la imaginación de quien acciona el obturador o interviene la imagen. La sociología visual (Bourdieu, 2003; Rosa, 2016) interpreta la fotografía como una forma de representación del mundo en la que el análisis de la imagen se transfigura en la interpretación de una visión del propio fotógrafo (Ortega, 2009, citado en Ramos, 2016).

La antropología visual entiende la fotografía como un punto de acceso privilegiado a la cultura visual y un espacio donde se condensan atmósferas, gestos, gramáticas técnicas y marcos simbólicos que organizan lo visible. Importa tanto su materialidad y composición como los modos en que la imagen es mirada, interpretada y reapropiada en contextos sociales diversos. Sus sentidos se transforman, se bifurcan e incluso se contradicen con el paso del tiempo o entre distintos contextos de lectura. Ortega (2009, citado por Ramos, 2016) propone que entender la fotografía desde esta perspectiva es preguntarse cómo una sociedad se expresa

visualmente. No solo lo que muestra o lo que podemos ver en las imágenes, también cómo mira, cómo recuerda y cómo representa lo que cree que es real.

En la antropología visual la imagen es una puerta de entrada a la cultura visual y a las atmósferas que hacen posible su existencia. Hay una factura técnica y unos marcos simbólicos que la rodean en vinculación con las interpretaciones que genera y las derivas de sentido que adopta en distintos momentos. El estudio de la imagen en la antropología no es reciente, pues uno de los métodos más elementales y al mismo tiempo más persistentes en la disciplina es la observación, actividad que ha servido como base para múltiples estrategias analíticas empleadas por antropólogos, sociólogos y otros investigadores sociales. Desde las primeras aproximaciones al trabajo de campo, las culturas humanas han sido estudiadas a través de sus expresiones visuales, tallas en madera, pinturas rupestres o huellas rituales impresas en el suelo. Esos registros, inicialmente descriptivos, sentaron los inicios de una lectura más compleja de lo humano desde su existencia visual.

A comienzos del siglo XX, y especialmente con el auge de los medios electrónicos, muchos antropólogos comenzaron a incorporar la palabra, el sonido y el vídeo como parte integral de su trabajo (Ramos, 2016). La antropología visual incorporó esas formas de producción cultural como métodos legítimos de investigación y representación para ampliar los lenguajes de la disciplina y se crearon herramientas que más tarde se retomaron, apropiaron y reelaboraron por otros campos del conocimiento.

Ante eso, autores como Gutiérrez De Angelis (2012), Kummels y Cánepa (2020) y Pink (2021) han hecho contribuciones teóricas que muestran cómo la antropología, y, sobre todo, los enfoques multidisciplinares, pueden hacer contribuciones emergentes y fundamentales al campo de la antropología visual. Gutiérrez De Angelis (2012) anota que la antropología visual se redefine en los medios digitales y en sus trabajos explora las experiencias multisensoriales y nada lineales que desafían continuamente los métodos y enfoques epistemológicos.

Kummels y Cánepa (2020) sugieren que los archivos, entendidos como espacios antropológicos, plantean la necesidad de una mirada interdisciplinaria que examine con rigor las colecciones audiovisuales pública y privadas, y se repare en el rol que investigadores, artistas y curadores cumplen en su reapropiación. Activar un archivo involucra ponerlo en circulación para relativizar sus memorias originales, para abrirlo a nuevos usos y generar desplazamientos que incidan en la producción de conocimiento, la soberanía patrimonial y las políticas culturales.

Para Sarah Pink (2021), las imágenes en el marco de la antropología visual deben ser analizadas a partir de sus dinámicas de circulación y transformación en los entornos digitales. Su reflexión hace énfasis en cómo se mueven, cómo se reconfiguran y en qué condiciones afectan las formas en que las comunidades interpretan lo que ven. En esa perspectiva, la antropología visual documenta prácticas culturales, mediante métodos visuales y permite una comprensión más compleja de las relaciones entre identidad, memoria y representación, especialmente en un ecosistema crecientemente interconectado y digitalizado.

La antropología y la sociología visual reconocen en la imagen un medio para registrar y describir la experiencia social. Ambas disciplinas han contribuido a trazar los desplazamientos conceptuales que han llevado a la fotografía, y a otras formas de imagen, a ocupar un lugar central en la investigación social contemporánea. En este cruce, la relación entre imagen y texto ya no se piensa como un apoyo mutuo o una jerarquía encubierta, se da en una forma de articulación que abre lo que podríamos llamar investigación visual. Una práctica donde palabra e imagen son métodos complementarios de producir y comunicar conocimiento, y como sugiere Ortega (2009, citado por Ramos, 2016), cada una tiene estructura, gramática y fuerza.

Para Ramos (2016), un aspecto adicional y esencial de la configuración de la fotografía como hecho social se encuentra en la sociohistoria. En este enfoque la fotografía es una práctica social que se inserta en un contexto histórico específico (Goyeneche, 2009, citado por Ramos, 2016) y que debe comprenderse como una actividad humana contextual y atención a las condiciones sociales de producción de la foto, en las experiencias económicas de quien toma la foto, en las pulsiones materiales de lo que es retratado y en los modos de consumo y circulación de las imágenes.

La disciplina histórica ha desempeñado un papel clave en este giro. De construir relatos centrados en la fotografía como artefacto técnico o invención tecnológica, se ha pasado, gracias a transformaciones de paradigmas, fuentes y temas en las escuelas latinoamericanas, europeas y anglosajonas, a escribir historia *con* la fotografía. Esta reorientación pasa por una perspectiva sociohistórica interdisciplinar que interroga los marcos ideológicos, las emergencias sociopolíticas y las relaciones de poder que se inscriben en las imágenes (Ramos, 2016). La fotografía se halla inmersa en un entramado ideológico susceptible de ser descifrado, fracturado y tensionado. En palabras de Lara (2005)

Un ejemplo de esta aseveración lo constituye el análisis de los retratos decimonónicos, realizados en estudios fotográficos y que reflejan, más que la individualidad del retratado, su pertenencia a una clase social de poder e influencia creciente (...). Estos retratos, realizados en el formato denominado *tarjeta de visita*, expresan visualmente la consolidación de una estética y mentalidad burguesas, en primer lugar, por la normalización y estandarización de las poses y actitudes de las personas fotografiadas, y, en segundo lugar, por la estudiadísima repetición de elementos escénicos en el estudio fotográfico (Lara, 2005, p. 22).

Esta dimensión escenográfica de la fotografía de estudio decimonónica, como señala Lara (2005), hace pensar en la imagen como una puesta en escena de clase. El retrato, lejos de captar la singularidad del sujeto, sintetiza la inscripción visual de quién pertenece a sociedad organizada a través de convenciones estéticas, escenografías repetidas y un lenguaje visual codificado por los rastros ideológicos de la época que habita. Por eso, la fotografía tiene una dimensión de legitimación simbólica, donde el estudio fotográfico se transforma en un espacio teatral que reproduce y naturaliza los imaginarios del poder, el gusto y la distinción. Lo que se pone en el lente es la escenificación visual de una sociedad que busca, mediante la imagen, consolidar un tipo hegemonía cultural.

En esta línea, Gadamer (1960) propone una clave interpretativa fundamental y señala que el ver está mediado por estructuras previas de comprensión que se configuran como prejuicios (*Vorurteile*)<sup>78</sup> y los horizontes heredados que nos hacen interpretar el mundo adentro de nosotros y afuera de nosotros mismos. Ver una fotografía, como leer un texto o acercarse a una tradición, implica entrar en diálogo con una carga histórica de sentido. No vemos desde un lugar neutro, vemos desde lo que hemos aprendido a ver. Por eso, para Gadamer (1960), no hay interpretación sin mediación, y el prejuicio no debe entenderse como una traba para el conocimiento, es la condición misma de posibilidad de la comprensión. No vemos las cosas como son, sino como somos.

Lo que resulta clave para este enfoque sociohistórico y, más ampliamente, para el trabajo con imágenes, fuentes o testimonios, es el concepto de fusión de horizontes<sup>79</sup>. En

---

<sup>78</sup> La traducción de la palabra que se hace en español en el texto *Verdad y método* (1960) es prejuicio, pero no en la idea occidental que lo asocia con un juicio moral con valor negativo o positivo, más bien hace alusión, a la forma en que los sujetos contemplan, viven y explican su mundo.

<sup>79</sup> El concepto de *fusión de horizontes* (*Horizontverschmelzung*) en Reinhart Koselleck (1993) remite a la idea de que toda interpretación histórica es el entrecruce de dos temporalidades, el horizonte de expectativas del presente y el horizonte de experiencia del pasado. Inspirado en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, Koselleck plantea que el sentido histórico es una relación dinámica donde el pasado se resignifica continuamente

términos hermenéuticos, comprender una imagen supone un encuentro entre los prejuicios del observador y los de la tradición que está siendo interpretada. Ese cruce entre pasado y presente, entre el intérprete y la obra, sostiene las ambivalencias como campo de sentido. Se trata de asumir que toda imagen pertenece al pasado y es vista desde el presente, y que, en ese contacto, lo que se produce es una transformación recíproca; el pasado se reactualiza y el presente se desestabiliza.

La sociohistoria pone el acento en las relaciones sociales que configuran la producción, circulación y recepción de las imágenes. La fotografía refleja y reproduce estructuras de poder, jerarquías de clase o divisiones del trabajo. La institucionalidad fotográfica, o sea, las normas, los medios o los encargos, son un papel determinante y define qué se fotografía, cómo se encuadra, para quién se produce y qué sentidos se habilitan o se bloquean (Goyeneche, 2009, citado por Ramos, 2016). Como ocurre en la antropología o la sociología visual, la sociohistoria desplaza la mirada hacia su dimensión relacional, hacia lo que la imagen hace y deshace en el campo social.

María Julia Bonetto (2016) y Elizabeth Jelin (2012) exploran el papel de la fotografía en la investigación social y aunque sus enfoques presentan diferencias significativas, sus posturas se juntan para señalar cómo la fotografía sirve como herramienta analítica y como medio para la construcción de la memoria. Tanto Bonetto (2016) como Jelin (2012) coinciden al escribir que la fotografía ha sido incorporada a la investigación social con diversos propósitos, pero el más característico, es el que la considera una construcción cultural.

Bonetto (2016) hace hincapié en que la fotografía construye significados que exponen dimensiones simbólicas y emocionales de la vida social. De manera similar, Jelin (2012) describe la fotografía como un estímulo para la reflexión y la construcción de memoria. Las fotografías provocan reacciones y emociones en quienes las observan y lo esencial en la imagen radica no en su creación, sino en el tipo de reacción y anclaje emocional que produce en el espectador.

Con todo lo anterior, la fotografía pensada en su cruce con la antropología, la sociología, lo sociohistórico y lo hermenéutico, amplía su potencia como herramienta para la investigación social. Sarah Pink (2021) plantea que, en la actualidad, las fotografías deben analizarse por lo que hacen en su circulación digital, cómo se transforman, qué vínculos activan, qué memorias

---

desde los marcos interpretativos del presente. Esta noción es central en su propuesta de una teoría de los tiempos históricos (*Zeitschichten*), que subraya la pluralidad y la estratificación temporal en los procesos de interpretación.

convocan y qué sensibilidades despiertan al entrar en red. En ese tránsito, la potencia de la fotografía reside en su capacidad de inscribirse en ecosistemas culturales densos, afectivos y a menudo contradictorios.

En conjunto, lo trabajado en este apartado deja ver que la fotografía se ensancha como un punto de cruce entre técnica, experiencia social y elaboración de memoria. Los recorridos que vienen de la sociología visual, la antropología, la sociohistoria y la hermenéutica muestran que cada imagen es, al mismo tiempo, huella material, escena escenográfica de poder y disparador afectivo que reordena los recuerdos. Lejos de entenderse como un mero reflejo del mundo, se puede comprender como un hecho social que archiva y reescribe la vida colectiva, un artefacto que acopia memorias, las expone a nuevas miradas y las somete a relecturas sucesivas. En esa medida, pensar la fotografía entre el archivo y la memoria conduce a asumirla como un archivo atravesado por prejuicios, afectos y relaciones de poder.

## **2.5 Recorridos conceptuales de los estudios de la memoria**

Recientemente la vida de los pulpos se ha configurado como una curiosidad intelectual para los seres humanos. Su habilidad de recordar y, con eso, tomar decisiones para su movilidad, vivienda, soledad o comida, han dado pistas de su pericia para producir marcaciones temporales mentales que lo llevan a tomar decisiones en el presente. Los pulpos son capaces de recordar su ubicación en el espacio y encontrar refugios ocultos, pueden mantener a largo plazo la solución de problemas que han resuelto e, incluso, se ha visto su capacidad de reconocer a las personas.

Los pulpos<sup>80</sup> guardan una suerte de memoria para su corta vida. La repasan infinitas veces mientras duermen, se escoden o deambulan en el océano. Los recuerdos se producen por la electricidad que pasa por sus tentáculos y por lo que sus ojos, grandes y perezosos, logran advertir. Si falla algún tentáculo están los ojos, si falla algún ojo están los tentáculos. Tiene dos formas de ver, o sea, que tienen dos maneras de recordar y, casi, dos escrituras para la memoria.

Pero al ser animales tan solitarios no tienen cómo transmitir lo que recuerdan, saben, conocen y temen. Apenas un pulpo da a luz está condenado a la muerte. En la persistencia de su especie aniquila la transmisión de su memoria. No hay forma en que los huevos se preparen; llegan a un mundo reseteado. No hay museo qué ver o que sepan ver, no hay fotografías oceánicas de sus antepasados o no pueden acceder a ellas, no es posible saber si genéticamente

---

<sup>80</sup> La generalización que hago de estos seres tan diversos y asombrosos no busca reducir las diferencias entre ellos, pretende, más bien, entablar una conversación de la memoria en una metáfora singular y tenue con los pulpos.

el pulpo progenitor les ha legado algo y, aún más, si las suposiciones que se hacen aquí son falsas y apresuradas.

¿Se puede seguir hablando de memoria? Tal vez sea una memoria distinta, profundamente individual y contemplativa. Lo que se sabe es que los pulpos recuerdan, y con eso, viven su corta vida. Si los pulpos están condenados al aislamiento de la memoria, los seres humanos, por el contrario, están cautivos a la permanente transmisión.

¿Cómo sabemos lo que sabemos del pasado? ¿Cómo logramos distinguir lo que sabemos del pasado como individuos y lo que sabemos del pasado como sujetos agrupados, nacionales y colectivos? La transmisión del pasado de abajo hacia arriba, o sea, desde los individuos específicos a los contextos institucionales que los aglomeran, y de arriba hacia abajo, a partir de las configuraciones estatales que escriben el recuerdo de los individuos bajo su territorio, es el punto de partida, y a la vez, el punto de llegada de esta investigación.

A diferencia de los pulpos, la transmisión del pasado, para los seres humanos se traduce en la edificación de su totalidad. Ya sea en la aceptación o en la resistencia, usamos lo que sabemos del pasado, a veces ignorando su medio de aprendizaje, para ser, hacer y estar en el mundo. Mucho se ha dicho ya desde la sociología, antropología, historia y psicología sobre el estudio de la transmisión del pasado y la facultad de recordación biográfica y autobiográfica en los humanos. No hay ninguna novedad latente hay en lo que se quiere decir. Sin embargo, si se plantea una relación triple a esa condición de transmisión se hace visible algo más. ¿Las instituciones, archivos y comunidades de qué manera conviven, articulan y se relacionan con la memoria?

El campo de estudios de la memoria emergió en las últimas décadas como un espacio de indagación eminentemente interdisciplinario. La memoria es una categoría central en la investigación en ciencias sociales y, al mismo tiempo, en un tema dominante en el arte y en el discurso político-social (Erll, 2012). Diversas disciplinas, desde la historia, la sociología y la antropología hasta la literatura, los estudios culturales y el arte, confluyen en el esfuerzo por comprender los procesos de recordación individual y colectiva. Esa amplia convergencia disciplinar ha permitido forjar un campo común de investigación sobre la memoria (Erll, 2012).

El carácter interdisciplinario de los estudios de la memoria se nutre de aportes teóricos fundacionales. El sociólogo Maurice Halbwachs introdujo el concepto de memoria colectiva,

en *Les cadres sociaux de la mémoire*<sup>81</sup> (1925), Halbwachs explicó que el recuerdo individual está condicionado por marcos sociales (Erll, 2012). Su tesis de que todo recuerdo personal es una *mémoire collective*<sup>82</sup> y un fenómeno colectivo (como se cita en Erll, 2012), contradecía la noción predominante de la memoria como un proceso puramente individual —defendida por autores como Bergson o Freud— y sentó las bases para entender el recordar como un hecho social. Siguiendo esa línea, Halbwachs (1999) y sus contemporáneos han dicho que la memoria individual siempre acontece en un contexto de comunidad, de allí que el acto de recordar involucre lenguajes, valores y referencias compartidas.

Otro hito conceptual corresponde al historiador Pierre Nora con su obra sobre los *lieux de mémoire*<sup>83</sup>. Nora (2008) distingue la memoria de la historia, la primera es vivida por los grupos sociales en función de sus necesidades de identidad presente, mientras que la segunda es una reconstrucción intelectual del pasado. La memoria, señala Nora (2008), es múltiple y plural “tantas memorias como grupos” y “por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada” (Erll, 2012, p. 31). Para él, a diferencia de la historia crítica, la memoria es vulnerable a las manipulaciones (Erll, 2012), pues está sujeta a olvidos, silencios y reconstrucciones en el presente. Ese tipo de comprensión abrió paso a estudiar las políticas del recuerdo y las tensiones entre memorias oficiales y memorias “otras” en distintos contextos nacionales.

En los años ochenta y noventa cobraron fuerza teórica las propuestas de Jan Assmann y otros autores alemanes, quienes formalizaron la distinción entre memoria comunicativa y memoria cultural. Jan Assmann (2010)<sup>84</sup> plantea una diferencia cualitativa entre la memoria colectiva cotidiana comunicativa y la memoria colectiva cultural basada en objetos, textos y símbolos (Erll, 2012). La memoria comunicativa abarca los recuerdos vividos por los contemporáneos en un horizonte de unas tres o cuatro generaciones (80 años) y se transmite por la comunicación oral cotidiana, y tiene como rasgo esencial, ser efímera y mutable. En cambio, la memoria cultural se erige mediante objetivaciones simbólicas<sup>85</sup> que perduran más allá de la vida de los testigos y otorgan cierta estabilidad en el tiempo (Erll, 2012).

---

<sup>81</sup> En español: Halbwachs, M. (1999). *Los Marcos Sociales de la Memoria*. Anthropos.

<sup>82</sup> Memoria Colectiva.

<sup>83</sup> Las ediciones que traducen el libro a español llevan mismo nombre (Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Trilce.) aunque la traducción del término puede si puede leerse como *Los Lugares de la Memoria*.

<sup>84</sup> Assmann, Jan, "Communicative and Cultural Memory", en *A Companion to Cultural Memory Studies*, Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010, 109-118.

<sup>85</sup> Por ejemplo, Inscripciones, monumentos, rituales, obras artísticas.

Jan Assmann (2010) mostró que estos dos niveles tienen contenidos, formas, medios de transmisión, estructuras temporales y artefactos sociales muy distintos (Erll, 2012). Gracias a esa teoría, se consolidó un vocabulario para un fenómeno social y se sentó “las bases para que campos por largo tiempo dispares den una mirada conjunta a un mismo fenómeno” (Erll, 2012, p. 33), es decir, la memoria como proceso social del presente y como legado cultural de larga duración.

En el contexto latinoamericano, Elizabeth Jelin ha desarrollado una de las reflexiones más consistentes y emergentes sobre la memoria colectiva que ancla profundamente en los procesos de violencia política, represión estatal y transición democrática. En *Los trabajos de la memoria* (2002), la autora plantea que recordar no es un acto espontáneo ni un ejercicio nostálgico, es un proceso social en los que se articulan los sujetos, las instituciones y las prácticas alrededor de los actos de recordación. La memoria, afirma, “no es el pasado, es una forma de relación con el pasado” (Jelin, 2002, p. 24).

El énfasis de Jelin en el carácter conflictivo de la memoria nos habla su dimensión política. En sociedades atravesadas por la violencia y la desigualdad, las memorias nunca son versiones neutrales del pasado, son espacios de relación donde se confrontan los relatos hegemónicos —frecuentemente estatales— con las memorias subalternas, testimoniales, insurgentes o de los grupos de víctimas. En *La lucha por el pasado* (2017), la autora sostiene que “las memorias sociales son múltiples y contradictorias, en tanto expresan las diferentes posiciones y experiencias de los actores en la historia” (p. 19). Esta multiplicidad nos dice que recordar puede ser un acto de justicia frente al olvido impuesto, un modo de reclamar dignidad ante la violencia institucional o de reinscribir experiencias en el espacio público.

Al situar su pensamiento en América Latina, Jelin aporta una perspectiva ética y política que complejiza las discusiones europeas sobre la memoria. Su obra insiste en que el trabajo de la memoria es una tarea de reparación simbólica y una práctica de construcción democrática. En este sentido, recordar es abrir el pasado a nuevas interpretaciones y formas de acción colectiva. La memoria, al ser un “trabajo”, un hacer compartido, deliberado y conflictivo, es un espacio donde las comunidades disputan los sentidos del tiempo histórico y, con ello, su lugar en el presente. Esta comprensión dialoga estrechamente con las producciones de imágenes participativas porque, hay allí, una lucha por visibilizar, interpelar y restituir los fragmentos representacionales del pasado.

En suma, en este breve repaso, puede verse como el campo de estudios de la memoria ha emergido como fenómeno interdisciplinario en distintos contextos, con una proliferación de enfoques teóricos complementarios. Desde la sociología de Halbwachs, pasando por la historiografía crítica de Nora, las teorías culturales de los Assmann, hasta los estudios de caso latinoamericanos de Jelin, la memoria se entiende hoy como un proceso multiforme, socialmente encuadrado, culturalmente mediatizado y políticamente significativo. Esa relación teórica hace que el fenómeno de la memoria sea reconocido, pensando y trabajado en su complejidad. O sea, un fenómeno a la vez individual y colectivo, material y simbólico, que se mueve entre distintas capas de temporalidad y recorridos narrativos. A partir de este recorrido conceptual, en esta sección se aborda la memoria y las culturas del recuerdo, lo queer/trans en los estudios de la memoria, lo popular como vida, enunciación y resistencia en la memoria y la apuesta teórica dentro de la tesis para trabajar la memoria como un *entre-lugar*.

### **2.5.1 Culturas del recuerdo: dimensiones mediales, sociales y simbólicas**

El concepto de culturas del recuerdo<sup>86</sup> surgió en la academia alemana a finales de los años 90 para enfatizar el carácter plural, dinámico y situado de las prácticas de la memoria. En 1997, la Unidad de Investigación Especial 434 de la Universidad de Giessen adoptó “culturas del recuerdo” como marco teórico para estudiar las formas y contenidos del recuerdo cultural desde la Antigüedad hasta el siglo XXI (Erl, 2012). A diferencia de la idea de memoria cultural propuesta por Jan Assmann, el enfoque de culturas del recuerdo propone un modelo pluridimensional que resalta “la dinámica, la creatividad, el carácter procesual y la pluralidad del recuerdo cultural” (Erl, 2012, p. 48). En otras palabras, no existe una única memoria cultural homogénea, existe, en esta lógica, múltiples capas culturales que se superponen en las prácticas de recordación.

Dos rasgos principales definen esta noción, primero, se privilegia deliberadamente el término recuerdo por encima de memoria (Erl, 2012). Hablar de recuerdo sugiere un proceso de rememoración constante que se va haciendo a partir de reconstrucciones subjetivas, selectivas y anexas al momento de la recordación. Las translaciones del pasado cambian cada vez que se recuerda (Erl, 2012), a medida que cambia el presente desde el cual recordamos, cambia también el recuerdo que es rememorado. Erl, (2012) añade que el recuerdo habla más del presente que del pasado, porque, en realidad, lo que hace es dar información sobre las necesidades y los intereses de ese presente que busca un anclaje en el pasado. Segundo, el uso

---

<sup>86</sup> *Erinnerungskulturen* en alemán.

del plural de culturas del recuerdo subraya en la diversidad interna de las formas de recordar y la necesidad de reflexividad teórica al estudiarlas (Erll, 2012). Indica la pluralidad de relaciones con el pasado y nos deja ver “la variedad y la variabilidad histórico-cultural de las prácticas y los conceptos del recuerdo” (Erll, 2012, p. 52). No es una acumulación de múltiples memorias, es, más bien, reconocer que en cada sociedad coexisten y compiten distintas maneras de recordar.

Las culturas del recuerdo tienen una dimensión medial, social y simbólica claramente identificable. En primer lugar, su dimensión medial significa que la memoria no puede pensarse sin los medios que la hacen posible. Como señala Erll (2012), desde los intercambios orales más íntimos hasta los medios masivos contemporáneos, son los medios los que materializan y transmiten el recuerdo. Fotografías familiares, relatos orales, textos escritos o rituales escénicos funcionan como vehículos mediante los cuales se (re)construyen hechos pasados y se comparten versiones del pasado común. La formación y transmisión de saberes sobre un pasado compartido solo son posibles gracias a los medios, ya sea la oralidad y la escritura, medios tradicionales que guardan mitos fundacionales para las siguientes generaciones, o los medios técnicos modernos como la imprenta, la radio, la televisión e Internet (Erll, 2012). Incluso los objetos conmemorativos materiales, como los monumentos, actúan como medios, pues portan un significado simbólico “y sirven en ocasiones para el recuerdo colectivo, a menudo en forma de ritual público” (Erll, 2012, p. 77).

El carácter medial de la memoria implica que todo recuerdo social depende de soportes de representación y difusión. Los medios conectan la esfera privada de los recuerdos individuales con la esfera pública de la memoria colectiva, transformando las experiencias personales en relatos compartidos y hace que los individuos accedan a las narrativas y esquemas interpretativos colectivos (Erll, 2012). Por ejemplo, las fotografías o entrevistas transforman vivencias individuales en parte del acervo de memoria común, y a la vez, una persona solo puede ubicar su propia historia dentro de la historia colectiva mediante la recepción de relatos mediáticos sobre el pasado. En palabras de Erll (2012), “los recuerdos personales pueden adquirir relevancia colectiva sólo a través de la representación y la distribución medial” (p. 69).

En segundo lugar, las culturas del recuerdo tienen una dimensión social ineludible, pues el acto de todo recordar es relacional, ocurre en marcos sociales (Halbwachs, como se cita en Erll, 2012) donde grupos de personas negocian y actualizan significados del pasado. La memoria es un acto social presente, arraigado en comunidades, familias, colectivos locales,

naciones y generaciones que comparten vínculos afectivos y marcos interpretativos. Por eso Halbwachs (1999) insistía en que la memoria colectiva provee al individuo los esquemas para reconstruir el pasado, porque recordamos en sociedad, insertos en tradiciones, lenguajes y expectativas compartidas. Las culturas del recuerdo focalizan en la manera como distintos grupos sociales ya sean clases, etnias, géneros o comunidades políticas forjan sus propios relatos y prácticas de memoria. Estas prácticas colectivas de recordar sirven para afirmar identidades, “nosotros recordamos esto sobre nuestro pasado”, al mismo tiempo, pueden generar disputas con otros grupos que recuerdan de manera diferente. La pluralidad que implica el término “culturas” sugiere que coexisten múltiples memorias en interacción o en pugna.

Finalmente, está la dimensión simbólica, las culturas del recuerdo se mueven a través de símbolos, narrativas e imaginarios que dan forma a la experiencia del tiempo. Todo grupo elabora representaciones simbólicas de su pasado; fechas patrias, lugares sagrados, héroes y mártires, imágenes icónicas, relatos transmitidos de una generación a otras generaciones. Esos símbolos condensan significados y valores para ser puntos de anclaje para la memoria colectiva. Un monumento conmemorativo encarna —sin cuerpo— una narrativa histórica de lo que debe recordarse y convoca rituales de recuerdo en formas de ofrendas, minutos de silencio “o las celebraciones anuales que refuerzan el lazo social en torno a esa memoria” (Erl, 2012, p. 77). En las culturas del recuerdo, los símbolos funcionan como lenguaje para articular el pasado en el presente y los estudios contemporáneos de la memoria analizan críticamente este repertorio simbólico.

Para sintetizar, el concepto de culturas del recuerdo propone entender a las memorias como prácticas culturales situadas que están dotadas de mediaciones tecnológicas (medios), anclajes comunitarios (lo social) y significados compartidos (símbolos). Esta conceptualización es especialmente útil para pensar prácticas colectivas de recordación en las experiencias participativas de pensar en el pasado con fotografías. En tales acervos comunitarios encontramos una cultura del recuerdo en pequeña escala. Las fotos (medios visuales) activan memorias en un círculo social de participantes (dimensión social) y generan narrativas cargadas de significado y afecto (dimensión simbólica). Estudiar las iniciativas en el prisma de culturas del recuerdo invita a apreciar cómo los medios visuales, las interacciones sociales y los significados culturales se entrelazan en la construcción de memorias compartidas. Antes de adentrarnos en esas experiencias de participación como objetos de análisis de investigación en los capítulos posteriores, conviene profundizar, un poco más, en la tensión

entre memorias oficiales y alternativas, así como en el papel del archivo y la imagen en las prácticas de memoria contemporáneas.

### **2.5.2 Las culturas del recuerdo de lo queer/trans en los estudios de la memoria**

Ahora bien, la teoría queer y la perspectiva trans se configuran como herramientas teórico-políticas clave para comprender narrativas del pasado que desafían las versiones hegemónicas. Partiendo de la performatividad de género propuesta por Judith Butler (1990), se entiende que las identidades, y por ende las memorias asociadas a ellas, son una construcción reiterativa en actos y discursos que producen la ilusión de un “ser”. Butler (1990) argumenta que el género se hace performativamente, de modo que ciertos cuerpos, los que ella llama “impropios” o *no inteligibles* dentro del binario tradicional, quedan excluidos de la memoria oficial. Esta exclusión de cuerpos queer/trans de los relatos se traduce en disputas por las prácticas de recordación. Los cuerpos queer y trans son presencias que revelan la fragilidad del orden normativo, cuerpos cuya existencia tensiona la falsa coherencia entre sexo, género y deseo que el discurso hegemónico intenta fijar. En ese sentido, la exclusión de estos cuerpos de la memoria oficial es una operación estructural del poder.

Las memorias disidentes, aquellas que se proyectan en marchas, rituales, fotografías o performances, introducen actos de repetición que alteran el sentido original de los símbolos. Butler (2009) anota que la performatividad abre un espacio para la resignificación y la agencia, porque los cuerpos que alguna vez se excluyeron pueden reaparecer públicamente para reinscribir su historia en el tejido social.

En esta línea, Diana Taylor (2006) distingue entre el archivo (documentos, textos, registros “duraderos”) y el repertorio (performances, gestos, expresiones corporales en vivo) como dos modos de transmitir memoria. Las memorias queer/trans se mueven a menudo en el registro del repertorio. Como señala Taylor, el archivo, algunas veces, ha privilegiado una visión estable y “objetiva” del pasado, mientras que el repertorio incorpora la corporalidad y la presencia efímera. Las experiencias trans y queer, frecuentemente ausentes de archivos institucionales, sobreviven en los relatos orales, los performances drag, las prácticas artísticas que muchas veces exploran lo visceral y otros repertorios vivos que van creando *contramemorias* performativas.

Paul B. Preciado (2008; 2013) formula una crítica incisiva al modo en que las estructuras de conocimiento médicas, jurídicas, museísticas o archivísticas han sostenido el régimen epistemológico del binarismo sexual. La autora propone dismantelar el sistema de

clasificación que produce los cuerpos como legibles o ilegibles según su conformidad con las categorías de sexo/género. La ficha, el formulario y el expediente son, para Preciado (2013), tecnologías políticas de registro que traducen la vida en datos normalizados, cuerpos convertidos en documentos, identidades archivadas bajo una lógica de control. Su apuesta teórica es volver visible esa violencia epistémica que hace del archivo un aparato de verificación ontológica.

Desde esa perspectiva, el archivo se lee como un dispositivo biopolítico y la propuesta de un “archivo contrasexual” quiere justamente revertir esa maquinaria clasificatoria para abrir un espacio donde los cuerpos y las memorias disidentes puedan producir sus propios modos de inscripción. En palabras de Preciado (2008), se trata de inventar nuevas gramáticas corporales, afectivas y tecnológicas que desarmen las taxonomías heredadas de la modernidad sexual. En la idea del *anarchivismo*, retomada por autoras como Fiedler y Cabello (2024), se prolonga esta crítica al proponer formas de archivo que renuncian a la centralidad institucional y se organizan desde el deseo colectivo. Los repertorios comunitarios queer y trans, los repositorios digitales autogestionados o las acciones performativas que reescriben la historia son esa apuesta por un archivo “díscolo”, horizontal y afectivo. Frente al orden documental del Estado, que registra para controlar, el archivo disidente registra para existir; frente a la estabilidad de la norma, introduce la variabilidad del cuerpo. Las culturas del recuerdo en las prácticas de memoria trans/queer se traducen como un acto de supervivencia política: guardar, compartir y narrar las propias imágenes deviene un gesto de afirmación frente al borramiento del mundo binario.

En sintonía con ello, Ann Cvetkovich (2003) propone una de las intervenciones más sugerentes en los estudios de la memoria y la cultura queer con su noción de “archivos de sentimiento”. Este concepto amplía el campo de lo archivable al incorporar lo afectivo como una forma legítima de conocimiento histórico y político. Cvetkovich busca rescatar lo que denomina los restos emocionales de la experiencia: cartas, diarios, performances, fotografías íntimas o testimonios personales que condensan dolor, deseo, vergüenza o amor. Esos repertorios configuran una memoria subalterna donde las emociones son las huellas que guardan lo que las narrativas públicas han preferido silenciar.

De este modo, los “archivos de sentimiento” funcionan como contraarchivos que desestabilizan la frontera entre lo privado y lo político, entre la subjetividad y la historia. Cvetkovich (2003) plantea que el trauma, lejos de clausurar el recuerdo, genera nuevas formas de narrar y de pertenecer; las comunidades queer transforman el sufrimiento colectivo en

memoria compartida, en prácticas culturales que reafirman la existencia de cuerpos e identidades antes ignoradas. La afectividad, en ese marco, es una epistemología que plantea nuevos modos de producir conocimiento desde la vulnerabilidad, la intimidad y el deseo.

De hecho, investigaciones recientes califican de archivo desviado (*queer archive*) a ese conjunto fragmentario y fugaz de materiales activistas que reconstruyen la memoria de comunidades gays, lésbicas y trans fuera de las instituciones, con el objetivo de mantener viva una cultura pública no-heterosexual amenazada por la desaparición (Fiedler y Cabello, 2024). En este archivo alternativo importan tanto los documentos como los cuerpos que los activan; la dimensión afectiva y lo que se siente al recordar es central. Las emociones, el miedo y la resiliencia frente a la violencia homofóbica, se vuelven parte del registro memorial necesariamente *disidente* respecto del canon racionalista de los archivos estatales.

Marianne Hirsch (2008), con su noción de posmemoria, estudia cómo la generación posterior a eventos traumáticos (como el Holocausto, o las dictaduras en América Latina) “recuerda” sin haber vivido directamente los hechos, a través de imágenes, relatos familiares y afectos. Esta *postmemoria*, explica Hirsch, es una memoria de segundo orden, los hijos “heredan” las memorias de sus padres mediante una intensa conexión afectiva e imaginativa (Sarlo, 2007). En clave queer, podemos ampliar el concepto para pensar en genealogías no biológicas, memorias transmitidas en comunidades LGBTIQ+ a través de relaciones de mentoría, amistades o parentescos elegidos. En comunidades trans suele hablarse de *madres* y *daughters* trans para referirse a vínculos de apoyo intergeneracional que comparten experiencias y recuerdos. Hirsch (2008) enfatiza en la especificidad de la posmemoria está en las memorias íntimas, vicarias, sustentadas en la subjetividad y lazos de cuidado (Sarlo, 2007). Lo anterior, corresponde con el modo en que las memorias queer/trans se transmiten, es decir, por redes afectivas y no necesariamente por vías institucionales.

Estudios recientes incluso hablan de “posmemoria queer” para describir la transmisión de memoria entre generaciones de personas trans fuera del marco familiar tradicional<sup>87</sup>. Esto desafía nociones normativas de temporalidad y parentesco, la memoria *circula* en comunidades escogidas, inventando nuevas formas de continuidad histórica, por ejemplo, en activistas trans jóvenes que aprenden de las luchas y heridas de activistas trans mayores, aunque no haya parentesco de sangre. La posmemoria queer cuestiona la idea misma de “generación” en términos genealógicos convencionales y propone que la transmisión memorial puede ocurrir

---

<sup>87</sup> Acá puede verse: Çalışkan, D. (2019). Queer postmemory. *European Journal of Women's Studies*, 26(3), 261-273. <https://doi.org/10.1177/1350506819860164> (Original work published 2019).

en tiempos y vínculos no lineales, ampliando el campo de lo recordable más allá de la familia nuclear.

Asimismo, José Esteban Muñoz (2020) aporta la noción de utopía queer, útil para pensar las memorias disidentes con mirada hacia el futuro. Muñoz sostiene que las culturas queer portan una dimensión utópica, los rastros del pasado que son a la vez anticipaciones de futuros posibles donde la heteronormatividad ha sido superada. El autor explora obras de arte, performance y literatura queer en busca de “gestos y rastros efímeros” que contienen esperanza y potencial de transformación. Según Muñoz (2020, inspirado por Ernst Bloch), la esperanza —y su correlato, la memoria— habita en el *todavía-no*, es decir, aquello que está por venir, en una indeterminación productiva. Traducido a los estudios de la memoria, quiere decir, que las memorias queer/trans no solo miran hacia atrás, sino que también desbordan el presente con imaginarios de porvenir. Lo trans proyecta la visión de un mundo más habitable en el futuro. La memoria disidente tiene, pues, un cariz *utópico*, al recordar injusticias pasadas se sueña con reparar y transformar la sociedad. En las palabras de Muñoz (2020) lo queer nunca “solo” es aquí y ahora, sino un entonces y allí que promete futuros alternativos. Los archivos participativos de memorias LGBTIQ+ muchas veces incluyen elementos de futuridad como consignas de “nunca más”, demandas de reconocimiento hacia adelante, o incluso artefactos creativos que invitan a imaginar otros destinos.

Algo crucial para destacar es que las memorias trans, en particular las de mujeres trans, no buscan de ningún modo “usurpar” las memorias de las mujeres (cisgénero), más bien, lo que hacen es visibilizar experiencias marcadas por exclusiones múltiples. La narrativa transfeminista subraya que una mujer trans, especialmente si es de raza/etnia marginalizada y/o trabajadora sexual, ha sufrido una doble o triple opresión: por género, por sexualidad disidente y por racialización/clase. En Latinoamérica la *memoria trans* está atravesada por la violencia sistemática, ya que, durante décadas, las mujeres trans, muchas de ellas afrodescendientes, indígenas o migrantes, han sido asesinadas o desaparecidas en la impunidad, sin que sus historias importasen a los registros oficiales.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> En el informe *Memoria trans: las interseccionalidades en los asesinatos de personas trans de Latinoamérica* (Race and Equality, 2021), se plantea que la violencia hacia las personas trans debe comprenderse desde un marco interseccional que considere las dimensiones de raza, clase y género. El documento subraya que las mujeres trans latinoamericanas, especialmente las afrodescendientes, migrantes y trabajadoras sexuales, enfrentan formas múltiples y entrelazadas de exclusión, y que la memoria de sus luchas se articula a partir de esos cruces. Véase: Instituto sobre Raza, Igualdad y Derechos Humanos (Race and Equality). (2021). *Memoria trans: las interseccionalidades en los asesinatos de personas trans de Latinoamérica*. Disponible en <https://raceandequality.org/es/resources/memoria-trans-las-interseccionalidades-en-los-asesinatos-de-personas-trans-de-latinoamerica>

Recuperar esas memorias no entra en conflicto con la lucha feminista, por el contrario, la amplía al mostrar cómo el patriarcado y otras estructuras de poder ejercen formas particulares de opresión sobre los cuerpos feminizados no normativos. Su propósito es reivindicar una memoria colectiva trans y denunciar una doble marginación: por un lado, la exclusión de las mujeres trans de los relatos nacionales, donde suelen aparecer reducidas al estereotipo, la burla o la patologización; por otro, las violencias materiales derivadas de la precariedad económica, la expulsión escolar, la falta de empleo formal y la persecución policial.

Estas memorias, cuando se incorporan en archivos participativos, hacen visibles tramas de violencia de género intensificadas por la transfobia, al tiempo que celebran prácticas de resistencia y supervivencia colectiva en las redes de cuidado en las “casas” trans, en los talleres clandestinos, en los espacios de apoyo mutuo como lugares de afecto y agencia política. La inclusión de voces trans en estos archivos no desplaza otras memorias feministas, las sitúa en un entramado más amplio de relaciones interseccionales, donde género, clase y sexualidad se entrecruzan. Desde allí, se proponen nuevas categorías de lectura más porosas y dialógicas, que superen las divisiones entre “memoria de mujeres” y “memoria LGBT”, dando paso a una historia afectiva y plural de las disidencias sexuales y de género.

En conclusión, las categorías de lo queer y lo trans amplían y complejizan los estudios de la memoria al introducir nuevos sujetos, nuevos archivos y modos de recordar. A través de Butler (2009) se cuestiona la naturalización de las identidades en la memoria; con Preciado (2008) y Cvetkovich (2003) se indaga en los archivos alternativos y afectivos; con Hirsch (2008), se valora las transmisiones postgeneracionales y afectivas; con Muñoz (2020), se considera la dimensión utópica y de futuro que anida en las memorias disidentes; y con las prácticas transfeministas, se enfatiza la interseccionalidad de género, sexualidad, raza y clase en el recordar.

Todas estas perspectivas, integradas, responden a la pregunta central de la tesis mostrando que las memorias disidentes en los archivos participativos son actos de reivindicación y resistencia: crean sus propios repertorios y archivos comunitarios, disputan narrativas oficiales (sin sustituirlas sino complementándolas críticamente) y mantienen vivas las huellas del pasado para nutrir las luchas presentes y venideras. En los archivos participativos, sean digitales, museos comunitarios, colecciones autogestionadas, lo queer/trans actúa como una fuerza que enriquece el acervo memorial y asegura que el “nunca más” y el recuerdo pertenezca también a aquellas corporalidades e identidades impropias que históricamente quedaron al margen de la historia.

### 2.5.3 Lo popular como vida, enunciación y resistencia en la memoria

La categoría de lo popular en los estudios culturales y de la memoria alude, ante todo, a la cultura vivida por la gente común, los sectores subalternos, las clases trabajadoras, los pueblos originarios, las comunidades rurales y barriales, y a sus formas de entender y narrar el pasado. En contraste con visiones elitistas, autores como Raymond Williams (2001) definieron la cultura popular como un modo de vida completo de una *comunidad*. Williams argumenta que la cultura abarca el conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de las prácticas cotidianas de la gente (Williams, 2001).

Es decir, lo popular es la red de valores, hábitos, creencias, expresiones artísticas y relaciones sociales tal como las vive la mayoría de la gente e incluye sus memorias. Concebir lo popular como forma de vida nos hace ver que la memoria popular reside en rituales, celebraciones, relatos orales, refranes, canciones, comidas y demás prácticas comunes que transmiten experiencia histórica. Como señala Williams (2001), la clase trabajadora posee una cultura y memoria propias basadas en la vecindad, las obligaciones mutuas y lo común (Williams, 2001).

Jesús Martín-Barbero (1987) retoma esta noción para pensar lo popular en el contexto latinoamericano, destacando que es un espacio de enunciación y conflicto más que un folclor estático. Para Martín-Barbero, “lo popular” no se identifica con pobreza material, sino con las relaciones de dominación y resistencia que atraviesan a los sectores subalternos (Barbero, 1987). Lo popular refiere en América Latina a “un espacio de conflicto” cultural específico, donde los grupos subalternos —campesinos, obreros, clases medias empobrecidas, comunidades indígenas— confrontan la hegemonía dominante (Barbero, 1987). Esta definición crítica evita idealizaciones románticas de “lo popular” y lo entiende en el terreno donde se negocian sentidos, se filtran imposiciones y se generan respuestas creativas frente al poder. Martín-Barbero destaca que la comunicación masiva y la cultura industrial no lograron simplemente homogeneizar o borrar la cultura popular, sino que los receptores populares desarrollaron mediaciones y resistencias activas (Barbero, 1987). Es decir, la audiencia popular reinterpreta los mensajes, los adapta a sus propias lógicas, mezcla lo nuevo con tradiciones locales.

La memoria popular suele manifestarse mediante actos de resistencia como huelgas, marchas, canciones de protesta y rituales sincréticos que son a la vez recordatorios del agravio y afirmaciones de identidad. Lo popular, dice Martín-Barbero (1987), es un ámbito de lucha

hegemónica, un campo atravesado por las disputas entre lo tradicional vs. moderno, lo local vs. global, lo dominante vs. subordinado, y en ese campo, la memoria tiene un rol clave como herramienta de lucha al recordar agravios pasados para legitimar reclamos presentes.

En sintonía con esta visión, Néstor García Canclini (1990) conceptualiza la cultura popular latinoamericana como resultado de hibridaciones entre lo tradicional y lo moderno. Criticando visiones puristas, García Canclini (1990) muestra que lo popular se mezcla con industrias culturales, medios de comunicación y flujos globales. Las ferias artesanales conviven con la televisión, las canciones folclóricas incorporan ritmos urbanos, las fiestas patronales incluyen tecnología de sonido, lo que refleja una constante negociación identitaria. Este proceso mixto desmiente la idea de “auténticas tradiciones intactas”, y más bien, lo popular se redefine constantemente al incorporar elementos externos sin perder su base local. García Canclini (1990) hace un llamado contra la romantización nacionalista de lo popular como esencia resistente a la globalización. En las últimas décadas del siglo XX, muchos movimientos políticos exaltaron ciertas tradiciones populares como “la reserva” de la identidad, el folclor musical o la religiosidad popular y suponían que eran antídotos intactos frente a la modernidad neoliberal.

Sin embargo, Canclini (2007) señala que esa visión ignora las transformaciones reales, por ejemplo, de comunidades indígenas que para ser escuchadas aprendieron a usar los medios masivos. Este entrelazamiento hace que la memoria popular sea un territorio pasivo o aislado, se construye combinando fuentes diversas como la historia oral, los libros de texto escolares o los programas de radio y televisión, y en nuestro presente, las redes sociales. La propuesta de García Canclini (2007) nos insta a estudiar estas estrategias híbridas de recuerdo, cómo se enlazan memorias ancestrales con narrativas mediáticas contemporáneas y cómo producen nuevos sentidos populares. Además, la combinación rompe la polarización simplista entre cultura popular y alta cultural.

En resumen, lo popular es un terreno de traducción y mestizaje cultural permanente, y sus memorias son igualmente mestizas. Lejos de un folklore congelado, la memoria popular en América Latina integra tanto la épica de sus antepasados como los lenguajes modernos para narrar y mostrar su resiliencia y adaptación. Los sujetos populares están ese margen de negociación, son sujetos urbanos y rurales que integran tradiciones con la modernidad, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. En la actualidad, estos sujetos se fragmentan en diversos movimientos: migrantes, mujeres cuidadoras, jóvenes sin estudio o trabajo, los trabajadores como clase, y otros, que generan sus propias estéticas de lucha en consignas,

murales, memes y arte urbano. Los sujetos de lo popular son los que constantemente tienen algo para denunciar y reivindicar, desde la movilización en lo escrito, lo visual y corpóreo.

Retomando la dimensión de la resistencia, es inevitable citar a Michel de Certeau (1980) y su análisis de las *artes de hacer*. De Certeau estudió cómo los sujetos ordinarios, en su vida diaria, ejecutan tácticas creativas para reapropiarse de espacios y productos impuestos por el orden dominante. Leer, caminar la ciudad, cocinar recetas populares, todas estas prácticas cotidianas, según de Certeau (1980), son actos en los que “consumidores” aparentemente pasivos en realidad *producen* significados nuevos. Esto es sumamente relevante para la memoria, las clases populares se apropian del pasado a su manera. Piénsese como una fecha patria decretada por el Estado puede ser vivida por la gente de formas heterogéneas y esas formas escapan al control central. De Certeau (1980) sugiere estudiar las “réplicas del dominado”. Estas réplicas incluyen relatos orales alternativos, contrafestejos, memoriales espontáneos como murales callejeros o santuarios populares que son tácticas memoriales con las que la gente común reivindica su experiencia en el tiempo.

Un caso elocuente es el de las madres y abuelas de Plaza de Mayo en Argentina, mujeres del pueblo que, con la estrategia simple de caminar en círculo con pañuelos de tela, resignificaron la plaza pública —habitualmente escenario de rituales patrios oficiales— en un espacio de denuncia y memoria de los desaparecidos. Esa práctica se volvió repertorio de memoria popular y a la vez un acto político de resistencia. Las artes de hacer memoria circunscriben peregrinaciones, ofrendas, canciones testimoniales, que pueden considerarse un repertorio, en el sentido de Taylor, propio de lo popular. Con Certeau (1980), entendemos que la memoria popular se construye desde abajo mediante prácticas aparentemente ordinarias pero cargadas de significado.

Ahora bien, Stuart Hall, desde los estudios culturales británicos, también contribuye a la comprensión de lo popular como ámbito de disputa ideológica. Hall (1981) señaló que la cultura popular es una zona de lucha constante por la hegemonía, allí chocan las fuerzas de incorporación y las fuerzas de resistencia. En su ensayo *Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'*, Hall (1984) explica que durante la formación del capitalismo las clases dominantes se esforzaron por reformar las costumbres y valores de las clases trabajadoras, pero estas a su vez opusieron resistencia apoyándose en sus tradiciones (Hall, 1984).

Por tanto, estudiar lo popular sobrelleva analizar cómo se representan y recuerdan los hechos históricos en ese ámbito, quién controla esas narrativas y cómo circulan. Stuart Hall

(1984), también aportó la noción de “popular” como contra-hegemónico en potencia. Identificó, por ejemplo, cómo la cultura juvenil negra en Reino Unido resignificaba la música, la moda y el lenguaje de maneras que subvertían las imágenes impuestas por la cultura blanca dominante. Hall nos motiva a ver la cultura popular como *campo de representación*, donde cada película, canción o celebración en torno al pasado puede ser leída en clave política.

En Argentina, la ensayista Beatriz Sarlo (2007) analizó la relación entre cultura popular, memoria e historia en el contexto de la transición democrática. La autora reflexiona sobre los procesos de *museificación* y *espectacularización* del pasado en la cultura de masas contemporánea, y puntualiza, en que en las últimas décadas se ha producido un verdadero *boom de la memoria*, caracterizado por la proliferación de museos, monumentos, novelas históricas y consumos culturales centrados en el pasado. Este auge, señala Sarlo, tiene el riesgo de transformar la memoria en mercancía o en espectáculo, fenómeno que algunos críticos han denominado la *industria de la memoria*. Sarlo (2007) critica esa tendencia y denuncia la manera que en que se trivializan ciertos contenidos, por ejemplo, reconstrucciones históricas en forma de parques temáticos, turismo de memoria, telenovelas que reducen hechos complejos a melodramas.

Esto puede vaciar el potencial crítico de las memorias populares para acomodarlas a lógicas comerciales. Sin embargo, Sarlo (2007) reconoce también la potencia de las memorias en plural y especialmente valora aquellas manifestaciones populares del recuerdo que escapan a la oficialidad. Sarlo (2007) concluye que la memoria pública democrática debe articular las diversas memorias para evitar tanto la manipulación política del recuerdo como la dispersión inconexa. Al mismo tiempo, enfatiza en un tono reflexivo y crítico, y aboga por una memoria que no sea autocomplaciente ni meramente victimizante. Desde su perspectiva, lo popular aporta a esa ecuación su cuota de *experiencia vivida*, pero requiere dialogar con la historia crítica para no caer en mitificaciones.

Por último, la contribución de Roger Chartier (1992) nos brinda una herramienta conceptual para entender cómo las clases populares apropian la cultura escrita y la transforman en memoria propia. Chartier propone estudiar las prácticas de lectura y apropiación porque para él no existe un texto con significado único hasta que es leído, y cada comunidad lectora, puede interpretarlo de acuerdo con sus códigos y contextos (Chartier, 1992). La “apropiación”, dice Chartier, remite a usos e interpretaciones sociales inscritos en prácticas específicas (Chartier, 1992). Un panfleto revolucionario del siglo XIX podía ser leído en voz alta en una pulpería de pueblo, generando debates locales y alimentando la memoria colectiva de lucha,

mientras que el mismo texto leído en soledad por un burgués ilustrado tendría otro efecto. Esto es crucial para la memoria popular: las clases subalternas han leído, escuchado y narrado los documentos históricos a su manera, a menudo oralmente y en grupo, y por décadas han logrado resignificarlos.

Chartier (1992) nos lleva a preguntar *cómo* circulan los relatos del pasado entre la gente popular ¿A través de lecturas populares, de transmisiones orales, de la escuela primaria, y hoy, únicamente en las experiencias digitales? ¿Y cómo son reinterpretados? Sus ideas conectan con la noción de archivo comunitario, ya que, las comunidades muchas veces recopilan sus propios documentos en libros de actas vecinales, álbumes fotográficos, periódicos locales y los leen colectivamente para afirmar su identidad histórica. La práctica de la lectura popular, los clubes de lectura obrera en el siglo XX, o las actuales bibliotecas públicas, populares o comunales, son un vehículo para que sectores subalternos se apropien de la historia escrita y la enlacen con su memoria oral. Siguiendo a Chartier (1992) podemos reconocer que las memorias populares se fundan también en ese diálogo entre lo escrito y lo oral. Los archivos digitales participativos donde la gente sube fotos familiares, cartas escaneadas o relatos conviven la cultura escrita y la oral, pues muchas veces esas fotos vienen acompañadas de narraciones habladas recogidas en vídeo y hacen parte de un mosaico de memorias populares interpretadas por sus propios autores. La apropiación cultural, en últimas, implica que nada de *lo cultural*, sea un libro de historia, una película, una canción patriótica, llega intacto a la comunidad, siempre hay una adaptación y una relectura.

Con lo dicho hasta acá, lo popular amplía y complejiza los estudios de la memoria al recordarnos que la historia vive en la gente común, en sus prácticas, sus lenguajes y sus luchas cotidianas. Nos mueve a valorar las formas de memoria subalternas, desde la oralidad, las performances y lo afectivo, que complementan y cuestionan las memorias institucionales, y del mismo modo, a observar los procesos de apropiación creativa mediante los cuales las comunidades asimilan, transforma o resisten las narrativas oficiales.

La memoria y las culturas del recuerdo se ven enriquecidas por lo popular en tanto este enfoque nos obliga a atender a otras voces, otros soportes y otros contenidos. Hace visible la historia de los nadie (Galeano, 1986), la de los migrantes, los obreros, las amas de casa, los estudiantes, los indígenas y todos aquellos cuyas experiencias suelen quedar al margen de la “gran historia”. Además, lo popular trae consigo una dimensión de resistencia y creatividad para mostrar cómo las comunidades recuerdan para resistir y resisten para recordar. En la medida en que los estudios de memoria incorporan la lente de lo popular, se complejiza la

comprensión de las culturas del recuerdo, alimentadas tanto por archivos documentales como por repertorios vivientes.

## 2.6 El *entre-lugar* de la memoria

La trayectoria teórica recorrida hasta este punto desemboca en la necesidad de pensar la memoria como un espacio intermedio. Todos los desarrollos previos confluyen hasta aquí para articular la noción de *entre-lugar de memoria*, entendida como una zona donde se condensan las tensiones entre el poder y el recuerdo, entre lo visible y lo oculto, entre el documento y el relato vivo. Este espacio híbrido es un punto de producción, negociación y resignificación de la memoria.

Homi K. Bhabha (2002) define el *in-between* o tercer espacio como el territorio donde las culturas se traducen, se mezclan y se reconfiguran fuera de las dicotomías binarias. La cultura, no se enraíza en identidades puras ni en fronteras estables, sino que emerge en los intersticios de un tiempo y un espacio intersticial donde las categorías dejan de ser fijas. Ese lugar fronterizo alberga la posibilidad de crear nuevos significados a partir de la hibridez, de la contaminación y del riesgo. En esa línea, Gloria Anzaldúa (2016) concibe la *frontera* como una herida abierta, un sitio vago e indefinido habitado por los *atravesados*, los mestizos, los queer y los que no encajan en los binarismos y en las normas. Para ella, habitar el borde significa soportar la ambivalencia y, al mismo tiempo, transformarla en potencia creadora, porque el borde es un lugar donde la identidad se fractura y se multiplica.

Edward Soja (2010) amplía esta intuición en su formulación del *Thirdspace*, al proponer una categoría que combina lo material, lo imaginario y lo político. Este tercer espacio que une todos los planos para producir una heterotopía fértil en posibilidades epistemológicas y emancipadoras. En este terreno intersticial, mezcla de lo vivido y lo pensado, de lo cotidiano y lo utópico, y emergen formas alternativas de conocimiento y acción. Trasladada al campo de la memoria, esta noción ilumina la idea de un *entre-lugar* que no pertenece del todo al pasado ni al presente, sino que se activa en el tránsito entre ambos.

Pensar la memoria desde este *entre-lugar* es reconocer su carácter inestable y relacional. La memoria es práctica que se mueve entre la evocación individual y la inscripción colectiva; un proceso siempre en tránsito, que atraviesa tiempos, cuerpos e instituciones. En ese sentido, el *entre-lugar* de la memoria pasa por un territorio material y simbólico donde se agrupan memorias disímiles —oficiales y subalternas, locales y globales, íntimas y públicas— generando una nueva dimensión de sentido.

Dentro de este horizonte lo político-visual Jacques Rancière (2009) introduce la noción de *distribución de lo sensible* para referirse a la manera en que todo orden social organiza de antemano lo que puede verse, decirse y hacerse. Esta “distribución” delimita quiénes participan en lo común y qué experiencias adquieren visibilidad. El marco deja entrever cómo los archivos e imágenes forman parte de ese régimen de visibilidad. Politizar la imagen, entonces, significa *redistribuir lo sensible*, cuestionar la jerarquía de las miradas y abrir nuevas formas de participación visual.

Ariella Azoulay (2010) lleva esta reflexión al terreno de la fotografía y propone el concepto de *ciudadanía fotográfica*. Para ella, toda imagen es una relación política entre quien la produce, quien la observa y quien aparece en ella. La fotografía tiene la forma de un contrato civil donde cualquiera puede ejercer su derecho a mirar y a ser mirado. Desde esta perspectiva, mirar una fotografía, pasa por una práctica de responsabilidad compartida. En un archivo fotográfico participativo, las personas que observan interpretan o narran las imágenes ejercen esa ciudadanía visual y transforman la contemplación en acción cívica.

Como vimos más arriba, Diana Taylor (2015) añade una capa más al concebir la memoria como un diálogo entre *archivo* y *repertorio*. Mientras el archivo conserva documentos, textos o fotografías que perduran materialmente, el repertorio comprende los gestos, performances y actos corporales que actualizan la memoria en el presente. Ambos se necesitan, la imagen fotográfica cobra vida cuando se la interpreta colectivamente, cuando se mueve a las fronteras del relato, ritual o acto conmemorativo. Así, el *entre-lugar* de la memoria se despliega en la intersección de estas tres dimensiones en clave de Rancière, Azoulay y Taylor donde el acto de ver se vuelve político, ético y performativo.

Pero este espacio también se enfrenta a dilemas éticos profundos y Ann Laura Stoler (2002) muestra cómo los archivos coloniales se usaron como instrumentos de dominación y se diseñaron para producir silencios y exclusiones. Leer el archivo, dice, es también leer sus omisiones en los huecos, las tachaduras y las ausencias son parte de ese texto. Saidiya Hartman (2008) lleva esa inquietud más lejos y se pregunta: *¿cómo narrar vidas que el archivo borró?* En *Lose Your Mother* y en *Venus in Two Acts*, explora los límites de la representación cuando solo quedan rastros de violencia. Con eso, propone una *fabulación crítica* y una escritura que imagina con cuidado ético las vidas reducidas a silencio. “¿Cómo retornar a la escena de la violencia sin reproducir su gramática?”, se pregunta (p. 4). Esa escritura se mueve en la cuerda tensa entre la denuncia y la reparación, entre el reconocimiento del dolor y la necesidad de no

revictimizar, pero, sobre todo, por los caminos de la ficción desde la imaginación, la creación y la literatura.

Paul Ricoeur (2000) plantea, desde otra dimensión, esta discusión desde la filosofía moral al formular el *deber de memoria* como un compromiso con los ausentes. “El deber de memoria existe gracias a la deuda que nos liga con los otros: ¡te acordarás, no olvidarás!” (p. 94). Recordar, para Ricoeur, es mantener viva la promesa y resistir tanto el abuso del recuerdo cuando se lo convierte en herramienta política vacía o como el abuso del olvido cuando se prefiere no saber. El *entre-lugar* de la memoria, visto de este modo, es un espacio ético donde el archivo se abre al escrutinio y las ausencias se transforman en presencia simbólica. El espesor ético del *entre-lugar* se amplía cuando se observa desde América Latina, una región donde la memoria ha sido históricamente campo de disputa. Elizabeth Jelin (2002) entiende la memoria como práctica social atravesada por relaciones de poder y frente a los relatos oficiales promovidos por el Estado, emergen memorias *desde abajo*, sostenidas por víctimas, familiares, organizaciones populares e indígenas. Esa “urgencia de archivo” —reunir fotos, testimonios y documentos— fue, tras las dictaduras, una forma de resistir el olvido institucional. Sin embargo, Jelin señala el peligro de que esa memoria sea cooptada por políticas de reconciliación superficial. Los *entre-lugares* surgen también cuando las comunidades crean sus propios espacios de expresión, museos autogestionados, archivos barriales, performances de duelo y protesta, y de algún modo, resultan teniendo reconocimiento público y contacto institucional.

Beatriz Sarlo (2005) aporta otro matiz cuando señala que la cultura de la memoria puede, a veces, deslizarse hacia un sentimentalismo que diluye la reflexión histórica. Celebrar la visibilidad de las víctimas no es suficiente si se pierde el análisis de los repertorios de victimización y de violencia que produjeron esas víctimas. En *Tiempo pasado* reivindica un equilibrio entre el testimonio y la interpretación, entre la emoción y el pensamiento crítico. Rossana Reguillo (2000, 2017) introduce un registro distinto cuando habla de las memorias urbanas y juveniles en contextos de violencia. En barrios marcados por el narcotráfico o la exclusión, los jóvenes han construido sus propios soportes de memoria como los murales, altares, grafitis, vídeos, fotografías compartidas en redes, que actúan como *entre-lugares* donde conviven las marcas sociales y las resistencias periféricas.

El *entre-lugar* de la memoria es también un fenómeno temporal, Andreas Huyssen (2003) analiza esa superposición de tiempos propia de la modernidad tardía. Observa un *giro hacia el pasado* que, paradójicamente, coexiste con la amnesia acelerada del presente. En ese

contexto, propone navegar el *presente denso* como un palimpsesto donde habitan capas coloniales, modernas y globales. El *entre-lugar* de la memoria personifica justamente esa coexistencia: un tiempo no lineal donde los recuerdos se reactivan y se transforman.

Con lo anterior, puede afirmarse que el archivo fotográfico participativo encarna el *entre-lugar* de la memoria en toda su complejidad. Es un espacio donde se cruzan la voz del testigo y la del investigador, la imagen y la palabra, la experiencia y el documento. En él se redistribuye lo sensible, se ejerce una ciudadanía visual, se reactiva el deber de memoria y se ponen en movimiento las temporalidades del recuerdo. Es, simultáneamente, archivo, porque guarda huellas, y repertorio, porque las actualiza en prácticas vivas; local, porque nace de comunidades concretas, y global, porque enlaza con valores universales de justicia y derechos humanos.

De modo análogo, podríamos afirmar que la imagen fotográfica, especialmente en contextos de archivo participativo, es un *entre-lugar* donde distintas memorias se encuentran y se hibridan. Si se piensa en un archivo digital comunitario de fotografías antiguas, cada foto puede ser leída desde la memoria familiar de quien la aportó, desde la memoria colectiva local, e incluso desde marcos globales. La imagen deviene entonces un espacio de inscripción múltiple, en ella se inscriben el mundo al que pertenece, la vida cultural que la produjo, pero también las nuevas interpretaciones de quienes la re-leen en el presente.

Las fotografías de un álbum familiar, al integrarse en un archivo público o en un proyecto de memoria, cambian de lugar, dejan de ser meros objetos privados y se transforman en vehículos de recordaciones colectivas. Al mismo tiempo, conservan su intimidad, su afectividad original, creando un espacio híbrido. Ingrid Kummels y Gisela Cánepa (2018) analizan cómo, en el contexto peruano, los familiares de estudiantes desaparecidos convierten la fotografía en un dispositivo político de memoria. En particular, reapropian la foto carnet, un formato originalmente vinculado al control estatal y a la identificación burocrática, para subvertir su función disciplinaria y transformarla en emblema de ausencia. Las imágenes, al circular en marchas, altares y memoriales públicos, pasan a ser signos que hacen visible la desaparición forzada. Lo que era prueba de control se resignifica como demanda de justicia y reconocimiento. Como señalan las autoras, “la foto carné, al ser expuesta colectivamente, deviene imagen emblemática de denuncia y recuerdo” (Kummels & Cánepa, 2018, p. 46). Aquí la imagen actúa como *entre-lugar* es a la vez un rastro material del individuo ausente y un lugar de encuentro comunitario donde la memoria de la ausencia se politiza.

Asimismo, la idea de la imagen como *entre-lugar* nos lleva al concepto de archivo. Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995) señaló que el archivo es simultáneamente un lugar de consignación donde se guarda el pasado y un lugar de exclusión donde se decide qué entra y qué queda fuera. Las imágenes en un archivo pueden verse entonces como umbrales, están dentro del archivo, pero muchas veces provienen de la vida cotidiana o de voces subalternas y su mera presencia en el archivo ya introduce alteridad. Un archivo fotográfico participativo en que hoy se ubica en la red radicaliza esto, al invitar a cualquiera a incluir sus imágenes; es un archivo de fronteras porosas, un *entre-lugar* entre lo institucional y lo popular.

En tal archivo, la hibridez, se vuelve una naturaleza nueva, siguiendo a Bhabha (2010), podríamos decir que ese espacio híbrido es generador de nuevos significados y esa mezcla evita la congelación del sentido. El archivo visual se vuelve un terreno de negociación de la memoria, justamente un *entre-lugar* donde todas las memorias dialogan. El énfasis del autor en la ambivalencia y en el *tercer espacio* nos invita a valorar la imagen como un proceso de continuo acontecer. La imagen como *entre-lugar* de la memoria es, ante todo, un sitio de traducción, se traducen experiencias pasadas para audiencias presentes, se traduce lo personal a lo colectivo, traduce incluso entre culturas distintas. Esta traducción nunca es perfecta; ahí reside su potencia, en lo inacabado y ambiguo que obliga a seguir interpretando. Bhabha (2010) diría que en el enunciado cultural siempre hay “algo que no encaja”, y es precisamente ese exceso o falta lo que genera significado nuevo. En una imagen, podríamos pensar que siempre hay un resto no conciliado, sea la diferencia de perspectivas entre quien tomó la foto y quien la mira, sea la tensión entre la belleza estética y el dolor histórico que representa: “El significado cultural no es nunca simplemente dado, ni tampoco puede fijarse en un origen único; se articula en el espacio intermedio de la negociación, allí donde se encuentran lo incompleto, lo ambivalente y lo contradictorio” (Bhabha, 2010, p. 63).

Por último, la imagen como *entre-lugar* nos recuerda que la memoria misma es relacional. No recordamos en solitario ni en abstracto; recordamos con otros, mediados por cosas, objetos, fotos, animales, lugares, canciones, y un sinnúmero de artefactos y productos culturales. Las imágenes son mediadoras privilegiadas en esa red de recuerdos, median entre generaciones, median entre comunidades, median entre lo humano y lo material. En ese sentido, la imagen es un lugar de encuentro. La palabra *entre-lugar* sugiere también refugio.

Entender la imagen como *entre-lugar* de la memoria implica reconocer su carácter multifacético, híbrido y dinámico. Apreciar los intersticios donde realmente ocurre la cultura.

Las imágenes son esos intersticios visuales de la memoria; espacios de tránsito donde el recuerdo se da en interacción. Como tal, nos invitan a una postura crítica y creativa. Crítica, para interrogarnos siempre desde dónde nos habla una imagen y qué voces incluye o excluye; creativa, para usar las imágenes como puentes de diálogo, como instrumentos de hospitalidad y reconocimiento entre diferentes memorias.

## CAPÍTULO 3



Los miércoles cada ocho días de 2:30pm a 4:30pm asistía a las sesiones del Laboratorio de la memoria de los oficios “LaComún” en la Biblioteca Publica la Victoria, primero como pasante, y luego, como un miembro más.

Claudia es una perrita de edad avanza que vive a las afueras de la Biblioteca, en el parque circundante. Su presencia al terminar las reuniones era una esperanza para la mirada; en el encuentro con sus ojos, su casa y su cotidianidad animal. La oscuridad de su pelaje me hacía recordar las vibraciones del acordeón en la cumbia “Cuando lo negro sea bello” de Andrés Landero. Este capítulo es eso: pensar en la digresión imaginativa con la esperanza de encontrar resonancias visuales.

Nota: Fotografía propia e intervención de Carolina Benavides (2025).

### **Capítulo 3. Producciones visuales en tres estrategias participativas: Comparte Tu Rollo (CTR), el Archivo de la Memoria Trans (AMT) y *Entretejidxs***

En este capítulo se analizan tres objetos de estudio que reúnen experiencias representativas de la manera en que la visualidad se expresa como práctica participativa en dos archivos fotográficos y un laboratorio de memoria comunitaria: Comparte Tu Rollo (CTR), el Archivo de la Memoria Trans (AMT) y *Entretejidxs*. Cada una de estas iniciativas, desarrolladas en contextos distintos, comparte el objetivo de preservar la memoria colectiva a través de la fotografía con la participación de las comunidades, pero difiere en su estructura organizativa, en la naturaleza visual de sus acervos y en las formas de participación que promueven. A modo de introducción, vale reseñar brevemente cada caso para enmarcar su alcance, CTR es una plataforma impulsada por la Biblioteca Nacional de Colombia que invita a la ciudadanía a digitalizar y compartir fotografías históricas personales junto con sus relatos, articulando las bibliotecas públicas del país en un esfuerzo por “revelar la memoria de Colombia con las fotografías y los relatos de todos” (BNC, sf.). Por su parte, el AMT de Argentina es un archivo comunitario y autónomo, fundado en 2012 por activistas trans, dedicado a recopilar y resguardar el patrimonio fotográfico y documental de las personas transgénero y travestis, en respuesta a décadas de historias silenciadas por la discriminación y la violencia sistémica (Macioci, 2025). Finalmente, *Entretejidxs* surge como resultado de un laboratorio de memoria comunitaria liderado por la Biblioteca Pública La Victoria (Bogotá) en 2023, donde habitantes de la localidad de San Cristóbal cocrearon una manera de contar la historia local del trabajo, los oficios y la economía informal a partir de las voces, fotografías y recuerdos de siete miembros de la comunidad.

En este capítulo se desarrolla un análisis comparativo de las tres experiencias participativas desde tres ámbitos: el estructural, el visual y el participativo, con el propósito de identificar convergencias, tensiones y diferencias. Cada ámbito se examina primero de manera particular para cada objeto de estudio en la que se detallan sus condiciones contextuales, sus dispositivos de producción y las formas de relación que se establecen entre instituciones, comunidades y memorias. Posteriormente, se presenta un ejercicio comparativo que identifica los puntos de contacto como sus divergencias conceptuales, metodológicas y estéticas.

En el ámbito estructural, el análisis parte de los *entre-lugares* que cada proyecto configura entre lo institucional y lo comunitario. En CTR, este eje se articula entre la centralización estatal (BNC/MinCultura) y la descentralización comunitaria (red de bibliotecas locales) y se observa cómo se negocian las tensiones entre custodia, autoría y soberanía

tecnológica. En AMT, el foco está en el *entre-lugar* que vincula lo íntimo/personal (álbumes, cartas, retratos) con lo público (archivo comunitario y exposiciones) y se subraya en la autonomía de la comunidad trans frente a las instituciones museísticas. Finalmente, en *Entretejidxs*, el eje estructural se despliega entre la institución cultural local (BibloRed/La Victoria) y la comunidad barrial (LaComún y vecinos), donde se indaga cómo la temporalidad del laboratorio, la curaduría participativa y la política local inciden en la sostenibilidad del proyecto.

En el ámbito visual, se analizan las formas en que la fotografía y su circulación reconfiguran los relatos de memoria. En CTR, el *entre-lugar* visual se sitúa entre lo íntimo/privado (fotografía familiar, local) y lo nacional (imagen convertida en relato de país en Historypin) y se pone atención en los procesos de monumentalización de lo cotidiano. En AMT, el *entre-lugar* oscila entre la supervivencia trans (fotos personales y vídeos propios) y lo visible (archivo público, exhibiciones internacionales), donde las imágenes adquieren valor político y simbólico como huellas de resistencia. En *Entretejidxs*, el *entre-lugar* visual se construye entre el álbum personal (fotos familiares y oficios) y la exposición pública (libro y montaje digital), con una estética de lo cotidiano que combina materialidad, memoria y experiencia escenográfica. Cada uno de estos ejes es una manera de observar cómo el archivo fotográfico se transforma en un espacio de representación visual y cómo las imágenes actúan como testimonios, emblemas o dispositivos narrativos.

Finalmente, el ámbito participativo examina las formas de agencia, autoría y voz en los tres casos. En CTR, el *entre-lugar* participativo se ubica entre los relatos comunitarios (coloquiales, locales) y la narrativa oficial de orgullo nacional, allí la voz regional se modula en un discurso institucional más amplio. En AMT, la participación se analiza desde el *entre-lugar* que cruza el lenguaje íntimo trans (jerga, códigos, oralidades) con el discurso académico o museístico en articulación con la voz performativa que desafía la norma y reescribe la memoria colectiva desde la afectividad y el activismo. En *Entretejidxs*, el *entre-lugar* participativo se establece entre la oralidad popular (lenguaje coloquial y expresiones locales) y la narración editorializada (libro y exposición virtual), donde las voces vecinales alcanzan autoría colectiva a través de talleres y procesos de co-creación comunitaria.

De este modo, el capítulo avanza desde el análisis particular de cada ámbito en los tres objetos de estudio hacia una síntesis comparativa final, que busca entender cómo las distintas articulaciones entre estructura, visualidad y participación configuran una matriz visual de la memoria desde el concepto de *entre-lugar*.

### 3.1 Horizonte metodológico de la investigación

El recorrido teórico trazado hasta este punto marcado por discusiones en torno al archivo, la imagen, la memoria y las prácticas participativas, conduce a un horizonte metodológico que busca responder a las exigencias éticas, políticas y estéticas que plantean las experiencias estudiadas. El *entre-lugar* de la memoria emerge aquí como categoría articuladora y, al mismo tiempo, como disposición investigativa: un modo de pensar, observar y escribir desde zonas intermedias, allí donde los significados se mueven, se tensionan y adquieren nuevas formas. Su fuerza radica en que invita a ocupar esas grietas como territorio de producción de conocimiento.

Siguiendo a Donna Haraway (1991), el saber se reconoce situado y, desde esa consciencia, el método se concibe como un acto relacional antes que como un conjunto de procedimientos. La objetividad deja de entenderse como distancia y se asume como responsabilidad, nace desde un cuerpo, desde una experiencia histórica y desde un posicionamiento político. Conocer tiene que ver la propia parcialidad y hacerse cargo de las relaciones que se establecen con aquello que se analiza. Esta perspectiva sitúa la metodología como una práctica que declara su ubicación para construir saberes más atentos a las realidades que hacen posibles los objetos de análisis de esta investigación.

Desde esta mirada, reflexionar metodológicamente sobre Comparte Tu Rollo (CTR), el Archivo de la Memoria Trans (AMT) y *Entretejidxs*, invita a quedarse un rato en las condiciones de posibilidad de cada experiencia en su procedencia, sus modos de organización y sostenimiento, los vínculos que establecen con instituciones o comunidades, sus temporalidades, sus afectos y las políticas que los atraviesan. Supone reconocer el lugar desde el cual observo estos objetos, las lentes teóricas y vitales que orientan mi lectura, y la manera en que dichas lentes modulan lo que veo y lo que interpreto.

En conjunto, estas tres experiencias configuran una constelación metodológica en una tríada visual que, al ponerse en relación, ilumina las dimensiones de lo que en esta investigación llamo matriz visual de la memoria. De este entramado conceptual emergen tres ámbitos analíticos que constituyen el andamiaje metodológico central: el estructural, el visual y el participativo. Cada ámbito funciona como un *entre-lugar* analítico, una zona híbrida de cruce entre escalas, disciplinas y modos de ver.

El ámbito estructural examina las condiciones institucionales, tecnológicas y materiales de cada archivo. Interesa observar cómo se organiza cada colección, quién la sostiene, qué

infraestructuras posibilitan su existencia y qué tensiones aparecen entre lo comunitario y lo institucional. Este ámbito se alinea con una perspectiva poscustodial (Heredia, 2021), en la medida en que los archivos participativos desplazan la centralidad de la custodia desde el Estado hacia las comunidades que los crean y habitan. Analizar estas arquitecturas implica leer el archivo como dispositivo social, donde se entran relaciones de poder, infraestructuras digitales y políticas de la memoria.

El ámbito visual se centra en la imagen como espacio de inscripción de memorias y síntomas. Siguiendo a Didi-Huberman (2011), mirar una imagen exige interrogar no sólo lo que aparece, sino lo que se oculta, lo que sobrevive como resto, como temblor o como fulgor. La fotografía desajusta el tiempo, enlaza el pasado con el presente de la mirada e introduce la posibilidad de un futuro en quien observa. La lectura sintomática que aquí se adopta intenta superar una comprensión meramente representacional para entrar en la densidad y la economía de la imagen. Esta aproximación dialoga con el montaje warburgiano: las imágenes se iluminan en contraste, no por similitud, y su potencia nace de las fricciones que generan cuando se colocan juntas.

El ámbito participativo examina los modos en que comunidades, instituciones o colectivos intervienen, negocian y resignifican las memorias a través de prácticas visuales. Abarca las formas de autoría, las dinámicas de co-creación, las mediaciones entre actores y las tensiones que emergen entre memorias locales y discursos hegemónicos. Este ámbito observa el archivo como práctica de las culturas del recuerdo; un espacio de encuentro, disputa y producción de sentido donde la memoria se pluraliza.

Estos tres ámbitos funcionan como planos interdependientes y, así como una fotografía en un archivo comunitario puede ser simultáneamente objeto material, imagen visual y relato, la metodología articula los aspectos estructurales, visuales y participativos en un movimiento transversal de análisis. Simultáneamente, trabajar con estos objetos exige una metodología encarnada, lenta y afectiva, que reconozca la implicación emocional y ética del investigador. Permanecer en el umbral, como propone Vinciane Despret (2019), tiene que ver con el atender, escuchar y dejarse afectar. En *Entretejidos* la observación se traduce en escucha y acompañamiento presencial en el laboratorio de memoria en el que nació la experiencia.

En el Archivo de la Memoria Trans, la dimensión ética se intensifica, entre fotografías, cartas y objetos escaneados que documentan vidas trans. Siguiendo a Saidiya Hartman (2008), narrar esas existencias implica fabular con responsabilidad, imaginar sin apropiarse y, sobre

todo, reconocer que soy un hombre no trans viendo, leyendo y tratando de entender mujeres trans. En este caso, la metodología adopta una práctica de co-presencia, donde cada imagen exige un vínculo sensible y crítico.

En CTR, el método se desplaza hacia lo relacional y lo digital porque la comunidad comparte fotografías, configura redes de sentido y articula memorias locales con instituciones y plataformas virtuales. Analizar este archivo requiere comprender las tecnologías como mediaciones culturales que transforman la escala, la circulación y la sensibilidad del recuerdo. La metodología recurre a herramientas de observación digital, aunque siempre ancladas a una lectura situada de las prácticas comunitarias que sostienen ese archivo cuando es posible.

Desde un punto de vista epistemológico, el paso del marco teórico al horizonte metodológico reafirma la coherencia entre conceptos y prácticas. Si él *entre-lugar* es un espacio intermedio de negociación entre regímenes de visibilidad, el método debe moverse en esas zonas híbridas, sostener las tensiones y permanecer atento a lo que emerge. Por eso, esta metodología no busca fijar un protocolo, sino delinear una constelación de principios para la observación situada, la lectura sintomática, el montaje crítico y la escucha visual.

En términos formales, la investigación adopta un diseño de estudio de casos múltiples y comparativo, en el que se identifican convergencias, disonancias y matices entre las tres experiencias. Este enfoque sigue la lógica del estudio instrumental, donde cada caso ilumina aspectos del fenómeno general de la matriz visual de la memoria sin perder su singularidad.

La selección de los casos responde a criterios de pertinencia y contraste. CTR es un proyecto nacional, multisituado y con una arquitectura digital compleja sostenida por el Estado. El AMT nace desde la autogestión comunitaria y articula luchas políticas, memorias íntimas y proyecciones museísticas. *Entretejidxs* se ubica en un territorio específico, con un énfasis etnográfico y colaborativo impulsado por una institución cultural distrital. Esta diversidad consolidó un diálogo entre fotografía, historia pública, humanidades digitales y culturas del recuerdo, desde la ruralidad colombiana hasta las memorias de las disidencias sexuales en Argentina. Lo común entre ellos (la construcción de historias visuales por parte de comunidades periféricas) facilitó el trabajo comparativo; las diferencias ampliaron los alcances y límites del concepto de matriz visual de la memoria.

A lo largo del proceso busqué articular teoría y práctica de manera constante, y *el entre-lugar*, considerado pertinente tanto por el tipo de material como por los hallazgos del estado del arte y del marco teórico, fue puesto a prueba en el análisis. Como se subraya en la Maestría

en Estudios Sociales, la metodología es un proceso mutable que acompaña la incertidumbre del trabajo investigativo. A medida que avanzaba el análisis, emergían *entre-lugares* no previstos que reorientaban las preguntas y reconfiguraban el camino. El horizonte metodológico se construyó en diálogo permanente con los objetos.

En síntesis, la metodología se justifica por cuatro razones: su afinidad con la naturaleza compleja del objeto; su orientación interpretativa, que resalta voces y memorias situadas; su coherencia con él *entre-lugar* como fundamento conceptual; y la potencia comparativa de estudiar tres casos que amplían la perspectiva analítica para integrar aportes de la fotografía, la historia pública, las humanidades digitales y las culturas del recuerdo. A continuación, detallo los niveles analíticos y los procedimientos desarrollados en cada ámbito, y se muestra cómo se aplicó este horizonte metodológico en el análisis comparativo de CTR, AMT y *Entretejidxs*.

### ***Ámbito estructural en los objetos de estudio***

En este ámbito se analiza la configuración general de cada archivo fotográfico participativo y del laboratorio atendiendo a su contexto de creación, su organización, sus soportes tecnológicos y sus políticas de gestión. El objetivo es entender cómo está construida la experiencia participativa y qué lógica institucional o comunitaria lo sustenta. En este sentido, pensé en varias técnicas e instrumentos. El primero, tiene que ver con el análisis documental y archivístico, que es, la revisión de documentos fundacionales, descripciones oficiales y secciones de “Acerca de” en los sitios web y cualquier normativa o lineamiento disponible de los archivos, por ejemplo, para *Comparte Tu Rollo* (CTR) se examinaron las descripciones provistas por la Biblioteca Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura, entendiendo la articulación de este archivo con la política pública de memoria.

Lo siguiente que hice se centró en la observación de la plataforma digital y se realizó un análisis de la interfaz, cómo están organizadas las colecciones, qué funciones de búsqueda o interacción existen, qué tipo de metadata acompaña a las fotos. Para CTR, se navegó por la plataforma en *Historypin* y se identificaron categorías y el modo en que las bibliotecas públicas cargan contenidos. En el caso del AMT, que cuenta con un catálogo en línea y presencia en redes sociales, se analizaron la estructura de su sitio en las secciones como *Catálogo*, *Wikitrans*, *Publicaciones*, y su integración con exposiciones físicas y publicaciones. Para *Entretejidxs*, dado que es el resultado de un laboratorio comunitario culminado en una exposición y un libro, se observó el montaje de la exhibición digital, los relatos en el espacio de la Biblioteca La

Victoria y se revisó el libro publicado como “producto” de la experiencia, lo que proporcionó información sobre la estructura narrativa y editorial que se le dio.

Lo que sigue es una paradoja, pues, aunque esta investigación busca comprender cómo las comunidades participan en los procesos de construcción de acervos documentales, encontrar a una persona clave en la coordinación, en la biblioteca, o a quien hubiese sido designado como responsable del archivo de CTR fue, desde 2022, un intento infructuoso. Al tratarse de una iniciativa que surgió durante el segundo gobierno de Juan Manuel Santos (2014–2018), localizar alguna persona del equipo original en la biblioteca resultó difícil o, en muchos casos, imposible. Tras varios meses enviando correos, pasando horas en los espacios físicos e incluso conversando informalmente con una de sus trabajadoras actuales, decidí abandonar la idea de realizar una entrevista directa. En su lugar, trabajé con lo que encontré: entrevistas ya publicadas, las páginas web y toda la interfaz pública de la iniciativa.

La idea con las entrevistas es que se logrará indagar las decisiones metodológicas de la creación del archivo, cómo se convocó a la comunidad, cómo se digitalizan y catalogan las fotos, qué criterios de conservación o curaduría se aplican. En *Entretejidxs* pude entrevistar a miembros de BiblioRed que lideraron los talleres o mantener conversaciones informales después de las sesiones presenciales que se tenían en la biblioteca que me orientaron para comprender la formulación que alentó el proyecto.

Adicionalmente, el nivel de análisis estructural se apoyó en conceptos de archivística y museología crítica y cada objeto de estudio se leyó como parte de un movimiento más amplio y de activismo archivístico. Los museos y archivos contemporáneos buscan transformarse en espacios más abiertos y participativos, superando el modelo tradicional vertical. Autores como Verne Harris (2021), Michelle Caswell (2016) y Mario Rufer (2016) discuten cómo los archivos comunitarios cuestionan la autoridad archivística tradicional y redistribuyen el poder documental a los propios sujetos de la memoria.

En esta línea, intenté ver hasta qué punto los casos estudiados concretan este desplazamiento. CTR, al estar impulsado por una institución estatal, ¿logra empoderar a las comunidades locales o reproduce cierta centralización?; el AMT, nacido de una iniciativa autónoma de militantes trans, ¿cómo equilibra la militancia y la sostenibilidad archivística?; *Entretejidxs*, siendo un proyecto de una biblioteca pública local, ¿en qué medida cede el protagonismo a los ciudadanos co-creadores? En síntesis, el nivel estructural proporciona un

“mapa” de cada archivo, su origen, su forma y su marco organizativo y servirá de base para entender las prácticas visuales y participativas que se expresan en cada caso.

### *Ámbito visual en los objetos de estudio*

En este ámbito se examina el contenido visual de las fotografías y materiales gráficos de los archivos y de las producciones del laboratorio, en otras palabras, cómo las imágenes en sí mismas representan y articulan la memoria. La pregunta que orientó este ámbito fue ¿qué nos dicen las fotografías de cada objeto sobre las memorias e identidades de las comunidades? Dado que las imágenes son el núcleo de la matriz visual propuesta su análisis es fundamental. Empleé, indistintamente, técnicas de análisis visual e iconográfico, complementadas con aproximaciones de antropología visual y estudios de la imagen, esencialmente de lo que Aby Warburg logró hacer desde su Atlas Mnemosine.

Para eso, realicé una selección intencionada de un conjunto de fotografías de cada archivo para su estudio en profundidad. Se buscó cubrir la diversidad interna de cada colección: fotos familiares, fotos de eventos públicos, retratos, documentos escaneados, y otros. En CTR pude elegir algunas fotografías muy representativas de distintas regiones de Colombia. En el AMT, se seleccionaron fotografías de diferentes décadas, años 70, 80 y 90 que retrataban a personas trans en diversos contextos, ya sea en espacios nocturnos, en la vida cotidiana, en activismos o incluso documentos oficiales con su imagen. En *Entretejidxs*, seleccioné fotografías que aparecen en el libro y en el micrositio web del proyecto. Algunas de ellas, aportadas por los vecinos alrededor de sus oficios y varias de las cuales se exhibieron en la Biblioteca La Victoria en los talleres o activaciones que hacía el laboratorio. Hay otras que tuve la oportunidad de capturar mientras estuve acompañando a los compañeros y compañeras de LaComún.

Del mismo modo, en los análisis, para cada imagen seleccionada se realizó una lectura de contexto, lo que implicó describir los elementos visuales como personas, objetos, entorno, vestimenta, poses y colores, y, a la vez, identificar símbolos o detalles de significado cultural. Cada imagen se analizó en diálogo con su contexto, si es posible rastrear quién la tomó, si se sabe cuándo, con qué propósito y cómo fue recuperada para el archivo.

Durante el análisis visual, apliqué la noción de *entre-lugar* para explorar la ambivalencia y la densidad simbólica de las imágenes. En CTR, una fotografía familiar tomada quizá para preservar un recuerdo privado se expone en línea y adquiere una nueva función: reconfigurar la memoria nacional desde una política pública de Estado. Estas imágenes actúan

en un *entre-lugar* que oscila entre lo íntimo y lo histórico, entre lo doméstico y lo institucional, lo que genera, un sentido de historia compartida que conjuga escalas personales y colectivas. En el AMT, muchas de las fotografías de personas trans circularon originalmente en espacios íntimos debido a la marginalización y violencia estructural que atravesaba la comunidad. Al ser archivadas y exhibidas, las imágenes instauran un *entre-lugar* entre el ámbito trans y el espacio público, no se integran por completo en la narrativa oficial, pues conservan su pertenencia a una comunidad específica, ni permanecen relegadas al secreto pues asumen una visibilidad crítica que interpela el régimen visual dominante.

La estética de muchas de estas fotografías combina códigos visuales heterogéneos: retratos en los que las personas posan junto a escenas de militancia, imágenes domésticas junto a registros de performance, creando lo que Bhabha (2002) denomina *significación ambivalente*. Esa ambivalencia es una potencia que abre un espacio de traducción entre mundos, donde la identidad y la memoria se negocian constantemente.

Asimismo, inspirados en los hallazgos del estado del arte y los postulados en abordaje teórico, examiné cómo las imágenes encarnan afectos o archivan sentimientos. Finalmente, en este nivel encontré un reto importante e ineludible: la relación texto-imagen. Dado que en muchos casos las fotografías vienen acompañadas de relatos o pie de foto escritos por la comunidad, crucé el análisis visual con el discursivo, y eso, me dejó tejer un puente hacia el nivel participativo.

En el ámbito visual se produjeron descripciones analítico-interpretativas de imágenes clave y detecté patrones iconográficos en cada caso. Ese análisis se hizo creando un repositorio de códigos visuales para la fase de codificación (representación de género, escena de trabajo, memoria familiar, evidencia de violencia). La comparación visual entre archivos marcó convergencias y ayudó a complejizar las siguientes preguntas ¿Comparten ciertas temáticas como la vida cotidiana y la celebración comunitaria? ¿En qué archivo predomina la narrativa de trauma visual y en cuál la festividad? Lo anterior, sirvió para ahondar en la discusión sobre la matriz visual de la memoria que retomaré en las conclusiones.

Del mismo modo, me apoyé en el Atlas Mnemosyne de Warburg porque es un modelo de análisis que desestabiliza las jerarquías tradicionales de la imagen y piensa a la memoria visual como un tejido de relaciones cruzadas de hibridaciones. Warburg montó su Atlas como una constelación de imágenes, recortes, materiales diversos, yuxtapuestos de manera que surgieran vínculos imprevisibles entre épocas, medios y culturas. En el trabajo de Laura López

Duplat (2020) esa es una lógica de cartografiar la memoria, es decir, de mapas visuales que no siguen únicamente la línea del tiempo o la cronología estricta, aparecen como epítomes metodológicos para pensar archivos de memoria situados, donde lo comunitario, lo informal, lo visual y lo narrativo se unen.

Esta investigación, al tratarse de archivos fotográficos participativos en donde los materiales no responden únicamente a la lógica institucional del archivo, sino que emergen de dinámicas comunitarias, de participación y de prácticas de memoria que son híbridas, el atlas cobra una importancia sugerente como marco interpretativo. Precisamente esa ambivalencia, ese espacio *entre-lugar* como categoría metodológica, es muy compatible con la forma del Atlas Mnemosyne, que organiza las imágenes por afectos y resonancias simbólicas. Al adoptar esa lógica, el análisis de los archivos de CTR o de la comunidad trans puede mostrar cómo las fotografías se vinculan unas con otras, cómo ciertos gestos visuales “viajan” entre contextos y cómo la memoria se teje en redes que responden a un entramado de visibilidades, silencios, participaciones, exclusiones y rememoraciones. Por último, la utilización del Atlas Mnemosyne como marco interpretativo también pone en relieve las lógicas de montaje, curaduría, repositorio y visibilidad que atraviesan los objetos de estudio. Warburg (2010) montó tableros sobre los cuales mostró cómo una imagen podía viajar de un contexto a otro. De modo análogo, del archivo digital, de la plataforma, de la co-creación y de los relatos, se pueden crear montajes que constituyan circuitos de memoria en CTR y AMT.

### ***Ámbito participativo en los objetos de estudio***

El tercer ámbito se enfoca en las experiencias, testimonios y prácticas participativas que rodean a las fotografías o las imágenes en los objetos de estudio, es decir, cómo las comunidades participan en la construcción del acervo y qué tipo de memoria se cuentan a través de él. Aquí la atención se traslada de la imagen al *sujeto que habla*, aunque, como vimos, texto e imagen dialogan. Se explora la dimensión etnográfica y narrativa de los archivos en su entorno digital, observando la producción de relatos y las formas de interacción entre los participantes, las memorias y los lenguajes que las median.

Para cada caso, reuní un corpus de narrativas asociadas a las fotos. En CTR, esto contiene los textos escritos que acompañan a las fotos en la plataforma, muchas veces breves descripciones históricas proporcionadas por los contribuyentes o anécdotas personales. En el AMT, además de los textos que acompañan al catálogo, cuando los hay, son cruciales los testimonios orales y escritos de las integrantes. Por fortuna, el AMT ha producido publicaciones

como el fotolibro *Un viaje al centro de la memoria trans* o *Nuestros Códigos*, que contienen numerosas narraciones autobiográficas y reflexiones comunitarias. En *Entretejidxs* se recopilan los relatos contenidos en el libro recientemente publicado, donde siete habitantes comparten sus historias de vida vinculadas a las prácticas de los oficios y al trabajo informal, mientras que los talleristas reconstruyen el proceso colectivo del laboratorio. Asimismo, consideré fragmentos de audio o vídeo que están disponibles, podcasts producidos en el laboratorio, y en últimas, mi propia observación participante. Pues allí hice las pasantías de la maestría y me vinculé a las actividades del laboratorio hasta la fecha. Es importante destacar que en este ámbito interesan qué historias se cuentan y cómo se cuentan: el tono, el lenguaje, las emociones expresadas, la estructura narrativa, cronológica, temática y otros que pueden ir apareciendo en el camino.

De manera adicional, emplee análisis temático-cualitativo para identificar las principales temáticas de memoria presentes en los testimonios. Un aspecto central de este apartado metodológico es *cómo hablan los participantes*. Dado que uno de los objetivos explícitos es incorporar voces comunitarias presté atención a la mezcla de registros. Muchas de estas narraciones pueden alternar entre un lenguaje coloquial lleno de expresiones locales, humor, apodos y reflexiones más formales o políticas. Metodológicamente, esto supone que, al presentar citas en los análisis, respeté la oralidad o particularidades del habla de los sujetos, tal como recomienda la etnografía crítica (Gregorio, 2012 y Rodríguez 2022) para no limpiar o censurar las voces otras.

Para finalizar esta sección, en la que confieso mis avatares investigativos y mis ambiciones analíticas, unas con mejores resultados que otras, me parece importante señalar que los tres ámbitos se abordaron de manera integrada durante el trabajo analítico, aunque aquí se presenten separados. En la práctica, al estudiar una foto de CTR (nivel visual) inmediatamente atendía a su descripción (nivel participativo) y debía tener en cuenta cómo llegó allí (nivel estructural). De manera semejante, los resultados de cada nivel retroalimentaron a los otros, un hallazgo participativo (cierto tema recurrente en testimonios) me llevó a buscar más imágenes relacionadas a ese tema; o ver un patrón visual me hacía preguntar a nivel estructural si se incentivó cierto tipo de aportes. La noción de *entre-lugar* ayuda a mantener esta visión, ya que, los archivos participativos y el laboratorio se leen como un *entre-lugar* en la medida en que la estructura, la imagen y la participación se entrelazan y se potencian mutuamente.

### 3.2 Configuraciones estructurales, visuales y participativas de Comparte tu Rollo

En esta sección se examina Comparte Tu Rollo como una matriz visual de la memoria donde se entrecruzan estructuras institucionales, visualidades y formas de participación comunitaria. El archivo se analiza como un mediador que organiza relaciones entre Estado y comunidad, entre álbum doméstico y vitrina nacional, entre memorias íntimas y narrativas públicas. Bajo la noción de *entre-lugar*, el apartado se organiza en tres ámbitos de análisis articulados entre sí. En primera instancia, se aborda la configuración estructural de CTR, centrada en la tensión entre centralización estatal y descentralización comunitaria, la economía custodial de los originales y sus copias digitales, y las dependencias tecnológicas y autorales que se abren al alojar el archivo en *Historypin*. En segundo momento, se trabaja el plano visual, a partir de los *entre-lugares* que emergen entre lo íntimo y lo nacional, la familia y la nación, la fiesta y el folclor, la infraestructura y la promesa de modernidad, así como en la identificación de síntomas visuales que desestabilizan el régimen celebratorio del archivo. En un tercer momento, se analiza el ámbito participativo, en diálogo con las culturas del recuerdo, para mostrar cómo las prácticas de digitalización, narración y de acopio documental en las bibliotecas resignifican las fotografías familiares como fragmentos de historia nacional, al tiempo que instauran nuevas formas de negociación entre memorias locales, discursos institucionales y horizontes de reconciliación.

Figura 4 Esquema de análisis en CTR



Fuente: Elaboración propia (2025).

### 3.2.1 La centralización estatal y la descentralización comunitaria

Comparte Tu Rollo (CTR) presenta una estructura singular al conjugar una iniciativa gubernamental centralizada con una ejecución altamente descentralizada en comunidades locales. En términos institucionales, CTR se enmarca en el Plan Nacional de Lectura y Escritura de Colombia y es liderado por la Biblioteca Nacional, bajo el Ministerio de Cultura (BNC, sf). Sin embargo, su implementación dependió de una red de bibliotecas públicas departamentales, municipales y comunales a lo largo del país, así como de archivos regionales, universidades y colectivos comunitarios aliados. Este diseño no le otorgó a CTR un carácter de repositorio central, sino el de una plataforma compartida en la que múltiples micro-archivos comunitarios convergieron en el acopio de fotografías.

La plataforma tecnológica que usa CTR es la web *Historypin*, un sitio global de mapeo de memorias fotográficas. CTR creó un canal en esta plataforma dedicado al archivo con subcolecciones por cada comunidad y se benefició de una infraestructura digital robusta sin tener que desarrollarla desde cero. En términos estructurales, cada biblioteca local ejerce una función curatorial sobre su colección comunitaria. Coordina las jornadas de digitalización y registro, sube las imágenes y relatos a la plataforma, y los georreferencia en el mapa de Colombia alojado en *Historypin*. El resultado es un modelo de archivo distribuido, descentralizado en la práctica, pero centralizado en su interfaz, porque articula la multiplicidad local con una visualidad nacional compartida.

Figura 5. Inicio de CTR en Historypin



Fuente: Captura de pantalla de la web a la plataforma. (2022).

Las fotografías originales usualmente permanecen con sus dueños y lo que se comparte es la copia digital y el relato que acompaña a esas imágenes. Las bibliotecas facilitan el proceso,

pero no poseen los materiales en sentido tradicional, este modelo, rompe con la noción clásica de archivo donde los documentos deben transferirse a una institución que garantiza su custodia. En CTR, la institución actúa más como facilitadora y la plataforma en la que se publican las fotografías queda como dueña del acervo. Este modelo asiste, en cierta medida, a democratizar la construcción del archivo, ya que cualquier ciudadano con una fotografía considerada significativa puede participar y aportar a la memoria común en la aspiración de la estrategia, pero al conservar la titularidad de sus imágenes, cada participante mantiene el control sobre su propio relato y sobre la circulación de su memoria. De ese modo, el archivo se dispone como un espacio intermedio entre lo estatal y lo comunitario, donde la memoria se comparte sin perder su anclaje en la experiencia individual.

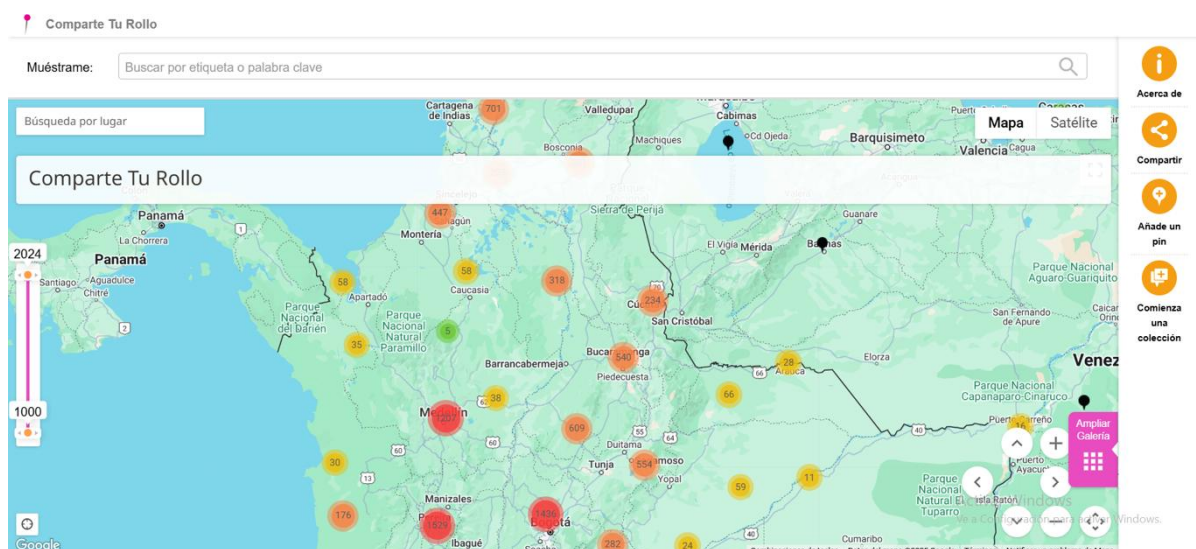
Sin embargo, persisten algunas zonas de ambigüedad, la primera tiene que ver con el anonimato en varias de las fotografías, al consultar por su autoría, en muchos casos es la biblioteca o la biblioteca municipal la que figura como autora, sin que sea posible conocer con certeza quién tomó la foto ni quién conserva su versión análoga. La comunidad desaparece, bajo esta lógica, de la autoría. La segunda tiene relación con la cesión de derechos a la plataforma *Historypin*. Según supe en una conversación informal durante el Congreso de Historia —al que hice referencia en la parte inicial de este documento— al utilizar los servidores externos de dicha plataforma, la biblioteca no tiene realmente el control sobre la preservación digital de las fotografías, esto significa que, si *Historypin* decidiera en algún momento retirar los contenidos de su nube, la colección y los rollos vinculados a la iniciativa podrían perderse. Tampoco fue posible acceder a los consentimientos firmados para la cesión de derechos por parte de las comunidades, ni a los documentos que especifiquen el uso que los usuarios de la plataforma pueden hacer de las imágenes. Esta información no se encuentra disponible en ninguno de los espacios consultados y, ante las dificultades para entrevistar a algún integrante del proyecto, no fue posible contrastarla de manera directa.

En cuanto al contenido estructural, CTR abarca un rango temporal amplio; principalmente hay fotos de mediados del siglo XX hasta finales del siglo XX y una cobertura geográfica casi total del país, pues su motivación era “recorrer toda la geografía nacional” a través de las fotos (BNC, sf.). El archivo no se restringe por temáticas específicas, aunque por su naturaleza tienden a emerger memorias cotidianas y locales. Al tratarse de un proyecto participativo, su riqueza depende de la diversidad de las comunidades involucradas: coexisten allí fotografías de festividades indígenas en la Sierra Nevada con imágenes de la vida urbana en la Bogotá de los años setenta. Estructuralmente, CTR configura un archivo heterogéneo

cuadrulado y limitado, un corpus visual compuesto por fragmentos dispares que se articulan más por pertenecer a una misma región que por criterios comunitarios asociados al afecto, a las formas de habitar y sentir los territorios y a las complejidades de sus habitantes.

Para organizar este conjunto, CTR se apoya en una clasificación geográfica, por departamento y municipio, y en una indexación colaborativa, sustentada en etiquetas temáticas asignadas por bibliotecarios y usuarios. La plataforma digital deja filtrar por décadas o palabras clave, lo que facilita recorridos diversos a través de su interfaz. No obstante, esta misma heterogeneidad plantea desafíos en términos de coherencia y trazabilidad documental, ya que, la ausencia de criterios de organización plural y diversa, lo hacen ver más como un fondo homogéneo, pero a la vez, como un archivo en mosaico, abierto, inestable y en constante reconfiguración. Las categorías y formas de organización que propone resultan a veces confusas o limitadas, quizá porque responden más a su vocación de estructura técnica de preservación digital que a la estructura sentimental, atemporal o corpórea de un archivo participativo. La fragmentariedad puede leerse como una elección metodológica y estética: CTR no aspira a una narrativa única, sino a ser, como lo describe la Biblioteca Nacional de Colombia, “un rico tapiz de la vibrante historia cultural de Colombia” (BNC, s. f.). En realidad, estructuralmente, no termina siendo ni lo uno, ni lo otro, pero si tiene aspiraciones hacia las dos intenciones.

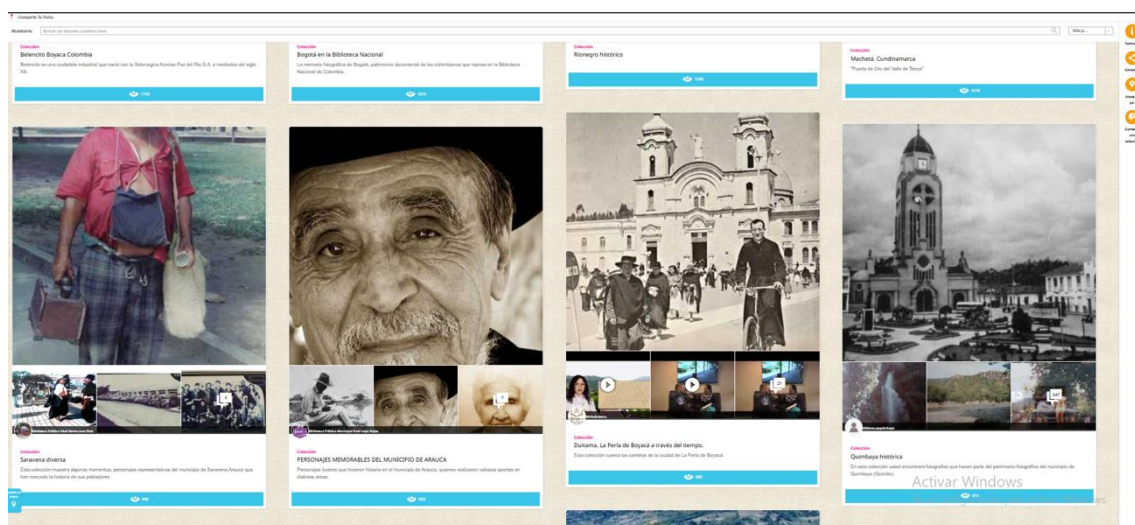
**Figura 6. Georeferenciación de CTR en Historypin**



Fuente: Captura de pantalla desde la web a la plataforma. (2022).<sup>89</sup>

<sup>89</sup> En agosto de 2025 aparecían los 32 departamentos con al menos un rollo.

Figura 7. Presentación inicial de los rollos de CTR en Historypin



Fuente: Captura de pantalla desde la web a la plataforma. (2022).<sup>90</sup>

En términos de *entre-lugar*, CTR se sitúa en la intersección de un archivo nacional, por su ambición de narrar la historia de Colombia y una constelación de archivos locales, por su dependencia de cada comunidad. Esa posición intermedia, según lo que he revisado por ahora, es novedosa, pues no es un archivo nacional hegemónico construido de arriba abajo, pero tampoco es una serie de archivos locales y comunitarios que conecten directamente con lo que las comunidades quieren contar, denunciar, señalar o disputar.

En el plano de la gobernanza participativa CTR se apoya en actores locales como bibliotecarios, o líderes culturales, familias o gente que llega a las bibliotecas interesadas en las convocatorias de las iniciativas. La capacitación de estos actores fue parte integral, se desarrolló una “Caja de herramientas” de formación para enseñar metodologías de recuperación de memoria en bibliotecas. La estructura de funcionamiento típica involucra talleres comunitarios de memoria donde vecinos compartieron fotos e historias, guiados por un bibliotecario que luego de un permiso, que no es muy claro cómo se logró, digitalizó y subió el material. Se promovió que las comunidades mismas decidan qué fotos narran mejor su historia local, claro, eso limitado a los criterios de la pertinencia de la foto a los intereses de la convocatoria.

Esta micro-curaduría participativa es crucial porque la institución central propone lineamientos específicos, pero confía en la curaduría comunitaria. Como resultado, la

<sup>90</sup> En agosto de 2025, aparecían 500 pestañas que agrupaban 12000 pines de las fotografías.

estructura de CTR es semicurada, hay una capa de uniformidad, pues todas las entradas tienen ciertos campos: título, fecha, lugar, texto del relato, autor de la contribución, pero el contenido de esos campos viene de múltiples voces o a veces con información incompleta porque no se incluyen los datos requeridos.

En términos de perdurabilidad el CTR depende del interés continuo de las bibliotecas y comunidades, porque, según he ido revisando, constantemente se actualizan algunas cosas de su contenido, pero eso no se da de forma sistemática o continua. Estructuralmente no tiene una oficina dedicada permanentemente, es un programa dentro de las actividades de extensión bibliotecaria. Eso lo puede advertir porque su actividad, como se vio al momento de solicitar alguna entrevista, depende más de las prioridades administrativas y la disponibilidad de fondos para hacer talleres o promocionar la plataforma. Ante eso, la propia naturaleza distribuida le da resiliencia, aunque a nivel central disminuya el empuje que en algún momento tuvo.

Las colecciones ya creadas quedan publicadas en línea y alguna biblioteca entusiasta podría seguir agregando contenido. Como ya se dijo, un riesgo estructural identificado, es la preservación digital a largo plazo. CTR confía en Historypin, un servidor externo y si en el futuro esa plataforma dejara de operar, el archivo podría peligrar. Más allá de una cuestión técnica, acá se plantea una reflexión sobre la soberanía tecnológica y la custodia de la memoria digital. Los archivos participativos basados en la web suelen descansar en infraestructuras privadas o transnacionales, lo que genera tensiones entre la apertura pública, la dependencia tecnológica y la garantía de continuidad. A ello se suma la ambigüedad en torno a los derechos de autor y los usos derivados de las imágenes, aspectos que requieren marcos normativos y éticos claros para evitar que la memoria comunitaria quede supeditada a condiciones externas o a lógicas corporativas del almacenamiento digital

Para finalizar, el análisis estructural realizado podría explicarse de manera esquemática del siguiente modo. En CTR, el ámbito estructural se configura en un *entre-lugar* donde confluyen la centralización institucional del Estado, que es representado por la Biblioteca Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura, y la descentralización comunitaria promovida a través de la red de bibliotecas públicas locales. Desde esa tensión se organiza el archivo, ya que el Estado proporciona la infraestructura, la orientación técnica y la plataforma digital, mientras que las bibliotecas locales actúan como mediadoras y curadoras de las memorias territoriales. En este equilibrio inestable se define la arquitectura institucional del proyecto, es un archivo estatal que busca ser participativo, pero que, en su propia estructura, reproduce

jerarquías de gestión, legitimidad y representación. Además, de este *entre-lugar* central surgen otros *entre-lugares* derivados que pueden ser sintetizados de la siguiente manera.

El primero corresponde al *entre-lugar* custodial en el cual se ubica la tensión entre posesión de la fotografía y su circulación. Las fotografías permanecen en manos de sus dueños, quienes conservan los originales físicos, mientras las copias digitales son alojadas en Historypin. Esta dualidad introduce una doble economía de la memoria, por un lado, la preservación doméstica, afectiva y material; por otro, la circulación digital en un repositorio global. Lo que podría parecer una apuesta de democratización también evidencia un desplazamiento, el archivo existe en un territorio físico comunitario, pero su huella digital circula fuera del control de quienes la produjeron. La custodia se desdobra, y ambiguamente, queda en dos “lugres” a la vez, la comunidad conserva los cuerpos de las imágenes, mientras la plataforma retiene su espectro digital.

El segundo corresponde al *entre-lugar* autoral en el cual se evidencia la tensión entre la visibilidad institucional y la invisibilidad comunitaria. En el plano de la autoría, el archivo se asienta en otra tensión porque las bibliotecas locales figuran como las autoras oficiales de las colecciones, lo que refuerza su rol institucional y garantiza cierta trazabilidad en los créditos. Sin embargo, esta atribución diluye la participación de las personas y comunidades que aportan las fotografías. La autoría colectiva se fragmenta y los protagonistas de las imágenes como las familias, fotógrafos locales, o habitantes del territorio, quedan subsumidos bajo la firma de una institución intermediaria. Esta invisibilización plantea que mientras el proyecto promueve la participación, su estructura de reconocimiento se mueve en el seno de un régimen autoral jerárquico que prioriza la legitimidad institucional sobre la autoría comunitaria.

El tercero se refiere al *entre-lugar* digital en el cual se ubica la tensión entre la dependencia y la soberanía. La dimensión tecnológica introduce otra frontera ambivalente, aunque CTR se concibe como una red nacional de archivos descentralizados, depende por completo de Historypin, una plataforma extranjera que aloja los contenidos en servidores externos. Como se dijo a lo largo de este acápite, implica una forma de dependencia digital que pone en riesgo la continuidad del archivo. La soberanía tecnológica, entendida como la capacidad de las comunidades o las instituciones nacionales de custodiar su propio patrimonio digital, queda comprometida. Si Historypin cesara sus operaciones, migrara de dominio o cambiara sus condiciones de servicio, gran parte de las imágenes compartidas podrían desaparecer, tal y como fue latente esa condición en varios de los trabajos revisados en el estado

del arte. Este *entre-lugar* digital, es una invitación a pensar que la democratización del acceso no siempre garantiza la autonomía en la preservación.

Finalmente, el último entre-lugar corresponde a la temporalidad institucional, porque la temporalidad CTR se mueve entre la curaduría comunitaria, ejercida por bibliotecarios y participantes locales, y los lineamientos centrales del Ministerio de Cultura, que definen las directrices de comunicación, selección y visibilización. Este intersticio atraviesa también la temporalidad institucional del proyecto, porque nació como una convocatoria temporal, asociada a una política pública de memoria, pero sus huellas digitales permanecen en línea, adquiriendo una vida extendida más allá del marco administrativo que la originó. El archivo se mantiene en un tiempo suspendido, deja de ser un programa estatal para devenir un vestigio digital que sigue produciendo prácticas de recordación. En esa persistencia residual se expresa su mayor fuerza simbólica y su vulnerabilidad estructural.

En síntesis, CTR muestra una estructura que combina centralización estratégica y descentralización operativa, con una infraestructura digital colaborativa. Representa un modelo escalable de archivo participativo nacional y sienta un precedente, de acuerdo con lo revisado en el estado del arte en archivística latinoamericana, al integrar cientos de microhistorias en un relato polifónico. Su estructura encarna la metáfora del *entre-lugar*, porque se ubica en la frontera del archivo y la red social, de la dirección estatal y la espontaneidad comunitaria, de la memoria nacional y la micro memoria. Esa posición, lejos de ser incómoda, hace que, algunos relatos canónicos terminen por tener eco en las comunidades y facilita los propósitos de la iniciativa para crear un régimen visual de la memoria en su contenido.

### **3.2.2 Entre la diversidad visual y la mirada costumbrista nacional**

Comparte Tu Rollo (CTR) es un archivo fotográfico participativo de alcance nacional, coordinado por la Biblioteca Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura, lanzado en 2016. Se concibe como una invitación abierta a los colombianos a “revelar” sus memorias locales mediante la publicación de fotografías antiguas provenientes de álbumes familiares, acompañadas de relatos orales que reactivan y resignifican las experiencias inscritas en esas imágenes. Con más de 10.000 fotografías aportadas por comunidades vinculadas a 900 bibliotecas públicas y la participación de más de 110.000 personas (Shift Collective, 2020), la plataforma digital desarrollada en Historypin se orienta a construir una historia plural de Colombia desde múltiples geografías: municipios, corregimientos y ciudades donde la memoria se expresa a través de la imagen.

A medida que avanza el análisis visual de CTR, se presenta una selección de fotografías y escenas que condensan la riqueza polifónica del archivo. Siguiendo el espíritu del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, se reúnen instantáneas provenientes de distintos rincones y épocas de Colombia, tal como coexisten en la plataforma digital. Esta constelación visual configura un espacio de resonancia entre imágenes dispersas que, al ponerse en relación, activan múltiples temporalidades y modos de interpretación.

### **Los *entre-lugares* de las visualidades de la memoria nacional en CTR**

El primero corresponde al intersticio entre lo íntimo y local y lo público, nacional y georreferenciado en Historypin. CTR articula un tránsito entre lo doméstico y lo público porque imágenes nacidas en la intimidad de álbumes familiares, archivos vernáculos o escenas barriales ahora pasan a un espacio de visibilidad nacional en Historypin. Ese tránsito no es neutro: reordena la memoria, fija jerarquías de lo visible y encuadra imágenes bajo una gramática estatal-participativa. En ese umbral entre hogar y nación se juega el régimen visual que organiza CTR. En tal caso, el régimen visual de CTR se configura a partir de la elevación de la vida cotidiana al estatuto de patrimonio visual. En contraste con otros archivos institucionales, aquí emergen fotografías domésticas, vernáculos y comunitarias, imágenes que antes habitaban la intimidad del álbum familiar, guardadas en cajas de cartón o colgadas en las paredes del hogar.

Si bien esta característica no abarca la totalidad del acervo, en varios rollos es un síntoma latente, una forma sensible de reinscribir lo cotidiano en la esfera pública y de redefinir las fronteras entre lo personal y lo público. La recuperación que se hace de esas imágenes, sin embargo, no es inocente, responde a una lógica institucional que busca ampliar el horizonte de lo patrimonial sin abandonar del todo sus formas de legitimación. Siguiendo a Didi-Huberman (2017), las imágenes organizan un campo de visibilidad donde se decide lo que puede ser visto, lo que debe ser recordado y lo que es legítimo conmemorar. En este régimen, lo cotidiano deviene archivo por su capacidad de insertarse en una narrativa que ya ha sido estructurada en las pretensiones de la iniciativa.

La plataforma digital de CTR fue diseñada para exhibir las imágenes comunitarias georreferenciadas sobre un mapa de Colombia, democratizando así la mirada sobre el pasado. Navegar por este mapa implica un viaje visual interminable, es posible desplazarse hacia pueblos recónditos y detenerse en rostros e historias que no figuran en los relatos oficiales. Como señala el equipo del proyecto, la experiencia está “llena de emociones” y permite “ver

muchas caras desconocidas de Colombia y descubrir un país que no tenías en la mente”, reconociendo “la diversidad de un país extraordinario” a través de la fotografía y la narrativa (Biblioteca Nacional de Colombia, s.f.). Es una apuesta de un archivo con potencialidad polifónica que nace de una memoria visual.

Pero esta polifonía tiene límites, y aunque la recolección de imágenes es comunitaria y está basada en la participación de cientos de personas a lo largo del país, la curaduría del archivo es estatal y responde a un modelo de archivo que favorece lo celebratorio, reconciliador y consensual. Lo que se invita a recordar no emerge libremente, está enmarcado por una serie de guiones implícitos que privilegian lo edificante, lo simbólicamente integrador y lo visualmente legible. La participación es mediada por una convocatoria que preselecciona los modos de mirar y una narrativa institucional que sugiere cómo deben ser las imágenes.

Didi-Huberman (2004) ha advertido que, bajo ciertos regímenes de visibilidad, las imágenes que nos conmueven pueden, al mismo tiempo, anestesiarnos. Nos emocionan, sí, pero no nos interpelan; producen reconocimiento, pero no rendijas en el pensamiento. Para el autor, el problema de muchas imágenes es el uso que se hace de ellas, el modo en que son instrumentalizadas para consolidar una versión única, pacificada o pedagógica del pasado. En este caso, la emoción convocada por el proyecto puede volverse una forma de pacificación afectiva, un recurso para volver habitable un pasado que no ha sido procesado del todo, pero que se representa como si ya estuviera cerrado.

Hay, sin duda, una multiplicación de imágenes, pero no necesariamente de sentidos. Las escenas que se muestran como procesiones, partidos de fútbol o retratos familiares cargan sentidos estabilizados, asumidos como obvios o universales. No se abren a la disputa, no permiten el extrañamiento. En ese contexto, el visual, CTR parece funcionar más como repositorio de imágenes múltiples que como archivo en el que se revalúen las prácticas curatoriales. Almacena sin interrogar y conserva sin dislocar. Mantiene una distancia respecto al potencial político y epistemológico de las imágenes y se desactiva su capacidad de incomodar.

No se observa, por parte del proyecto, un esfuerzo curatorial por tematizar críticamente las imágenes, ordenarlas a partir de interrogantes sobre las relaciones de poder, representación o exclusión que pudieran atravesarlas. Las categorías son funcionales al archivo como colección, pero no como problema. ¿Quién aparece? ¿Quién toma la foto? ¿Desde qué posición

se representa? ¿Qué cuerpos están y por qué esos y no otros? Son preguntas necesarias que el archivo, tal como está dispuesto, no formula.

Esto configura un régimen donde la imagen se domestica, se la ordena, se la neutraliza, se la integra sin fricción a una narrativa de país que, en 2016, se preguntaba por el pasado, el presente y el futuro del conflicto, el perdón y la reconciliación. En CTR, la imagen corre el riesgo de quedar fijada como evidencia decorativa de una diversidad previamente consensuada. En vez de ser el espacio donde la memoria se activa, puede devenir el lugar donde se oficializa el recuerdo.

Empero, en una revisión y selección realizada sobre diez rollos del archivo y organizados, sistematizados y analizados en MAXQDA (ver Anexo 6) se pueden reconocer constantes visuales que atraviesan distintas experiencias locales: imágenes que abarcan desde lo íntimo hasta lo colectivo y desde lo material hasta lo simbólico. Entre ellas se destacan categorías recurrentes como deportes, símbolos religiosos, familias, eventos festivos, infraestructura, oficios, lugares, personajes y animales. Aunque estas categorías no están siempre explícitamente marcadas en la plataforma, actúan como disparadoras de sentido, consintiendo que el archivo sea legible según una lógica nacional-popular, donde cada municipio aporta su fragmento al “tapiz” cultural del país.

Las imágenes que no responden a criterios de agrupación distintos al territorio o a su capacidad para ilustrar aspectos de la vida nacional configuran una estructura representacional que sitúa lo cotidiano como un lugar común dentro de la historia compartida. En lugar de abrir preguntas sobre las diferencias internas, los conflictos o las tensiones sociales, estas fotografías suelen ser leídas en clave de identidad nacional, como piezas equivalentes de una colección que proyecta una imagen homogénea del país. Lo cotidiano se canoniza dentro de una narrativa visual establecida, donde la diversidad se ordena bajo formas normadas de reconocimiento y pertenencia. En este caso, la supuesta apertura temática se ve tensionada por el hecho de que las imágenes se deben insertar en un marco de legibilidad que matiza su impacto, que las vuelve funcionales al archivo como mosaico nacional. El archivo no recoge imágenes por su fuerza disruptiva, más bien, lo que ve en ellas, es su capacidad de ser ensambladas en una representación pasiva.

Por eso, aunque en apariencia hay diversidad y espontaneidad, el régimen visual de CTR también ejerce una forma de domesticación simbólica y el desorden de lo real es traducido a una armonía posible del recuerdo. Lo que no encaja, lo que no ilustra algo reconocible, es

decir, una tradición, una alegría, una identidad, corre el riesgo de quedar fuera del archivo o de ser leído en la lógica que propone la convocatoria oficial. Las imágenes que podrían funcionar como síntomas de algo que se resiste a ser narrado, son absorbidas por la lógica del álbum nacional y desactivan su potencia.

El segundo *entre-lugar* de la visualidad de CTR corresponde al desequilibrio estético que suscitan los objetos populares sin importancia pública convertidos en objeto nacionales patrimonializados. Entre los conjuntos revisados, la recurrencia del deporte resulta llamativa, desde el Cauca hasta el Putumayo, existen imágenes que resaltan dos únicos deportes: el fútbol y el ciclismo. Aparecen con una insistencia casi ritual, son equipos aficionados posando en canchas de tierra, trofeos al frente, son cuerpos alineados en formación frontal; hay ciclistas sonrientes en calles rurales o carreteras sin asfaltar. Las poses se repiten con una fidelidad que conmueve; los cuerpos se disponen según un orden que celebra la unión y el esfuerzo. En esa repetición hay una forma de afirmación, pues cada imagen parece decir “aquí estuvimos”, “fuimos parte”, “somos un nosotros uniformado”.

**Figura 8. Atlas: el juego detenido: cuerpos en alineación y masculinidad en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2025).

La reiteración de las poses, los cuerpos en formación y el horizonte abierto de los campos conforman una pedagogía visual del orden y una economía simbólica del deporte

“representativo”. Cada fotografía dispone los cuerpos en una coreografía precisa, están al frente, quienes sostienen el balón o el trofeo; detrás, aquellos que refuerzan la pertenencia colectiva y cierran el marco de la identidad a través del uniforme. En estos encuadres rurales, la cancha aparece como una extensión del territorio a ser un espacio que se delimita, se conquista y se defiende simbólicamente como si en cada partido se jugara la nación misma. ¿No ocurre algo semejante en los partidos televisados, donde la mirada colectiva se ordena en torno a la misma actitud de los once cuerpos alineados? Esa pose genera una comunión imaginada, una vibración afectiva que se aloja en las entrañas y una identidad que se siente antes de pensarse.

En la mayoría de las fotografías, los jugadores y ciclistas aparecen detenidos en un tiempo sin desgaste. La pose funciona como un dispositivo de eternización al verse como un presente inmóvil, un instante congelado en el orgullo de grupo. Estas imágenes parecen sustraídas del flujo del tiempo y de la geografía concreta que las produjo. Su detención fabrica una épica popular donde lo cotidiano, un partido aficionado, una carrera barrial, se transforma en imagen estable y en monumento menor a la comunidad.

Con todo, la insistencia de estos cuerpos alineados deja entrever una ausencia persistente. No hay mujeres, ni espectadores visibles, ni otros actores que no hagan parte del juego. Al publicar estas imágenes en CTR da la impresión de que el archivo selecciona, consciente o inconscientemente, qué cuerpos merecen ser recordados y cuáles quedan fuera del encuadre del deporte. Y, aun así, en los márgenes de algunas fotos, entre los árboles o los muros, en los niños a la distancia o en las bicicletas apoyadas al borde del campo, palpita una vida lateral que escapa al prisma de lo masculino. Esa vida que desborda introduce una tensión afectiva entre el deseo de pertenecer y el deseo de mirar; entre la pose eternizada y la fragilidad de quien se expone ante la cámara.

El poder de estas imágenes reside en su repetición y cada cuadro resuena con el anterior, en la formación de los equipos, la sonrisa de los ciclistas, la bandera o el trofeo tejen una gramática del orgullo que vuelve familiar la escena, como si el país entero se reconociera en esa secuencia. Este acto visual de alinear, posar y sonreír produce una ilusión de consenso, una euforia que ordena el recuerdo y pacifica la diferencia. El archivo se normaliza porque no hay otros cuerpos del deporte, tampoco hay cansancio o derrota. Las imágenes se suspenden en un tiempo de cohesión que neutraliza el conflicto. El deporte se vuelve así metáfora de una nación posible: viril, alegre y ordenada. En su aparente inocencia, las fotografías erigen un monumento vernáculo al cuerpo masculino como medida de lo común.

En conjunto las imágenes del Atlas de la Figura 8, se vuelven un relato visual donde el cuerpo masculino se va transformando en un emblema de comunidad y pertenencia, pero también en un síntoma de una memoria disciplinada por la pose. El archivo deportivo de CTR celebra el juego y hace visible el modo en que la nación imagina su fuerza, su moral y su orden, a través de una coreografía de cuerpos dispuestos y homogéneos. Aun así, en esa repetición, algo se resquebraja, las fisuras laterales, los márgenes del encuadre, las presencias inadvertidas anuncian que el archivo es un espacio donde lo común se desborda y la memoria deja huellas que resisten el molde.

Por otro lado, las fotografías familiares transitan del álbum a la vitrina nacional. Ese viaje patrimonializa el afecto y normaliza un tipo de parentesco de un tipo de familia. La imagen parece tierna; su repetición, en cambio, instituye un deber de mirada. Las fotografías familiares conforman uno de los conjuntos más reiterados en CTR y trazan un mapa de la familia que pertenece al discurso de la nación. Cada imagen parece una pequeña escena doméstica que responde a un régimen visual profundamente estructurado, porque en ellas, lo que se muestra y lo que se omite son decisiones que ordenan la memoria y definen qué puede considerarse familiar. Retratos nupciales, primeras comuniones, cumpleaños, retratos de estudio y reuniones al aire libre componen una iconografía reconocible donde la familia aparece como un núcleo estable, solemne y armonioso.

**Figura 9. Atlas: genealogías visuales de la familia nuclear y extendida en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024)

En las imágenes familiares del archivo de CTR se repite una misma coreografía de cuerpos: el padre al centro o de pie, la madre sentada, los hijos al frente con una leve sonrisa. En la imagen se traza una jerarquía del afecto en la autoridad masculina, la contención femenina y la promesa de lo infantil. La relación entre lo doméstico, lo cotidiano y la representación de la familia se confunde con la estética curada que aparece en las fotos; y lo íntimo se ritualiza, porque la fotografía familiar, más que reflejar una experiencia, proyecta una aspiración, la de ser recordados en el marco de un modelo aceptable y nuclear de felicidad y pertenencia. La pose funciona como contrato visual entre los miembros del grupo y el espectador futuro para decir que todas las familias eran homogéneas, nucleares y numerosas.

Además, en varias de las imágenes la vestimenta es elegante, pulcra y se define por tonos claros o colores oscuros cercanos al negro. Al tratarse del retrato familiar, los sujetos aparecen con ropas reservadas para ocasiones especiales: zapatos lustrados, pantalones, faldas y camisas sin rastro de desgaste o roturas; prendas que, más que para el uso cotidiano, parecen dispuestas exclusivamente para ser lucidas. Es relevante señalar cómo este orden visual prescribe una indumentaria específica para lo masculino y lo femenino: traje, camisa y corbata para los varones adultos; pantalones de paño y camisas —en ocasiones también trajes completos— para los niños; y vestidos largos para las mujeres y niñas. Este régimen escópico del retrato familiar, articulado a través del vestuario, instituye una forma particular de pasado y de memoria sobre lo familiar dentro de la CTR.

La repetición disciplinada encierra una política de la mirada porque la ausencia de otras formas de parentesco o convivencia, madres solas, familias ampliadas, amistades o corporalidades diversas es un indicio de que la representación de lo familiar responde a un patrón social y moral. En este caso, la reiteración de la familia nuclear funciona como dispositivo de normalización, una pedagogía visual que enseña a mirar la familia como estructura cerrada, heterosexual y ordenada.

Y, sin embargo, las fotografías familiares de CTR, al igual que los paneles del Atlas Mnemosyne de Warburg, pueden leerse como un campo de tensiones donde cada imagen encierra su propio temblor. Basta mirar con atención, una casa modesta detrás del retrato elegante, un niño distraído que mira fuera del encuadre, una sombra que corta la escena, un padre que posa, pero que mira a ningún lugar. Son pequeños síntomas que delatan la distancia entre el ideal y la vida. El síntoma no destruye el orden, lo habita de otro modo y vibra en la superficie como una resistencia muda (Didi-Huberman, 2005).

Cuando estas imágenes, nacidas en la intimidad del álbum familiar, ingresan al espacio público del archivo digital, ocurre una transformación: lo privado se patrimonializa en la manera en que se establece una cultura del recuerdo sobre la familia o lo familiar. Lo que antes circulaba en un ámbito afectivo y doméstico se vuelve documento nacional y parte de una memoria colectiva. Esa transposición, en su tránsito del álbum al archivo, las fotografías familiares adquieren un nuevo valor simbólico, ya que lo íntimo se monumentaliza y el afecto de la familia nuclear es evidencia de la idea de familia en la nación. Lo que era recuerdo se vuelve emblema. En esto podemos leer una paradoja, por un lado, el archivo democratiza la memoria y visibiliza la experiencia de las familias comunes; por otro, enmarca el afecto, seleccionando qué formas de familia son dignas de ser recordadas. En ese proceso, la idea de amor familiar y de pertenencia se normaliza bajo la lógica de la representatividad.

Las fotografías familiares de CTR se mueven bajo una apariencia de ternura y unidad, fijan un modo de recordar. La familia se vuelve signo de moralidad, continuidad y fe. Pero en cada encuadre late una inquietud: la de saberse mirados y la de posar para un porvenir incierto. Allí radica su potencia, no en el mito de la armonía, sino en las fisuras que dejan ver la fragilidad de la pertenencia. Puede decirse que estas fotografías en el atlas transmiten la repetición de la pose, el gesto y la composición reitera una forma de sentir y de imaginar la familia. Al entrar en el archivo público, esas memorias privadas se transforman en una pedagogía del recuerdo en un relato visual que enseña cómo amar, cómo pertenecer, cómo ser familia. Las fotografías, al sumarse a CTR, configuran una constelación donde lo privado y lo público se entrelazan. El régimen escópico familiar, heredero de una cultura que exaltó la familia nuclear como ideal moral, se extiende a lo largo del país como un lenguaje visual compartido. La multiplicación de retratos casi idénticos (bodas, comuniones, y poses formales) compone una gramática nacional. Pero entre esa repetición se abre un *entre-lugar*, el que da campo al espacio imperfecto, la mirada desviada y la emoción no prevista.

Ahora bien, existe un tercer *entre-lugar* referido a la monumentalización de la arquitectura local. Los símbolos religiosos son otra recurrencia del archivo, ya que en numerosas fotografías de CTR aparecen iglesias, sacerdotes y procesiones religiosas como la Semana Santa o el Corpus Christi que actúan como marcadores visuales del orden espiritual y moral de las comunidades locales. Las fachadas de los templos se presentan como hitos fundacionales y centros arquitectónicos del territorio, mientras que las figuras eclesiásticas (padres, frailes, monseñores o misioneros) son retratadas en primer plano como autoridades morales. Las procesiones avanzan con una composición ordenada y ritual, reforzando una

pedagogía visual de la fe y del consenso. Las imágenes, aunque se inscriben en lo local, reproducen una visualidad centralizada del catolicismo como estructura social y política, donde lo religioso organiza simbólicamente la vida comunitaria y el imaginario de pertenencia.

**Figura 10. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024).

**Figura 11. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024).

**Figura 12. Atlas: devociones en serie. Moral visual y la inscripción católica de la memoria local en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024).

Las imágenes reunidas en esta constelación componen una escenografía del poder simbólico y un teatro visual donde la Iglesia aparece como custodia del pasado, mediadora de lo colectivo y garante de la fundación moral de las municipalidades de Colombia. Las fachadas de los templos (uno de los registros visuales más reiterados de toda la iniciativa) actúan como monumentos del archivo, umbrales que dividen lo profano y lo sagrado, pero también como ejes de ordenamiento visual del territorio. La Iglesia, erguida y centrada, delimita la perspectiva desde la cual se mira y se recuerda. En estos rollos, la imagen arquitectónica cumple una función de anclaje y la fachada registra un edificio y dispone una forma de ver, un punto fijo desde el cual la comunidad imagina su origen. Tal como sugiere Didi-Huberman (2017), estas imágenes “ordenan a mirar” de cierto modo porque establecen un marco perceptivo que naturaliza la sacralidad como horizonte del recuerdo. El archivo es una manera de ser catecismo visual y enseña qué recordar y cómo hacerlo. La visualidad religiosa de CTR es abrumadoramente homogénea. No hay ritos sincréticos, ni fiestas afro o indígenas, ni actor de religiosidad doméstica o disidente. Se impone una fe blanca, clerical, masculina, en donde los sacerdotes que ocupan el centro del encuadre, las iglesias luminosas que son centro al que se mira en las imágenes y procesiones disciplinadas que convierten la calle en templo. La fotografía, en este contexto, consagra la creencia.

Esa consagración opera en dos niveles. Por un lado, sacraliza lo común, las comuniones, bautizos y fiestas patronales, transformando la vida cotidiana en liturgia; por otro, monumentaliza lo institucional, a través de retratos de monseñores, frailes y obispos que fijan la autoridad en el rostro del clero. De este modo, el archivo recuerda la fe y legitima

visualmente una jerarquía. La imagen es una extensión afectiva del poder eclesial y un territorio donde la hegemonía religiosa se confunde con la pertenencia nacional. Si observamos las tres series como un solo atlas, se puede notar lo siguiente: 1) las procesiones inscriben el cuerpo colectivo en la lógica del rebaño y la marcha ordenada que transforma la calle en vía sacra; 2) los retratos clericales condensan la verticalidad del poder: miradas frontales, sotanas oscuras, y la actitud de quien oficia más que participa; y 3) las fachadas fijan la arquitectura de esa fe, la inmovilidad pétrea del dogma. Entre las tres, construyen una mnemotecnica de la obediencia: un archivo que enseña a mirar hacia arriba. Como lo señala Didi-Huberman (2004), una imagen ritual, cuando no se interrumpe y cuando no se descompone, toma la forma de dogma. En CTR, la repetición incesante de la iconografía católica desactiva la potencia crítica de la imagen y la fotografía pierde su ambigüedad para volverse norma. La moral visual que emerge de esta serie educa en una moral católica. En esa exclusión resuena el silencio de los cuerpos ausentes. ¿Dónde están las mujeres como integrantes activas de la iglesia más allá de su rol sacramental? ¿qué tensiones es posible ver entre fe y poder, herejías locales y espiritualidades mestizas o transgresoras? El archivo no las convoca y tampoco ofrece pistas para la imaginación. Su régimen visual las expulsa antes de que aparezcan. La religión, tal como se configura aquí, no es experiencia espiritual ni contradicción vivida, sino institución incontestable, pilar moral y estético de la nación. Los tres atlas del conjunto de estas imágenes muestran un régimen visual devocional que articula moral, arquitectura y archivo. Lo religioso se vuelve una forma de ordenar la mirada, de estabilizar el tiempo y de definir lo visible.

**Figura 13. Atlas: infraestructuras de la promesa. Visualidades del desarrollo y de la modernidad en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024)

De otro lado, existen imágenes que no muestran logros terminados sino promesas en curso, fragmentos de un futuro en construcción en los que hay muros levantándose, vigas de hierro, hombres sobre andamios o tractores recién inaugurados. La mayoría de las imágenes vienen acompañadas de palabras como “progreso”, “desarrollo”, “construcción” o “modernización”. Las fotografías de infraestructura en CTR representan el acto mismo de volverse moderno, de dejar atrás lo rural y entrar en la estética del porvenir. Son imágenes liminales y detenidas en el umbral entre lo que fue y lo que aún no ha sido.

La estación del tren, la escuela en obra, la fachada de la biblioteca, el hospital en cemento al lado de casas de tapia, componen un corpus visual de la transición. Nada está completamente terminado: el polvo, la madera, los cuerpos en labor, las herramientas dispersas evocan un tiempo intermedio y una suspensión temporal donde el progreso aún es deseo. En ellas se documenta el cambio material y un régimen visual de la promesa, un modo de imaginar la modernidad como destino inevitable.

A la vez, en el atlas logra verse cómo las imágenes inscriben un imaginario político y estético arraigado en la cultura latinoamericana del siglo XX en el que modernizar equivalía a elevar, limpiar, ordenar, urbanizar. Lo nuevo se asociaba con lo recto, lo funcional, lo higiénico; lo anterior se relega a los márgenes del encuadre como fondo informe. Como en toda pedagogía visual del progreso, el archivo administra el tránsito, encuadrando la transformación desde una estética de avance.

En este conjunto el Estado toma el rol de ser un autor implícito, no es posible obviar cómo las placas con logotipos, las vallas con eslóganes, las cintas tricolores listas para cortar ponen de manifiesto una política de la imagen donde el registro fotográfico es certificación de cumplimiento, más que como memoria del proceso. La imagen sustituye la obra y lo que importa no es si el tren circula o si el hospital funciona, sino que existe una fotografía que pruebe la transición. En esa lógica, la fotografía actúa como documento de legitimación en una fe pública de la modernidad.

Estas imágenes, vistas desde el marco de las culturas del recuerdo (Assmann, 2011), son, en el sentido benjaminiano, “imágenes de deseo”: promesas visuales de un país que avanza sin interrupciones. Didi-Huberman (2004) recuerda que toda imagen abre un tiempo, un umbral entre el pasado y el porvenir. En CTR, estas imágenes abren una ventana hacia un futuro idealizado, donde el cemento reemplaza la tierra y la técnica se vuelve emblema moral del progreso.

Lo más llamativo de este conjunto de imágenes, más que ser reiteradas en CTR, es que no hay rastros del conflicto social, ni de las tensiones por la tierra, ni de los desplazamientos que acompañaron muchos proyectos de infraestructura. Lo que no aparece es tan elocuente como lo que se muestra. El trabajo colectivo se celebra, pero no se politiza. La maquinaria se exhibe, pero sin los cuerpos o las injusticias que la sostienen. La modernidad se representa como acontecimiento natural, que no posee una historicidad y contradicción.

Además, podría decirse que el archivo traduce el desarrollo en mito bajo una narrativa lineal de avance, continuidad y promesa. Cada fotografía reafirma la fe en el progreso, incluso si el progreso nunca llegó. En lugar de documentar la manera en que lo social se ve afectado por ese tránsito, el archivo lo simplifica, convirtiendo la transformación en un espacio de recordación. En esa simplificación lo local pierde cuerpo y las memorias del trabajo y del territorio se disuelven en la retórica de la nación que se moderniza.

Aun así, entre los andamios y los escombros, se filtra otra temporalidad. El obrero que mira a la cámara, en los niños que observan la maquinaria con mezcla de asombro y duda, en las ruinas que anteceden a la obra nueva, el archivo, si se analiza con otros lentes, deja distinguir una memoria más compleja: la del esfuerzo y la espera, la del futuro que nunca fue del todo presente. Estas imágenes son ruinas anticipadas de un proyecto que, en su afán por narrar el progreso, deja ver su propio límite.

Así, el archivo de infraestructura de CTR puede pensarse como un *entre-lugar* de la modernidad: un espacio intermedio donde la fe en el futuro convive con la persistencia de lo precario. En la superficie luminosa de sus imágenes se inscriben tanto la ilusión del progreso como la melancolía de su promesa.

Finalmente, el cuarto entre-lugar se refiere a la folclorización de la cultura, porque las imágenes de celebraciones y eventos en CTR conforman un archivo palpitante, poblado de risas, música, trajes y gestos que condensan la vitalidad de la vida comunal. A primera vista, parecen testimoniar la alegría de un país que se mira a sí mismo con orgullo a través de las reinas coronadas sobre tarimas adornadas, comparsas escolares con disfraces artesanales, bandas municipales tocando bajo guirnaldas, niños disfrazados de animales o las representaciones de campesinos que a hoy se siguen repitiendo en las escuelas. Tras la aparente espontaneidad del júbilo se adivina una minuciosa puesta en escena que se guía por una pedagogía de la mirada donde la comunidad se aprende a sí misma como espectáculo.

**Figura 14. Atlas: sobre teatralidad, representación y régimen festivo en CTR**



Fuente: Imágenes tomadas de los rollos seleccionados en CTR. Altas de elaboración propia (2024)

El archivo festivo selecciona el momento excepcional, cuidadosamente encuadrado, para que lo que se ve como cotidiano se vuelva representación. Cada fotografía funciona como una miniatura teatral del orgullo local y las calles son escenarios, las carrozas pasan a ser altares del cuerpo y la pertenencia. En estas imágenes, el pueblo actúa su propia imagen en la que posa, sonríe, se ordena y se muestra. La fiesta se transforma así en una liturgia civil y una ceremonia de visibilidad.

El conjunto de escenas aparece un régimen visual festivo y un modo sistemático de organizar lo visible en torno a la alegría como discurso identitario. Lo que se celebra no es sólo la ocasión particular, en varias de las fotografías de los rollos, lo que se recuerda es el aniversario fundacional, el desfile del 20 de julio, la fiesta patronal o el carnaval escolar. Cada fotografía es una afirmación de existencia: “somos esto que se muestra”. El archivo, al reunirlos, monumentaliza esa autocelebración y vuelve al instante efímero del recuerdo colectivo en una forma estable de memoria.

En las coronaciones, las mujeres jóvenes ocupan el centro, pero bajo un ideal de feminidad decorativa: cuerpos para ser mirados, símbolos de pureza, gracia o belleza veredal. En las comparsas, los niños disfrazados de indígenas o campesinos reproducen una imaginaria folklórica donde lo ancestral y lo rural son alegorías pintorescas del pasado. El disfraz funciona

como un espejo del deseo nacional al representar lo que fuimos, no necesariamente lo que somos. La identidad adquiere una estética atemporal y el territorio se parece más a una postal.

Estas imágenes además de documentar estos eventos fijan una moral visual de lo popular. Los cuerpos aparecen disciplinados por el lente y alineados, sonrientes, en composición frontal, bajo banderas o decoraciones patrias. Como señala Rancière (2009), toda comunidad visible está en el reparto de lo sensible. Aquí, el reparto celebra la homogeneidad, y el consenso sobre el pasado que se teatraliza. La fiesta se vuelve canon y lo que era evento efímero pasa a ser un emblema cultural. La comparsa se transforma en tradición; el desfile en historia; y la reina en símbolo. Aun así, el temblor del disfraz, el polvo de la calle, la improvisación de la música son huellas de una práctica cultural que no puede ser domesticada. Allí, donde la fiesta intenta disciplinar la diferencia, surge su potencia política: la posibilidad de imaginar lo común como lo que no encaja y lo que excede la escena. El archivo festivo de CTR nos deja hacer una doble lectura: como escenografía de pertenencia y como espacio de interrogación. Cada imagen afirma un “nosotros”, también pone los límites de ese nosotros. En su repetición se visibiliza tanto la fuerza afectiva de la representación colectiva como su tendencia a clausurar la diferencia. Reconocer esas tensiones es mirar la fiesta más allá de la celebración.

Para cerrar este punto, donde se han esbozado algunas anotaciones sobre el ámbito visual de CTR puede afirmarse que el archivo proyecta un régimen visual participativo que articula memoria, territorio y nación. A partir de los *entre-lugares* identificados puede verse que CTR se construye como una aspiración nacional de democratizar la mirada sobre el pasado y la iniciativa invita a comunidades de todo el país a revelar, en el doble sentido de hacer visible y de develar, sus imágenes familiares, locales e íntimas, para conformar con ellas un mosaico visual de la nación.

Sin embargo, el archivo pone en circulación un entramado de operaciones visuales que producen, seleccionan y organizan lo que puede ser visto como memoria colectiva. CTR no es simplemente un repositorio, se mueve más bien en la lógica de ser un dispositivo que regula los modos de imaginar el país desde la multiplicidad de sus fragmentos visuales. En esa trama, la promesa de democratización convive con las lógicas de orden, visibilidad y centralización que estructuran el archivo, aunque hay una ambigüedad en ser, a la vez, una posibilidad de apertura y una forma de control, un archivo que amplía los horizontes de lo nacional mientras define los límites de su representación visual.

Cada selección que se analizó en este recorrido breve presenta, a su modo, una forma de representar lo comunitario bajo claves recurrentes, como la solemnidad, la armonía, el orgullo, la pertenencia o el avance. La familia aparece como núcleo ordenado y sentimental; la celebración como comunidad en plenitud; la infraestructura como símbolo de modernización; la religión como continuidad moral; el deporte como identidad local en movimiento. Pero lo que se muestra con insistencia, lo que se repite como obviedad, no es solo lo que la comunidad quiere recordar, sino lo que el archivo está dispuesto a legitimar. Allí emerge el mandato que prefigura el régimen visual como campo de posibilidades y restricciones. En las imágenes se rastrea una pacificación del pasado, a partir de una visualidad que prefiere la celebración antes que, en algunos casos, mostrar la complejidad de los territorios, o en el mejor de los casos, lo que las apuestas curatoriales pueden diseñar para dialogar con las fotografías. La memoria aquí aparece suavizada, estetizada y vuelta archivo parsimonioso.

Lo que hace que CTR siga siendo un archivo ambivalente es precisamente que en sus márgenes se asoman los síntomas: gestos torcidos, ausencias, miradas perdidas, cuerpos distintos, tensiones que escapan al encuadre. La imagen que parecía transparente se vuelve turbia, y es allí donde aparece la matriz visual como problema, como campo de tensiones entre el encuadre y el temblor. Entre lo que se quiere mostrar y lo que se filtra sin querer. Entre lo que se recuerda y lo que se resiste a ser dicho.

CTR como archivo participativo, no rompe con el régimen visual estatal, pero, por instantes, lo desplaza y lo hace inestable. Porque si bien la curaduría y la estructura digital siguen modelos verticales de clasificación las imágenes parecen encajar del todo en esa homogeneidad. Hay una fuerza en ellas que redonda el marco y una recursividad técnica y visual que, leída críticamente, permite abrir nuevas preguntas sobre quién participa y cómo se organiza esa memoria en lo visual. Con esto, el archivo se lee como una matriz visual por lo que en ese *entre-lugar* esta la tensión entre lo privado y lo público, *entre* la estética y la política, *entre* lo visible y lo irrepresentable. En ese sentido, CTR es un espacio donde la comunidad y el Estado se reencuadran mutuamente y en donde la participación puede se bifurca en dos actos a la vez: el de la repetición y en el signo de interrupción.

### ***Zona de síntomas: síntomas visuales en CTR***

En este archivo no todo es explícito ni legible de inmediato. Las imágenes que conmueven no siempre lo hacen por lo que muestran. Aquí es donde entra en el escenario la noción de síntoma visual, entendida como manifestación involuntaria de un conflicto, ausencia

o herida histórica no simbolizada y que es visible como resto. Siguiendo a Didi-Huberman (2004), como ya se abordó en el apartado teórico, el síntoma es una falla que ilumina, una figura que “arde”, que sobrevive como residuo incómodo y que se resiste a ser vista sin doler.

**Figura 15. Atlas: lo que quema en la imagen, síntomas visuales en CTR**



Fuente: Algunas imágenes de los síntomas visuales en CTR. Elaboración propia (2024).

A diferencia de la imagen monumental, que organiza el sentido y cierra las heridas en un relato celebratorio, la imagen sintomática interrumpe y fractura la continuidad de la memoria organizada. Para este autor, pensar en imágenes es también “pensar desde el desgarramiento” (Didi-Huberman, 2005, p. 168), lo cual resulta central para preguntarnos por la matriz visual de la memoria como campo de tensiones entre archivo, afecto, olvido y agencia.

Un primer síntoma visual notable es la pervivencia de la violencia y el conflicto en los márgenes de muchas fotos, aunque el archivo, en su mandato busque narrativas de unión y orgullo. Entre las imágenes compartidas desde zonas rurales afectadas por el conflicto armado, es común ver retratos de familia incompletos, una madre e hijos posan sin el padre y el pie de foto cuenta que “el papá desapareció en los años de la violencia”<sup>91</sup>. Aunque CTR no es un archivo explícitamente sobre el conflicto y la violencia, la guerra se cuele como síntoma en las ausencias y silencios. Una casa semiderruida que indica como fue baleada en medio de una toma guerrillera; o la escasez de hombres jóvenes en algunas fotografías de los 90 posible

<sup>91</sup> Información proveniente de los relatos orales anexos a las fotos.

reflejo del desplazamiento o el reclutamiento forzado y la muerte prematura. Estas huellas visuales, diseminadas casi al azar, se vuelven síntomas de la violencia histórica que afecta a una comunidad.

Esos residuos visuales de la guerra, al no estar tematizados, no son parte de una narrativa institucional de la memoria, pero sobreviven como interrupción y como lo que quedó fuera del guion de la iniciativa. El foco del conflicto se filtra a modo de eco, como efecto espectral en una imagen que, al ser leída con atención, se quiebra desde adentro. Es lo que Didi-Huberman (2004) llama *la imagen que quema*, aquella que “no ilustra, sino que arde en silencio” (p. 45), porque deja pasar algo del trauma sin representarlo directamente.

Otro síntoma visual que atraviesa el conjunto es la brecha social y geográfica que se ve en las fotografías. Al comparar distintas regiones y épocas, se vislumbra, entre líneas, la persistencia de una desigualdad estructural que atraviesa la historia del país y que se inscribe, silenciosamente, en las imágenes. Hay algunas imágenes de eventos en ciudades grandes, como un desfile en Medellín en 1960 con carrozas lujosas, contrastan con las de un pueblo amazónico en la misma época en la que niños indígenas mirando curiosos a la cámara de quien parecer ser un misionero.

La plataforma *Historypin* de CTR yuxtapone en el mapa visiones radicalmente distintas a la idea del progreso que tanto resalta la iniciativa como régimen, en unos lugares vemos autos y modas cercanas a estándares internacionales, en otros lugares la gente anda en burro o a pie por trochas de barro. Esta diferencia visual, que no está narrada explícitamente, pero salta a la vista, es un síntoma de las brechas centro y periferia de la Colombia del siglo pasado. También se manifiesta en el estado de las fotos, muchas imágenes de zonas rurales son de baja calidad, mal reveladas o dañadas porque quizás no hubo laboratorios fotográficos profesionales, mientras que en las ciudades aparecen retratos bien iluminados en estudios fotográficos. Detrás de la estética fotográfica se adivinan las condiciones materiales de quién tuvo acceso a cámara, a rollos, a impresión y, en últimas, al resguardo de las fotografías.

Tal como plantea Benítez (2021) es una afección del síntoma, la imagen sintomática reside en “la opacidad de su forma, en su incapacidad para organizarse como sentido pleno” (p. 73). El mal encuadre, la falta de nitidez, el daño físico, se vuelven marcas materiales del lugar desde el cual se recuerda, y, por lo tanto, signos involuntarios de la diferencia histórica entre quién pudo mirar, encuadrar, conservar y quién apenas pudo sostener el acto de fotografiar antes de que el registro se perdiera. La matriz visual de CTR, al querer igualar todos los aportes

mediante la plataforma, en realidad señala en su montaje una desigualdad que no se borra con la digitalización.

Un elemento sintomático adicional es el anhelo de modernidad y conexión con la nación que se refleja en las poses y escenificaciones de muchas fotos, por ejemplo, numerosas familias campesinas, al ser fotografiadas, colocaban como telón de fondo la radio o la televisión recién comprada o el carro recién adquirido. En CTR es común ver esa radio enorme de mueble incluida en la escena familiar como trofeo o el primer televisor del pueblo rodeado de vecinos boquiabiertos. Visualmente, esos objetos ocupan un lugar central casi totémico en la composición, y como vimos en uno de los *entre-lugares*, son síntomas del deseo de progreso y de pertenecer a la modernidad nacional. De igual manera, las ropas elegidas para el retrato familiar a veces son las de mejores galas imitando estilos ciudadanos. Este archivo comunitario, entonces, muestra inconscientemente cómo las comunidades quisieron retratarse a sí mismas, dignas, modernas, civilizadas, ante los ojos externos. Incluso en las fotos espontáneas se nota cierta conciencia de posar para la posteridad, lo cual es un síntoma interesante, pues indica que la gente ya otorgaba valor histórico a sus fotos familiares, y que, con su conservación, se volverían legados.

Ahora bien, quizás el síntoma visual más potente de CTR sea la tensión entre memoria y olvido que se resuelve parcialmente a través de la participación en el proyecto. Muchas de estas fotografías llegaron a digitalizarse *in extremis*, salvadas del deterioro o la pérdida total. En algunos relatos, los contribuidores cuentan que rescataron las fotos de un baúl enmohecido en el que sus antecesores guardaban las cosas consideradas como importantes y aquellas que se les daba el estatuto de reliquias<sup>92</sup>, o que incluso, casi se pierden en una inundación. El acto de compartirlas puede leerse como un síntoma del miedo al olvido, las comunidades temen que sus imágenes desaparezcan y por eso responden masivamente a la convocatoria, pues se subían hasta 280 fotos por semana al inicio, ritmo jamás visto en *Historypin*<sup>93</sup>.

El síntoma visual, tal como se explora en esta sección, presenta una tensión entre lo que el archivo intenta organizar y lo que las comunidades, con sus historias y sus gestos de conservación, hacen más allá de la pretensión y la convocatoria de la iniciativa. En las imágenes de CTR el síntoma se manifiesta como una vibración que fractura el régimen de visibilidad que

---

<sup>92</sup> Puede verse: Biblioteca Pública Mahates. (s.f.). *Baúl de nuestros ancestros* [Fotografía]. HistoryPin.

<sup>93</sup> Dicho por uno de los funcionarios de la BNC en una entrevista para *El Espectador*. *El Espectador*. (2016, 24 de octubre). *Al rescate de nuestra historia fotográfica*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/al-rescate-de-nuestra-historia-fotografica-article-662010/>

sostiene al archivo. Allí donde la memoria parece consolidarse en una imagen festiva o armónica, el síntoma —en forma de ausencia, exceso, desfase o contradicción— entorpece la lectura estable y obliga a mirar de nuevo.

Desde el enfoque metodológico de esta investigación, esta lectura funciona como una herramienta analítica, ya que el síntoma visual pasa a ser un indicador de densidad política y participativa dentro de la matriz visual de la memoria. Leer imágenes desde su temblor, desde sus residuos o desde sus bordes, reclama diseñar una metodología sensible que reconozca que lo común nunca es estable y que está siempre en disputa. Esa sensibilidad parece haber sido desaprovechada por los curadores de CTR, quienes parece que privilegiaron la armonía narrativa sobre las fisuras que podían expandir la imaginación del archivo.

En este sentido, el síntoma también es una puerta metodológica hacia el futuro y un modo de observar los archivos desde otra forma de atención. Como señala Depret (2022), atender es comprometerse y la atención es una disposición ética y afectiva que implica apertura y vulnerabilidad. Atender transforma tanto al que mira como a lo mirado; quien observa entra en una relación de reciprocidad que altera su percepción del entorno. En esa práctica de atención, mirar un archivo se vuelve también una forma de des-antropocentrar la mirada, es decir, desplazar al humano como único referente de sentido, y ampliar el horizonte de lo visible. Esta ética de la atención nos lleva a otras formas de vida y pensamiento: las de los animales, los territorios, los objetos o incluso los sonidos registrados en CTR o en otros registros de archivo fotográfico. En esa ampliación perceptiva, el archivo deja de ser un contenedor de imágenes humanas para devenir un espacio donde lo viviente, lo material y lo sonoro participan en la configuración de la memoria común.

La matriz visual de la memoria se configura en los cruces entre régimen y fuga, entre encuadre y disonancia, entre participación y asimetría. El síntoma, entendido como el punto en que la imagen vacila, es la clave para habitar esa matriz con una mirada abierta, atenta y dispuesta a escuchar lo que el archivo no logra decir del todo.

### **3.2.3 Ámbito participativo en CTR: de la memoria local a las narrativas nacionales**

El análisis de CTR condujo a ver que las experiencias participativas se ubican entre la memoria local y la historia nacional, entre lo privado y lo público, entre el pasado que apenas aparece en las imágenes y la aspiración de un futuro que parece ser común. Este carácter liminar es uno de sus rasgos más interesantes. En primera medida, CTR se mueve entre la memoria íntima que también puede ser familiar o comunitaria y la historia con una intención pública.

Antes, las fotos de familia pertenecían al ámbito de la privacidad; al digitalizarlas y subirlas a la plataforma, las comunidades las transforman en testimonios de la historia nacional. Ese proceso no las vuelve totalmente públicas ni les quita su cualidad íntima, más bien, crea un tercer espacio donde lo íntimo circula públicamente y su contenido original se conserva, aun así, el anonimato en varias fotos prevalece y el fotógrafo desaparece de los registros de la fotografía en la plataforma. Hay allí una forma de silenciamiento extraña y que, por su sistematicidad, hace pensar en una decisión de acumulación de un acervo documental.

Hay un espacio intersticial donde la imagen ya no es solo objeto pasivo, ni tampoco simple testimonio visual, es una mediación, una tensión viva entre el deseo de preservar y la necesidad de mostrarse. Vale la pena decirlo una vez más, lo íntimo se vuelve público sin disolverse, y en esa transformación, se genera un archivo nacional. Pero esta construcción no está exenta de contradicciones. Ese silencio sobre el productor de la imagen hace pensar en una economía visual de la acumulación, donde lo importante, parece ser, cuántas imágenes pueden reunirse en un archivo. Esta opacidad genera una incongruencia, pues mientras la foto entra al mapa nacional, su origen se vuelve más difuso.

En palabras de Bhabha (2016) hay elaboración de estrategias de subjetividad que inician nuevas señales del lugar de la cultura (p. 36). En CTR, ese lugar se construye en la intersección entre la visualidad heredada y la posibilidad de reapropiarla colectivamente, entre la imagen cargada de emociones personales y su relectura como fragmento del relato nacional. En contraste, este *entre-lugar* también está marcado por ausencias significativas, se hace memoria de la vida común, pero rara vez se tematiza el contexto estructural de esa vida; se reconoce la emoción cotidiana, pero se silencia la genealogía técnica o política de las imágenes; se celebra la participación, pero se reproduce un modelo de archivo centralizado y curatorial.

Este desbalance sugiere que el *entre-lugar*, lejos de ser un espacio neutral de cruce o conciliación, es un campo de visibilidad y silenciamiento, entre inscripción y formas de abrir olvidos. CTR, en tanto archivo instituyente, amplía la frontera de lo que se considera historia digna de ser contada, pero lo hace desde una lógica que, al menos parcialmente en los rollos e imágenes analizadas, normaliza el anonimato del archivo y lo absorbe sin conflictos. Se desafía el orden de los discursos oficiales en cuanto a qué imágenes representan lo nacional, pero se acepta sin tensión la desaparición de ciertos sujetos visuales.

Pensar la matriz visual de la memoria desde este punto de vista supone reconocer que el archivo participativo no es únicamente un acontecimiento comunitario de evocación y

registro, sino un dispositivo complejo donde las tensiones entre relato, silencio y forma visual se materializan. Los archivos participativos no representan a la comunidad como totalidad; la construyen parcialmente, a partir de lo que ponen en circulación, de lo que logran organizar y, sobre todo, de lo que queda fuera del campo visual. Es en esa zona de ambigüedad es donde se manifiesta la potencia crítica del *entre-lugar*. La visibilidad se vuelve interrumpida, la participación se reconoce imperfecta y la memoria se muestra como un proceso en movimiento en una narrativa aún inacabada que se rehúsa a cristalizarse. La matriz visual de la memoria no se fija en un modelo representacional.

CTR también se ubica entre lo regional y lo nacional, Colombia es un país de regiones muy distintas y a menudo la narrativa nacional ha homogenizado o invisibilizado esa diversidad. Al animar a cada municipio a aportar su rollo de fotos, el proyecto crea un espacio donde cada región habla en primera persona, pero en el encuadre de un marco nacional interconectado. Lo que produce un entrelazado identitario, las comunidades se ven a sí mismas reflejadas en las otras. Un usuario de la costa Caribe puede explorar fotos de los Andes y descubrir similitudes insospechadas, quizá cuando un festival que recuerda al suyo, porque se retrató casi de manera idéntica. Bhabha (1994) diría que en este intersticio se da lugar a la hibridación cultural, pues se reconoce que la nación no es monolítica sino híbrida, compuesta de muchos universos locales y CTR provee el escenario para esa negociación simbólica. En palabras de los organizadores, “todos tenemos un país en la cabeza, y a veces la realidad nos indica otras verdades” (BCN, sf.) El “país en la cabeza” es ese imaginario monolítico; las fotos de CTR son las otras verdades que obligan a desimaginar la nación desde sus *entre-lugares* regionales.

Asimismo, el proyecto se mueve entre un pasado doloroso y una apuesta reconciliadora, al haber sido concebido explícitamente como parte de las estrategias culturales de reconciliación promovidas en el contexto del Acuerdo de Paz de 2016. CTR fue lo que la Biblioteca Nacional de Colombia describió como “espacios de participación”, fundamentales porque, como señala la institución, “la reconciliación es muy difícil si no hay espacios de participación” (BNC, s.f.). En las bibliotecas, personas de distintas generaciones, trayectorias e ideologías se reunieron alrededor de una misma mesa para hablar de sus recuerdos y compartir fotografías familiares. Ese encuentro configura un auténtico *entre-lugar* de lo social, donde la práctica del taller fotográfico es una mediación simbólica capaz de propiciar reconocimiento y diálogo entre memorias divergentes. Siguiendo a Bhabha (1994), el *entre-lugar* puede entenderse como un espacio de enunciación de identidades híbridas donde las

polaridades se desdibujan. CTR se erigió como un territorio intermedio en el que se transgredieron las dicotomías de la Colombia polarizada en lo urbano/rural, izquierda/derecha, víctima/victimario, mediante el acto aparentemente simple, pero profundamente político, de compartir fotografías viejas.

Una evaluación institucional reportó incluso un aumento del 12 % en los indicadores de cohesión social en las comunidades participantes, lo que deja pensar que el archivo funcionó como una apuesta por el tejido social, un *entre-lugar* donde la memoria actúa como puente entre el pasado y el porvenir. Aun así, esta intención reconciliadora contrasta con la escasa presencia de imágenes que aluden directamente al conflicto armado o al trauma histórico, lo que abre una tensión interpretativa: ¿hasta qué punto la memoria compartida también puede implicar silencios necesarios para sostener un tipo de relato sobre lo nacional?

La escasa presencia de imágenes que abordan directamente el conflicto colombiano nos dice que la apuesta por la visualidad comunitaria en un contexto de reconciliación no implicó necesariamente una confrontación con lo traumático. En lugar de tematizar el conflicto, el archivo lo rodea y lo insinúa. La matriz visual de la memoria que se activa aquí cumple una función instituyente, en tanto produce formas de ver y participar socialmente, pero a la vez conserva zonas de opacidad donde lo indecible permanece. Esas zonas hay que verlas como espacios de latencia, donde la reconciliación aún no se consolida del todo y donde la memoria colectiva se mantiene en suspensión.

Desde esta perspectiva, el archivo participativo es ambivalente, porque abre canales de encuentro y diálogo, pero deja intactas ciertas heridas visuales. En esas imágenes donde el trauma no se nombra, pero se sospecha, el *entre-lugar* aplica como un territorio de tensión un espacio donde la memoria se negocia más que se declara y el silencio también forma parte del régimen visual de la reconciliación.

CTR es un *entre-lugar* entre lo analógico y lo digital, lo local y lo global. Las fotos físicas viajan al mundo virtual; las historias locales alcanzan audiencia global a través de internet. Pero ese tránsito no las descontextualiza por completo, siguen ancladas a su lugar gracias a la geolocalización y a la presencia de la biblioteca local como mediadora. Es un equilibrio interesante, la Biblioteca Pública Municipal custodió y promovió las fotos de su gente, pero la plataforma global *Historypin* las difunde. Esto genera un espacio dual, la imagen de una plaza de mercado en Boyacá de 1940 puede ser vista por un investigador en Londres o por un emigrado colombiano en Canadá. CTR habita el *entre-lugar* de ser un intento de

mosaico de nación virtual, y, en suma, CTR, materializa ese terreno fronterizo que Bhabha (1991) describe donde las identidades se rearticulan y nuevas estrategias de subjetivación emergen.

A partir de lo descrito más arriba es importante recalcar que el caso CTR ejemplifica un “entre-lugar” participativo donde convergen las narrativas comunitarias locales (coloquiales, cotidianas) y el discurso oficial de orgullo nacional. Las iniciativas en este ámbito buscan que las comunidades sean protagonistas de su propio relato histórico al incorporar *relatos comunitarios en plazas y museos* en los proyectos nacionales, al tiempo que promueven un sentido de orgullo e identidad nacional a partir de esas historias territoriales. Este equilibrio es tensionado por la construcción de memorias históricas unificadas por el Estado, lo que tiende a opacar o subordinar las memorias locales supeditándolas al “discurso oficial” hegemónico (Del Pino, 2018). Este discurso nacional unificado posee un trasfondo político que evita exponer las tensiones Estado-comunidad y las divergencias en la representación del pasado. En consecuencia, las voces locales deben negociar su lugar con una narrativa nacional predominante que las ubica en los siguientes *entre-lugares*.

El primero corresponde al lenguaje coloquial y regional propio de los relatos orales populares, que son editados en la plataforma institucional. Las organizaciones mediadoras ajustan el tono y la forma de los testimonios para alinearlos con estándares formales y objetivos pedagógicos. De este modo, la narrativa final publicada puede perder parte del registro coloquial original en favor de un estilo más neutro o didáctico. Esto refleja cómo coexisten dos voces, la comunitaria, espontánea y cercana, y la institucional, encargada de contextualizar y moderar. Es decir, la voz popular tiende a ser encauzada por la formalidad oficial. Pese a la moderación, el esfuerzo participativo radica en preservar al máximo la esencia local de la voz comunitaria en el seno del relato institucional y reconocer su valor cultural sin diluir completamente su particularidad expresiva.

El segundo pone en diálogo las micromemorias locales con la gran narrativa de la memoria nacional. Las comunidades aportan recuerdos, anécdotas e historias situadas en sus entornos cotidianos. Sus relatos enriquecen la comprensión del pasado nacional desde abajo y ponen de relieve matices y perspectivas diversas. Por otro lado, la memoria histórica nacional tiende a ser un relato unificado y monumental, promovido por las instituciones estatales para construir identidad colectiva. Tras procesos políticos convulsos, los Estados nación en Latinoamérica han levantado memorias oficiales que buscan ser inclusivas, pero terminan

enfaticando ciertos hechos “gloriosos” y silencian otros incómodos. Como señala Del Pino (2018), las memorias locales a menudo son olvidadas o supeditadas por el discurso oficial, especialmente en contextos de guerra, conflictos sociales, violencia y represión, debido a dinámicas de poder político.

En CTR esto es latente en la tensión entre lo local y lo nacional, mientras la comunidad reivindica sus propias vivencias (sus memorias de sufrimiento, resiliencia y celebración local), la narrativa nacional encuadra esas vivencias en un mosaico más amplio, a veces perdiendo detalles. En todo caso, la participación comunitaria busca justamente rearticular esas escalas de la memoria. El resultado ideal es una memoria nacional más plural, donde las memorias locales nutren y desafían el imaginario colectivo, equilibrando la historia oficial con las voces del mundo popular que en CTR no lograron visibilidad.

El tercero corresponde al plano narrativo de los contextos institucionales caracterizados por mensajes optimistas de unidad, reconciliación y orgullo cultural que coexisten con distintos tipos de violencia. En Colombia, tras el Acuerdo de Paz de 2016, abundaron discursos y eventos festivos que exaltaban la diversidad cultural y la victoria de la paz, en un esfuerzo por proyectar esperanza nacional. Esa inclinación celebratoria, sin embargo, a veces predomina sobre el reconocimiento explícito de las violencias sufridas en los territorios. Se genera así un vacío donde ciertas heridas históricas quedan nombradas sólo tangencialmente o permanecen implícitas. La nación tiende a “celebrar” su resiliencia más que a narrar crudamente el dolor, lo cual puede invisibilizar las memorias de las víctimas.

Estudios sobre memoria histórica han observado que el discurso hegemónico evita revelar las fisuras traumáticas. En CTR, la narrativa resultante privilegia con frecuencia los aspectos festivos o heroicos de las historias locales (celebraciones tradicionales, logros comunitarios, símbolos positivos del territorio), alineándolos con el orgullo nacional. En paralelo, se atenúan las narraciones de violencia, por ejemplo, masacres, desplazamientos o conflictos locales pueden quedar en segundo plano frente a relatos de festividades o reconstrucción. El silencio selectivo no significa que las violencias sean completamente omitidas, pero su tratamiento suele ser más discreto o metafórico. Un equilibrio reflexivo implicaría integrar las “dos caras” de la historia, tanto el orgullo por la identidad local-nacional como la memoria crítica de las violencias padecidas, encumbrando así una verdad más completa y plural.

Para finalizar, vale la pena mencionar que los textos incluidos en CTR suelen evitar la primera persona; no hay una voz íntima ni confesional como tal, hay una narración colectiva que habla “en nombre de la comunidad”. Esto se ve en expresiones como “nuestro municipio”, “un importante encuentro” o “uno de los grandes deportistas del país”, que transmiten sentimientos de orgullo y pertenencia. Más que testimonios subjetivos, los relatos funcionan como pequeñas crónicas conmemorativas que articulan una memoria local compartida. El tono emotivo está presente, pero matizado por un registro formal que busca legitimar la historia narrada como parte del patrimonio común.

La diversidad temática de los relatos es amplia, se narran tradiciones culturales, prácticas laborales, festividades, exposiciones, encuentros comunitarios, eventos deportivos o manifestaciones identitarias. La Biblioteca Pública de Mahates (Bolívar) subió una fotografía titulada “Ring de Boxeo (1960)”, acompañada por el comentario: “El boxeo es una práctica tradicional ancestral de Mahates (Bolívar); muestra de ello es uno de los grandes deportistas del país: Kid Pambelé. Un pugilista legendario nacido en el corregimiento de San Basilio de Palenque”. En otra entrada, la Biblioteca Pública Misak “Ala Kusrei Ya” (Silvia, Cauca) documenta el encuentro interétnico “Tap Trupalate Ampami (En busca de la unidad)”, de 1976–77, destacando la alianza entre Guámbianos, Nasas y campesinos frente a las divisiones causadas por la distribución desigual de tierras. Estos relatos sin una pista de cómo las comunidades se narran a sí mismas desde la cotidianidad, la lucha territorial o el homenaje a personajes locales olvidados.

A nivel de participación, CTR involucra a más de 600 bibliotecas públicas en todo el país, las cuales han implementado talleres de “Fotografía y Memoria” para incentivar la recolección y narración de historias. La participación es amplia, pero de baja intensidad individual, pues muchas fotografías tienen una sola entrada narrativa y no es común encontrar largos testimonios o entrevistas. Más bien, el archivo se mueve como un mosaico fragmentario de memorias breves, que, al reunirse, construyen una narrativa más amplia sobre la vida local en Colombia. El resultado tiende a ser una cacofonía armónica de voces locales, y cada relato, aunque parcial o aislado, aporta una pieza al rompecabezas de la memoria colectiva nacional. En términos metodológicos, el rol de las bibliotecas actúa como editoras comunitarias, organizando las contribuciones en “colecciones” temáticas o territoriales que permiten dotar de cierta cohesión al archivo, pero como se dijo más atrás, esto fue incipiente y es una de las posibilidades curatoriales desaprovechadas en el archivo. Aunque la plataforma presenta las historias de forma individual, algunas bibliotecas estructuran narrativas locales más amplias,

como la “Tradición Cultural de Sutatenza”, donde se hilvanan relatos dispersos bajo una identidad compartida. La curaduría no es sistemática ni obligatoria, predomina una dispersión narrativa y participativa, en la que la historia se cuenta desde múltiples ángulos sin necesidad de un hilo conductor explícito.

La modalidad participativa de CTR se basa en el principio de que cada uno cuenta “su parte de la historia”, lo que genera una meta narrativa emergente e implícita. La narrativa no está centralizada, pero tiene ciertos patrones comunes, la afirmación de identidades regionales, la celebración de logros locales, el rescate de oficios tradicionales y la evocación de la vida cotidiana. Es una forma de memoria nacional construida desde lo pequeño. Como los relatos suelen ser redactados o editados por bibliotecarios, se privilegian historias positivas, armónicas o heroicas. Existen excepciones, como algunos rollos que hacen referencia al conflicto armado, por ejemplo, en el de Monterrey, Casanare. También es necesario decir que pensar la dimensión participativa desde el prisma de las culturas del recuerdo que desarrolla Astrid Erll (2011) introduce un desplazamiento metodológico relevante para comprender que esas intervenciones moldean los marcos culturales que orientan la memoria colectiva. En la perspectiva de Erll, el recuerdo es un proceso móvil que se reconfigura a la circular por distintos medios, afectos y prácticas sociales; esa movilidad es particular en archivos que nacen del encuentro entre personas, territorios y tecnologías. Desde esta clave, los aspectos participativos de CTR en la curaduría vecinal, la digitalización doméstica, la narración situada, la puesta en común de imágenes íntimas, actúan como dispositivos que reorganizan los ritmos del recuerdo y producen nuevas articulaciones entre tiempos, voces y sensibilidades. No se puede hablar de lo participativo sin mencionar lo que se produce formas culturales de recordar, en las que habilita repertorios narrativos y visuales inéditos y se reorientan las condiciones desde las cuales las comunidades imaginan sus pasados y se proyectan hacia futuros posibles.

En resumen, CTR es un archivo fotográfico participativo de gran amplitud territorial y pluralidad narrativa. Su fuerza reside en la capacidad de recoger una memoria fragmentada pero densa, compuesta por relatos sencillos, afectivos y culturalmente significativos. La plataforma, al parecer, busca construir un relato lleno de retazos desde el cual las comunidades puedan verse y reconocerse. Frente a otros archivos más estructurados o con voces autorales definidas, CTR representa una estrategia participativa descentralizada y territorializada que da protagonismo a las comunidades en la escritura visual de la historia nacional bajo las limitaciones curatoriales y administrativas que tiene la propia convocatoria de la iniciativa.

### 3.3 Configuraciones estructurales, visuales y participativas del Archivo de la Memoria Trans

El Archivo de la Memoria Trans es un mediador comunitario singular donde la memoria íntima, la acción política y la reinscripción visual de una comunidad trans se articulan en un *entre-lugar* que desafía tanto las lógicas archivísticas institucionales como los regímenes de representación cisheteronormativos. Sobre esta base, el apartado se desarrolla un análisis comparativo en los tres ámbitos (estructural, visual y participativo) y sigue la misma arquitectura empleada en CTR, pero atendiendo a las especificidades de un archivo que sitúa la memoria trans en el centro de la enunciación cultural. La primera sección examina la arquitectura comunitaria del AMT, enfocada en sus dilemas de gobernanza, sus políticas de cuidado y las zonas de negociación entre autogestión y acompañamientos externos. La segunda sección aborda la configuración visual del archivo, donde se despliegan síntoma, trauma, irreverencia y deseo en un régimen estético que subvierte la mirada policial y el estigma histórico. La tercera sección estudia el ámbito participativo como un espacio donde testimonios, lenguajes trans, ritualidades afectivas y escritura colectiva elaboran una cultura del recuerdo travesti-trans en clave de resistencia y re-existencia. A través de estos tres ámbitos el AMT, se estudia como una práctica viva que desborda la clasificación documental para activar memorias desde el cuerpo, la emoción y la acción política.

Figura 16. Esquema de análisis en AMT



Fuente: Elaboración propia (2025)

### 3.3.1 Cuerpo, disidencia y soberanía del recuerdo: la estructura del AMT

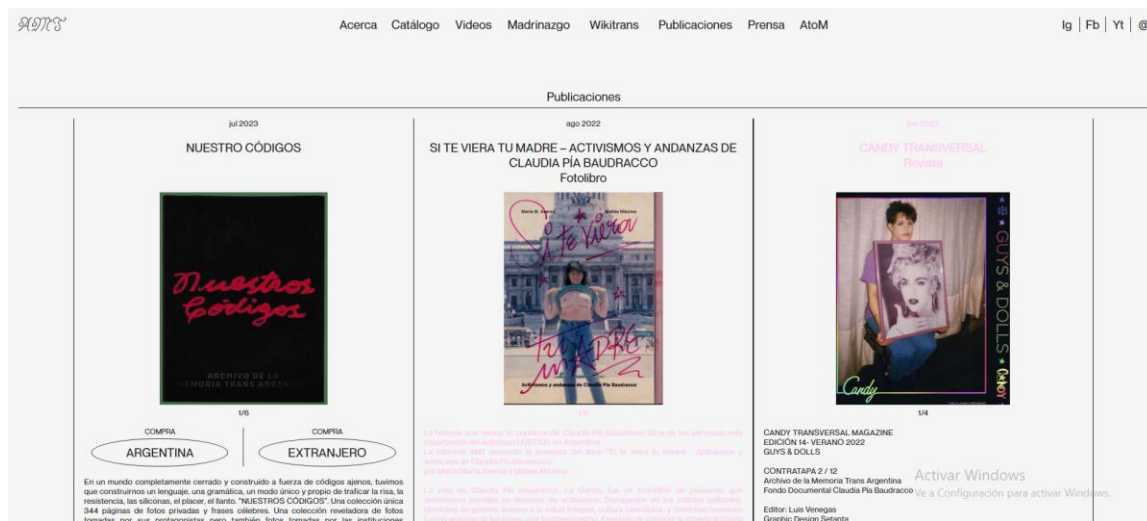
El Archivo de la Memoria Trans (AMT) posee una estructura marcadamente diferente a la de CTR, forjada desde la autonomía comunitaria y la urgencia de preservar memorias marginalizadas. El AMT no nació bajo el amparo de ninguna entidad estatal o académica, sino de la iniciativa independiente de mujeres trans. Esto le confiere la estructura de un archivo comunitario de base. Durante sus primeros años (2012-2014), existió principalmente como un espacio virtual informal en un grupo de Facebook fundado por María Belén Correa donde se reunieron supervivientes trans de distintas generaciones a compartir recuerdos, fotos y documentos escaneados (AMT, sf). Ese periodo estableció una comunidad de participantes y una colección digital incipiente y sin mayor sistematización archivística.

La formalización estructural inició en 2014 con la incorporación de la artista visual Cecilia Estalles y otros colaboradores que aportaron conocimientos de preservación (AMT, sf). Desde ahí se comenzó a recopilar físicamente material disperso y a desarrollarse un acervo organizado. Hoy el AMT se presenta como un proyecto “colaborativo e independiente, gestionado por personas trans” lo que indica que mantiene su autonomía, pues no depende orgánicamente de ninguna institución mayor y hace que su gobernanza interna sea comunitaria. La dirección estratégica sigue en manos de su fundadora y un equipo de personas trans/travestis, acompañadas por aliados como archivistas e historiadores en roles técnicos. Eso es importante, y para nada menor, a diferencia de CTR donde bibliotecarios profesionales conducen la operación, en AMT son los propios sujetos de la memoria quienes lideran sus procesos de convocatoria, sistematización y preservación, y después de un tiempo, se dejan acompañar por expertos externos. Estructuralmente, esto materializa un principio de empoderamiento archivística y las personas trans son archivistas de su propia historia.

El acervo del AMT asciende a más de 15.000 piezas, incluyendo fotografías analógicas digitalizadas y algunas digitales recientes, recortes periodísticos, documentos oficiales (cedulas, pasaportes, expedientes policiales), cartas, diarios íntimos, vídeos y objetos materiales vestimenta o accesorios. Esta amplitud hace que el AMT sea un archivo híbrido o una apuesta museística crítica de la memoria trans. De hecho, la documentación señala que se autodenomina también *Biblioteca y Museo Claudia Pía Baudracco*, en honor a su cofundadora fallecida hace algunos años. Estructuralmente, el AMT tiene tanto una parte digital que consiste en un catálogo en línea publicado en su sitio web y una colección física, cuya ubicación ha variado, inicialmente en casas de integrantes, luego en espacios cedidos temporalmente.



Figura 18. WikiTrans en el AMT



Fuente: Sección de publicaciones del AMT en su página de archivo. Captura desde la web (2023).

El AMT se ubica entre la memoria íntima y la memoria pública, aunque inicialmente gestionaban en un círculo cerrado recuerdos íntimos, fotos familiares, cartas de amor, y todos los materiales que se mencionaron anteriormente; progresivamente han ido publicando y exhibiendo esos materiales en la esfera pública (museos, internet o libros). Sin embargo, no lo hace a través de instituciones convencionales porque el Estado argentino no musealizó estos objetos; lo hizo la propia comunidad. Por eso, es necesario decir acá que el AMT, es un archivo contra-hegemónico, porque se erige como institución de memoria paralela y crítica al no haber sido acogidas sus historias en los archivos oficiales de derechos humanos o históricos del país.

94

Su estructura independiente le admite establecer políticas documentales con una perspectiva trans, orientadas por el respeto a las identidades y por una ética del cuidado. Se refleja en decisiones concretas: rechazar denominaciones patologizantes en la catalogación; respetar los nombres elegidos por las personas trans en lugar de los registrales que aparecen en documentos antiguos como el registro de nacimiento; y definir criterios de acceso sensibles. El AMT adopta un modelo de acceso libre en línea y restringe únicamente el material considerado muy sensible, bajo la convicción de que su misión es visibilizar al máximo la memoria trans y garantizar su circulación como una cultura del recuerdo colectiva.

Comparado con CTR, la escala del AMT es menor en número de participantes directos, pero la profundidad de involucramiento es mayor. Prácticamente todas las integrantes de la

<sup>94</sup> En 2020 obtuvo el reconocimiento de “Lugar de Memoria” en el proyecto Memorias Situadas de la UNESCO, pero manteniendo su gestión autónoma.

comunidad trans mayor de 50 años en Argentina han aportado o su vida está reflejada en el archivo de algún modo, lo cual es notable para un colectivo históricamente disperso. La sostenibilidad como puede leerse en sus publicaciones y entrevistas ha sido un reto, pues el archivo subsiste mediante voluntariado y donaciones.<sup>95</sup> No tiene financiamiento permanente del gobierno, pero ocasionalmente recibe apoyos de organismos de derechos humanos o culturales para eventos puntuales. Hasta ahora, su sostenimiento se ha logrado gracias a la pasión de sus gestoras, pero se plantean algunas preguntas a futuro ¿Podrá institucionalizarse sin perder autonomía? ¿Debería integrarse a un museo o archivo nacional para garantizar su preservación? Es un dilema estructural en el *entre-lugar*, mantenerse en la margen con el riesgo de pocos recursos o coquetear con la integración institucional con posibles compromisos de su autonomía. El AMT por ahora navega esa frontera y cuidadosamente ha ido aceptando alianzas temporales, sin ceder la propiedad intelectual ni la gobernanza de sus documentos.

En resumen, el Archivo de la Memoria Trans exhibe la estructura de un archivo comunitario autónomo, con una organización colaborativa entre pares, un acervo híbrido amplio y una vocación de convertirse en referente documental de una memoria de lo trans o las memorias otras. Su estructura ejemplifica un *entre-lugar* que se ubica en lo personal y lo colectivo, lo informal y lo institucionalizado, y el archivo y el museo. Este caso nos muestra que es posible construir archivos de alcance nacional, en su comunidad, desde fuera del Estado, y que tales archivos pueden interactuar con el sistema cultural estableciendo sus propias reglas. En la matriz de comparación, el AMT contrasta con CTR en origen y gobernanza, pero se asemeja en ser distribuido en el sentido de múltiples aportantes y en perseguir un fin de democratización, irrupción y disputa de la memoria para visibilizar historias ignoradas. Son fotografías en lo amorfo, en lo distinto y en lo marginal.

Con lo anterior, podemos decir que el AMT, en el ámbito estructural, tiene un *entre-lugar* central: el que se configura en un espacio intermedio entre la memoria íntima y la visibilidad pública. Las fotografías, cartas y objetos personales donados por las propias protagonistas conforman un corpus afectivo que, al ingresar al archivo, se transforma en una apuesta comunitaria. La transición del ámbito privado al público no implica una pérdida de intimidad, sino su relectura en clave política. Las memorias personales, al hacerse visibles, interpelan el borramiento histórico de las identidades trans y reescriben los modos de representación social. En este *entre-lugar*, lo íntimo es un testimonio colectivo y lo cotidiano

---

<sup>95</sup> Han vendido fotolibros para recaudar fondos, hace campañas de donación y de más actividades de procesos de financiamiento propios o autogestión que pueden profundizarse en: [archivotrans.ar](http://archivotrans.ar).

es una forma de resistencia ante los regímenes de invisibilidad. El análisis del funcionamiento de la estructura organizativa del AMT evidencia cuatro *entre-lugares* derivados:

El primero se ubica entre el liderazgo comunitario y los apoyos institucionales. El AMT sostiene una estructura de gobernanza basada en la autogestión y el liderazgo trans. Su equipo coordinador, conformado por activistas y militantes de larga trayectoria, ha definido las políticas de organización, curaduría y difusión del archivo, pero esta autonomía se relaciona con apoyos institucionales ocasionales como los del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires o la Red de Archivos y Memorias Disidentes que posibilitan exhibiciones, digitalizaciones o financiamiento. La relación se mantiene bajo una lógica de colaboración sin subordinación, el archivo recibe soporte técnico y logístico sin renunciar a su autoridad narrativa. Este *entre-lugar* expresa una tensión productiva entre la gestión comunitaria y la necesidad estratégica de alianzas, donde el liderazgo trans reconfigura el modo en que las instituciones se relacionan con las memorias disidentes.

El segundo se encuentra entre la apertura y la reserva, porque acceso al AMT se rige por una ética del cuidado y su plataforma digital tiene un acceso libre a la mayoría de los materiales, pero establece restricciones frente a documentos que contienen datos personales, ciertas escenas de violencia o fotografías íntimas. Este gesto define un *entre-lugar* de acceso, donde la apertura pública se modula por la responsabilidad afectiva hacia quienes donaron sus historias. La decisión de no publicar ciertos materiales no responde a un principio de censura, es más una política de respeto y consentimiento. El AMT asume la curaduría como práctica ética antes que técnica, en la que la transparencia se equilibra con la protección del dolor y la dignidad. Este enfoque reformula la noción de archivo público y propone una visibilidad situada, sensible a los límites de la exposición y al derecho a preservar ciertos materiales a la intimidad.

El tercero se localiza entre la autonomía comunitaria y la posibilidad de la integración en otros archivos. El reconocimiento alcanzado por el AMT en el campo cultural argentino ha generado nuevas tensiones y su creciente visibilidad lo posiciona como un referente en políticas de memoria y género, pero también lo acerca al riesgo de ser absorbido por las lógicas de institucionalización estatal o las prácticas museológicas que vuelven ciertos objetos de memorias lugares de entretenimiento, exhibición plana o exotización de la otredad. Este *entre-lugar* plantea un dilema entre la necesidad de legitimidad pública y la preservación de su carácter disidente. La autonomía comunitaria que dio origen al archivo podría verse

comprometida si las dinámicas burocráticas o curatoriales externas imponen sus criterios de valoración patrimonial. Frente a ello, el AMT insiste en sostener su independencia, articulando alianzas sin integrarse plenamente a ninguna estructura oficial. Su fuerza radica en mantenerse como un archivo en movimiento, insurgente, que rehúsa la cristalización y conserva la potencia política de su origen militante.

El cuarto se refiere al territorio híbrido donde se cruzan las prácticas archivísticas, museológicas y pedagógicas. Es un espacio performativo que activa la memoria a través de exposiciones, talleres y acciones públicas. Las exhibiciones como *Nuestros Códigos* (Leslie-Lohman Museum, 2023) o *Archivo vivo* (Centro Cultural Haroldo Conti, 2021) combinan la museología crítica con la pedagogía trans y hace de la exposición una experiencia de aprendizaje y de reparación. Cada muestra se concibe como un acto de transmisión intergeneracional y de construcción de comunidad, donde la disposición espacial de las imágenes, los relatos orales y las performances colectivas generan una pedagogía trans del recuerdo. En este *entre-lugar* híbrido, el AMT hace del archivo un cuerpo vivo que enseña y produce conocimiento situado.

Para cerrar este acápite es clave señalar que el análisis del ámbito estructural del AMT pone de manifiesto una arquitectura organizativa profundamente atravesada por la noción de *entre-lugar*, donde lo personal y lo público, lo íntimo y lo político, se entretejen en un mismo régimen de sentido. La gobernanza comunitaria encarna una forma de soberanía narrativa que desplaza los centros de poder institucional. Las prácticas de archivo del AMT son una tecnología política del cuidado y una práctica de autodefinición que, como plantea Preciado (2020), cuestiona las taxonomías binarias del saber moderno y restituye la autoridad de narrar la propia historia.

Frente a los riesgos de la institucionalización, el AMT sostiene su autonomía mediante una estrategia de colaboración crítica. Esta tensión, lejos de ser un obstáculo, refuerza su condición de archivo vivo que, como diría Jelin (2002), transforma el recuerdo en acción social. La hibridez entre archivo, museo y performance activa un lenguaje visual que produce conocimiento desde el cuerpo y la emoción. En términos de Diana Taylor (2011), las prácticas performativas del AMT son formas de archivo encarnado que transmiten memoria por medio de gestos, voces y presencias.

### 3.3.2 Ámbito visual en el AMT: de las fotos íntimas al archivo público

El AMT de Argentina es un archivo fotográfico y documental participativo que surge de, por y para la comunidad trans/travesti argentina. Fundado en 2012 por activistas trans como María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco, este archivo se propone “proteger, construir y reivindicar la memoria y la historia reciente de la comunidad trans argentina” (AMT, s.f.). Este impresionante acervo fue reunido de manera colaborativa por personas trans, muchas de ellas supervivientes de épocas de persecución, quienes aportaron sus álbumes personales y recuerdos. El AMT se materializa en múltiples soportes, tiene una plataforma digital abierta<sup>96</sup>, una foto libro de más de 300 páginas en formato de álbum familiar narrado por sus protagonistas y numerosas exposiciones en Argentina y el mundo, como Buenos Aires, Madrid o Londres<sup>97</sup>.

En este caso el análisis examinará cómo el AMT configura unas prácticas visuales propias, en las que se identifican *síntomas visuales* ligados al trauma, la resiliencia y el deseo. Al explorar el *entre-lugar* que constituye este archivo también, a lo largo del análisis, el Atlas Mnemosyne del Archivo de la Memoria Trans irá apareciendo con el montaje de las fotografías emblemáticas que condensan la memoria trans.

El *régimen visual* del Archivo de la Memoria Trans está atravesado por la subversión de la mirada normativa. Es decir, las imágenes del AMT deliberadamente reconfiguran cómo las personas trans han sido visualizadas o invisibilizadas en la historia visual argentina, pero a la vez, en la manera de entender el pasado argentino. Tradicionalmente, la iconografía trans en la cultura dominante estaba ligada al escarnio del cuerpo y a la persecución del deseo y el amor trans, es decir, la condena de la manifestación pública de su forma de amar a *otra* tal como se registra en las fotos policiales o los titulares sensacionalistas. Del mismo modo hay otra configuración visual que se mueve más por exotismo marginal y la curiosidad turista. El archivo, al ser creado por las propias personas trans, reivindica una visualidad distinta que va desde adentro, íntima, festiva y también dolorosa, que desafía el régimen visual patriarcal y cisnormativo. En términos teóricos, se concuerda con Ana Bugnone y Victoria Macioci (2023) en que el AMT reivindica el derecho de mirada propio y problematiza el acceso y la circulación de imágenes y memorias trans.

---

<sup>96</sup> Véase: <https://archivotrans.ar/index.php>

<sup>97</sup> Archivo de la Memoria Trans. (2023). *Archivo de la Memoria Trans-Argentina*. Editorial Chaco. <https://editorialchaco.com/producto/archivo-de-la-memoria-trans-argentina/>

### *Los entre-lugares de la Memoria visual Trans*

El primer entre-lugar corresponde a las ambivalencias estéticas que se crean entre el glamur y las fotos de estudio con las fotografías espontáneas. En las fotografías del archivo, muchas provenientes de álbumes personales, predomina una estética de performance e, vemos a personas travestis posando con orgullo en vestuarios elaborados, a menudo trajes femeninos glamorosos, trajes de noche, plumas, lentejuelas. Son imágenes de fiestas, concursos de belleza alternativos, presentaciones artísticas o sesiones caseras donde las protagonistas exploran y afirman su vida y experiencia trans. Un rasgo notable es que abundan las fotos donde las mujeres trans aparecen posando como estrellas de cine o reinas, imitando el glamur hollywoodense o la imagería de divas. Esto puede leerse como un acto de autoafirmación visual al construir su propia imagen lejos del estigma y como estrategia de supervivencia: la belleza y la exageración como armadura frente a un mundo hostil.

En el archivo, hay decenas de retratos de estudio de las décadas de 1960-70 en las que travestis argentinas aparecen impecablemente maquilladas, en poses elegantes, a veces con fondos pintados de salones lujosos, lo que, de cierto modo, era muy distinto a su realidad socioeconómica. Esta estética de fabulación visual contrasta con la crudeza de la vida que llevaban, sin embargo, en el archivo se resignifica. Como apunta Cvetkovich (2023) los recuerdos queer a menudo residen en estos artefactos culturales cargados de sentimiento.

**Figura 19. Atlas: estética de fabulación visual en AMT**



Fuente: Imágenes tomadas de la serie *Shows* en el catálogo del AMT. Elaboración propia (2025).

Asimismo, el AMT incorpora imágenes de la vida cotidiana fuera de la performance, fotos caseras de reuniones entre amigas trans en departamentos humildes, instantáneas de viajes a la playa donde vemos a chicas trans riendo en bikini a orillas del mar, quizás disfrutando un raro momento de libertad en espacio público con fotos de la vida familiar elegida. Estas imágenes se articulan con otras de tono muy distinto, fotos carnet y fichas policiales. El archivo recuperó, por doloroso que sea, registros de la represión: hay carnés de detención, retratos de frente y perfil tomadas en comisarías bajo la figura de “contravención” en la época en que vestirse con ropa “del otro sexo” era delito. Esas fotos policiales en blanco y negro, con números de prontuario colgando del cuello de las detenidas, son escalofriantes en su frialdad burocrática. Pero su presencia en el archivo resignifica el documento oficial en favor de la memoria trans al ser prueba de lo que soportaron. Muchas veces, el archivo confronta esas imágenes represivas con las contrapartes personales: la foto policial de “Carlos, detenido en 1982” junto a una foto casera de “Carla, celebrando su cumpleaños en 1983”. Visualmente, esto es subversión del régimen visual patriarcal, porque se saca del archivo policial la imagen de la travesti delincuente para colocarla en el archivo comunitario como imagen de la travesti como persona completa, con su vida y dignidad. En efecto, se destaca que el AMT “interrumpe las cronologías políticas, presenta cuerpos, historias y memorias diversas, y desafía el orden del discurso” dominante (Bugnone y Macioci, 2023). El régimen visual hegemónico que mostraba a las personas trans solo como objeto de burla o represión es desplazado por un régimen nuevo donde las personas trans se muestran en su agencia, belleza y dolor con autenticidad.

**Figura 20. Atlas: fuera la persecución desde el performance en AMT**



Fuente: Imágenes tomadas de la serie *Vida Cotidiana* y Tipo Carnet o Ficha Policial en AMT.

Elaboración propia (2025).

Un elemento visual clave son las fotografías de Carnavales y eventos públicos. Los carnavales históricamente eran de los pocos espacios donde las identidades trans podían expresarse con cierta libertad en Latinoamérica. En Argentina, especialmente en los años 60-70, muchas travestis participaban en carnavales barriales con disfraces extravagantes. El archivo conserva fotos coloridas de esos carnavales con imágenes de carrozas decoradas, comparsas con travestis vestidas de reinas en medio del bullicio popular. Un testimonio del archivo señala: “Los carnavales fueron para nosotras, las feminidades trans, una forma de visibilización, lucha y resistencia... festejábamos estar vivas”.<sup>98</sup> Visualmente, estas fotos de carnaval tienen un carácter casi paradójico, pues por un lado son puro gozo, brillo y risa; por otro, al saber el contexto que era el único momento del año donde podían mostrarse en público sin ser arrestadas o vituperadas, se vuelven profundamente emotivas.

**Figura 21. Atlas: el bochinche estético del Carnaval en AMT**



Fuente: Imágenes tomadas de la serie *Carnaval* en AMT. Elaboración propia (2025).

<sup>98</sup> Para profundizar la manera en que los Carnavales se volvieron un espacio de la vida y la manifestación de la vida trans puede verse: Centro Cultural Parque de España. (2021, 26 de junio). *Retratos y Carnavales del Archivo de la Memoria Trans* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VIRptM0INTU>

El bochinche estético del carnaval que el archivo exalta incluso titulado una muestra “Retratos y Carnavales” es una subversión del régimen visual en sí mismo, es decir, una estética de la exuberancia trans como afirmación política. Warburg hablaba del “pathosformel” (fórmula de pathos) aquí el pathos es la alegría enmascarada de melancolía. Las fotos de carnavales en AMT condensan ese pathos colectivo trans-colores brillantes contra un fondo social gris.

El afecto, el orgullo y la celebración junto al silenciamiento, el duelo y la violencia conforman el segundo *entre-lugar* de este archivo. Las mujeres trans, expulsadas de sus hogares de origen, formaron familias afectivas entre ellas. Es común en el archivo ver fotos tipo “familia” pero compuesta por amigas y parejas trans. Algo recurrente es la foto de fin de año con un grupo de travestis brindando alrededor de una mesa navideña improvisada; se ven sonreír, pero también se aprecia, probablemente ausencias de las compañeras que murieron jóvenes.

Estas imágenes adoptan convenciones del álbum familiar tradicional con poses abrazadas, sonrisas a cámara, quizás un árbol de Navidad, pero resignificadas en el contexto trans. El archivo las presenta en su foto libro intercaladas con testimonios escritos de esas “familias elegidas”, dotando de voz propia a la imagen. Así incorpora la estética sentimental y cotidiana, rompiendo el estereotipo de que la vida trans es de solo noche y espectáculo, y que la familia, como no pasa en CTR, vas más allá de lo nuclear.

También aparecen travestis en escenas cotidianas: cocinando, cosiendo su propia ropa, cuidando mascotas. Las imágenes son un reclamo visual de humanidad en donde la cotidianidad es un punto de resistencia. Contradicen décadas de representaciones deshumanizantes y, como señalan Bugnone y Macioci (2023), el AMT “desanda la norma de la archivación de la visualidad patriarcal para presentar otras formas posibles” (p. 4). En el patriarcado visual, las travestis eran reducidas a la curiosidad o al estigma; en la apuesta visual del AMT, en cambio, ocupan todos los espacios: el escenario, la comisaría, la calle, la casa, la playa o la cama del hospital. Incluso las fotografías de compañeras hospitalizadas o los registros de velatorios forman parte de una memoria visual que documenta la experiencia del VIH/Sida y la violencia, pero también la persistencia, el afecto y la vida compartida.

**Figura 22. Atlas: familias afectivas y otros reclamos de visualidad en AMT**



Fuente: imágenes que proceden de las series *Cumpleaños* y *Vida Cotidiana* en AMT. Elaboración propia (2025).

Por último, se ubicó un tercer entre-lugar en el cual ocurre una resignificación de las fotos deterioradas como símbolos históricos. Existe un rasgo notable que no se puede dejar pasar por alto, muchas fotos son polaroids, instantáneas y formatos no profesionales, lo cual le da al archivo una textura heterogénea. No es un archivo pulcro de fotos de estudio, aunque haya algunas, sino un collage de distintas técnicas y calidades, fotos descoloridas, con anotaciones al dorso, recortes de revistas con las caras de ellas pegadas en collages. Esto indica la materialidad y potencial de esta memoria la mayoría de las imágenes sobrevivieron clandestinamente, escondidas en valijas durante exilios o salvadas de allanamientos policiales.

El archivo mantiene esa materialidad en la curaduría y muestra, a veces, las fotos con sus bordes doblados o los recortes pegados, como para enfatizar que esta visualidad fue rescatada del exilio o la desaparición. Lejos de homogenizar, el AMT impulsa esa estética fragmentaria. En la plataforma digital se ven las fotos con sus leyendas originales manuscritas. Todo esto compone una manera de representar la supervivencia, la belleza y el amor en las imágenes que conviven con marcas de deterioro físico y la metáfora de las vidas trans atravesadas por pérdidas.

Figura 23. Atlas: polaroids, instantáneas y formatos no profesionales en AMT



Fuente: Imágenes tomadas de las series del Catalogo en AMT. Elaboración propia (2025).

En este acápite del análisis del *Archivo de la Memoria Trans* se puede ver cómo el acervo, mediante un acto consciente de subversión, reconfigura las representaciones visuales de las personas trans y, al mismo tiempo, hace una nueva construcción de la memoria colectiva de las experiencias trans. Las imágenes del AMT transforman las visibilidades impuestas por el régimen visual dominante, que había reducido a las personas trans a cuerpos deshumanizados, objetos de persecución o curiosidad exótica. Con esto, se restituye una visualidad propia que desafía esas representaciones para abrir nuevas formas de mostrar las luchas, momentos y formas celebratorias de esta comunidad en Argentina. El AMT presenta una subversión al régimen visual desde, podríamos decir, repertorios trans y contraculturales, donde las personas trans se muestran en su plenitud, donde la alegría y el dolor están entrelazados.

La estética visual del archivo abarca un abanico de imágenes, que van desde la celebración del cuerpo trans en el contexto del performance hasta las representaciones cotidianas que reivindican la humanidad de las personas trans fuera del espectáculo o la represión. Esta diversidad de imágenes introduce una representación genuina y auténtica, permitiendo a las personas trans ocupar el espacio histórico con dignidad, agencia y aparición

pública. A través de su creación, el AMT se configura como un acto de resistencia, pero también de autoafirmación visual. Las personas trans reclaman su lugar en la historia, desplazando las viejas narrativas que las reducen a estereotipos, con una nueva visión que fusiona lo festivo, lo doloroso, lo privado y lo público, lo marginal y lo cotidiano.

Sus fotografías son testigos de la resistencia y de una forma de reestructurar la historia visual que pone en el centro la agencia de las personas trans. De este modo, la pluralidad de las imágenes presentadas en este archivo construye una memoria que reconcilia el gozo con el dolor, desafiando los relatos hegemónicos y abriendo nuevas posibilidades para pensar la historia visual desde una perspectiva trans.

### ***Zona de síntomas, trauma y resistencia en las fotos trans del AMT***

El Archivo de la Memoria Trans, dada la historia de opresión que recoge, está cargado de símbolos y síntomas visuales que delatan las heridas colectivas y las estrategias de resistencia de esta comunidad. A través de las fotografías, se pueden leer entrelíneas ciertos elementos recurrentes, ausencias y detalles que funcionan como síntomas en las manifestaciones indirectas de traumas y deseos profundos.

Un primer síntoma visual es la omnipresencia de la ausencia y la muerte, porque, muchas de las fotografías del archivo están atravesadas por la ausencia. Esto se ve literalmente en algunas imágenes grupales donde luego se señaló quién “fue asesinada” o “falleció de VIH”. En el fotolibro del archivo acompañan una fotografía de cuatro amigas travestis en los años 80 con la dolorosa nota: “Esta se fue, a esta la mataron, esta murió”, de hecho, fue título de una muestra del archivo al público en 2017<sup>99</sup>. Visualmente, la imagen no muestra la muerte, muestra vida y compañerismo; pero el conocimiento a posteriori envuelve esa foto de un aura fantasmagórica. El síntoma se manifiesta quizás en la insistencia de la propia comunidad en señalar esas ausencias, como si cada foto estuviera poblada por fantasmas queridos.

En las exposiciones, suele haber altares o se enmarcan las fotos de las compañeras fallecidas con algún signo especial. Un retrato aparentemente alegre puede ser un “memento mori”. El término *memento mori*, del latín “recuerda que morirás”, designa un motivo artístico y filosófico que aparece recurrentemente en la iconografía occidental desde la Antigüedad hasta el Barroco. Su función es recordar la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad de la vida e invita a la reflexión moral, la humildad y la preparación espiritual. En el arte, se manifiesta en

---

<sup>99</sup> Véase: <https://archivotrans.ar/index.php/actividades/2256>

representaciones de calaveras, relojes de arena, flores marchitas y otros símbolos de caducidad, como nota visual y como ejercicio de memoria sobre la condición mortal de la humanidad.

Figura 24. Atlas: *memento mori* en AMT



Fuente: Imágenes tomadas de la Muestra: “Esta se fue, a esta la mataron, esta murió” Fotografías del Archivo de la Memoria Tran en el marco de los Encuentros de Diversidad y Género Cuerpos Políticos. Elaboración propia (2025).

Otro síntoma visual presente en esta serie es la hiperfeminización de la imagen como respuesta a la negación histórica de la identidad. Muchas travestis retratadas en décadas pasadas adoptaron una estética de *hipergénero*, maquillaje intenso, pelucas exuberantes, vestuarios ultrafemeninos. Esta performatividad visual se movía en dos direcciones: por un lado, como expresión genuina de su deseo y afirmación identitaria; por otro, como síntoma reactivo frente a una sociedad que les negaba el reconocimiento como mujeres. En ese contexto, la exageración del gesto femenino reordenaba un modo de afirmarse ante la mirada pública.

En las fotografías de la vida cotidiana resulta significativo que, incluso en situaciones simples, yendo a la tienda o cocinando en casa, muchas mantuvieran esa exuberancia visual, como si nunca pudieran bajar la guardia frente al mundo. Este perfeccionismo de la imagen podría reflejar la presión internalizada de tener que demostrar constantemente su identidad, tal vez por miedo a ser invalidadas como mujeres. Es el reverso del derecho al descuido o a la

relajación que otras mujeres cis pueden permitirse. La ausencia de imágenes “al natural” es en sí misma un síntoma y transforma la falta de espacios seguros donde podían mostrarse sin la coraza de la representación.

Solo en algunas fotografías privadas de los años noventa se ve una transformación en cuerpos en ropa cómoda, rostros sin maquillaje, cabellos sin peluca. En esas imágenes más íntimas parece emerger cierta seguridad y un respiro. La cámara, en su insistencia, capta esa tensión entre vulnerabilidad y orgullo; cada pestaña postiza o cada prenda reluciente es tanto una afirmación y una defensa de la mujer en lo trans. Pero también expone algo más significativo, que lo trans no se reduce a una forma de aparecer en lo público, sino que se mueve en una experiencia vital, corpórea y afectiva que desborda las categorías de género. En ese desborde, las imágenes nos invitan a pensar que lo trans es una búsqueda incesante de ser y de vivir.

**Figura 25. Atlas: lo trans más allá de lo trans**



Fuente: Imágenes tomadas de *Vida Cotidiana* y *Cumpleaños* en el catálogo de AMT, Elaboración propia (2025).

También es sintomático el uso subversivo de la fotografía oficial, ya se mencionó que hay documentos de identidad y fotos policiales en el archivo. El hecho de que la comunidad los haya guardado y ahora exhiba esos documentos es importante. Antes de la Ley de Identidad de Género (2012), las mujeres trans tenían documentos con nombre e imagen masculina que no las representaban. El archivo muestra algunos de esos DNI junto a fotos de la persona a la que pertenece el documento, evidenciando la disonancia. Es un síntoma visual de disforia y

negación estatal de identidad, ver el DNI de “Hernán” con foto de un joven de traje, al lado de la foto de “Ayelén” con vestido que es la misma persona en la identidad asumida. La presencia de prontuarios policiales con acusaciones absurdas como “vestida de mujer en la vía pública” es otro síntoma en la criminalización de la existencia trans. Visualmente son papeles escritos, no fotos, pero el archivo los trata como imágenes dignas de mostrarse, para que el espectador actual lea entre líneas la persecución sistemática. Los sellos, números y jerga legal en esos documentos son símbolos fríos que contrastan con la calidez de las fotos personales. Podríamos decir que, en el atlas mental del archivo, los documentos oficiales representan el trauma institucional, mientras las fotos caseras representan la resistencia afectiva.

**Figura 26. Atlas: disforia y negación estatal de identidad en AMT**



Fuente: Imágenes tomadas de *Retrato Hecho por Fotografxs* en el catálogo de AMT. Elaboración propia (2025).

Un síntoma visual particularmente conmovedor es la constante recreación de rituales normativos que las personas trans hacían por su cuenta ya que la sociedad se los negaba. Algunas fotos del AMT muestran bodas simbólicas entre ellas vestidas de novia, con amigas haciendo de testigos, fiestas de quince años improvisadas para alguna chica trans adolescente con vestido de quinceañera y torta, e incluso velorios y entierros organizados por la comunidad cuando la familia biológica rechazaba a la fallecida. Estas recreaciones son síntomas de la

exclusión, al no poder casarse legalmente, teatralizaban sus bodas; si no les celebraban los 15, lo hacían entre pares.

La fotografía fue crucial para validar esos rituales; sacarse la foto de boda era una manera de materializar un deseo. Así, en el archivo abundan esas fotos que podríamos calificar como costumbristas, pero en el contexto trans, es una manera de entrar en el código de la costumbre, pero desde la actitud del performance. Este síntoma habla de la profunda necesidad de reconocimiento social que se les negaba y de cómo su respuesta fue crear una contramemoria visual. Ver una foto de dos novias trans en 1980 brinda una mezcla de resistencia por el amor representado y de exclusión porque sabemos que la sociedad no reconoció esa unión. Son imágenes utópicas en cierto sentido y son sueños plasmados en papel fotográfico para hacerlos reales al menos en el álbum. En el atlas de la Figura 27, se ven algunas imágenes que podemos pensar en clave de materialización de rituales en AMT, particularmente, de los casamientos. De izquierda a derecha, algunas descripciones que acompañan las fotos son las siguientes: “Fotografía tomada en el casamiento de Pocha Vivanco, que posteriormente le envían a Gina firmada con saludos de parte de su hermana Pegui Vivanco, Pocha, su amiga La Zulma y su madre Gabriela”; “Festejo de la unión de Gaby con Marcelo Granzellia”; “De izquierda a derecha: Jorgelina, Chacha, Sonia la indomable, Malva y sanjuanino. Casamiento de Jorgelina. En los 40s las "carrilches" organizaban fiestas clandestinas en quintas del conurbano, lejos de la policía.”

**Figura 27. Atlas, materialización de los rituales en AMT**



Fuente: Imágenes tomadas de varias series fotográficas en el catálogo de AMT. Elaboración propia (2025).

Finalmente, el último síntoma visual que atraviesa el AMT es la presencia constante de la irreverencia, la alegría y el humor. Podría esperarse que un archivo de estas memorias estuviera dominado por el dolor o la melancolía; sin embargo, al recorrer sus fotografías sorprende la abundancia de risas, gestos cómicos y escenas *camp* —ese humor extravagante que subvierte la norma desde el exceso y la teatralidad—. Hay imágenes donde las chicas parodian los roles de género en tono burlesco, se disfrazan de monjas en fiestas o posan haciendo muecas ante la cámara.

Esa irreverencia visual funciona como un síntoma de subversión lúdica frente al orden opresivo. Indica que el trauma no las define por completo, supieron, como dice un conocido dicho queer, reírse en la cara del desastre. En términos visuales, esa resistencia se materializa en los pequeños gestos, un guiño, una lengua afuera, un brindis exagerado, son microcoreografías de vitalidad que se repiten en distintas imágenes, casi como una firma de estilo trans: la pose dramática seguida de una carcajada. La fotografía de la Figura 28 es una imagen tomada en Buenos Aires (Argentina) que en 1989 retrata a Brigitte Gorosito en un contexto vinculado al trabajo sexual. La fotografía fue realizada mediante proceso cromógeno y su autoría se desconoce. Representa la irreverencia estética de la vida trans en este archivo, no tanto desde el performance, sino desde algo más sutil, la pose y la sonrisa en un contexto de trabajo sexual.

**Figura 28. La irreverencia del humor**



Fuente: Imagen tomada del en el catálogo de AMT. (2024).

Para cerrar esta zona de síntomas, se puede añadir, que el AMT funciona como un espacio donde los síntomas visuales pasan a ser vectores de resistencia. A través de ellos, se despliega una memoria trans colectiva que desmantela los regímenes visuales hegemónicos que han buscado silenciar a estas mujeres. Las imágenes que componen el archivo representan una forma de existencia trans que subraya la agencia, la lucha y la afirmación visual de las personas trans. La insistencia en señalar esas ausencias a través de la imagen es el indicio de una estrategia consciente de reapropiar la narrativa del duelo. En lugar de ocultar la pérdida, el archivo hace que esta se visibilice como una forma de resistencia al nombrar a las fallecidas y al enmarcar sus imágenes en exposiciones y altares.

En paralelo, el uso de la fotografía como herramienta de materialización de rituales sociales que eran negados por la sociedad refleja un acto subversivo en sí mismo. Las bodas simbólicas, las fiestas de quince años improvisadas y otros rituales creados por la comunidad trans representan una respuesta a la exclusión y señalan una creación de espacios de significación alternativos. La fotografía transforma lo que debería haber sido una normalización social (el matrimonio, el cumpleaños) en actos de resistencia estética y política. La hiperfeminización de la imagen, por su parte, se presenta como una estrategia visual que, más allá de lo estético, responde a un proceso de autoafirmación en un contexto social profundamente hostil. En este sentido, la insistencia en una imagen cuidadosamente construida puede interpretarse como un síntoma de la internalización de una norma de género que obliga a las personas trans a reafirmar su identidad constantemente, especialmente, en contextos donde la validación de su ser es continuamente perseguida o deslegitimada.

Finalmente, la irreverencia estética que permea muchas de las fotografías en el AMT debe entenderse como un mecanismo de subversión contra los discursos de la normatividad. La irreverencia crea nuevas formas de ser y estar en el mundo. La risa, la mueca, la pose exagerada son símbolos de la capacidad de la comunidad trans para reconstruir una narrativa visual que no se limita al sufrimiento y a un rol único de víctima.

### **3.3.3 El ámbito participativo del AMT: testimonios íntimos, lenguaje subversivo y construcción de una voz colectiva**

El AMT reúne fotografías, textos y testimonios de la historia trans en Argentina. Uno de sus productos más significativos es el *Foto libro Archivo de la Memoria Trans* (2020), que se presenta como una “reunión familiar” y un espacio de reencuentro afectivo tras décadas de separación, violencia y muerte. Desde el prólogo, las propias sobrevivientes trans articulan una

narrativa colectiva que se enuncia en primera persona del plural, parafraseando una parte del libro, dicen: volvemos a abrazarnos, reencontrarnos con las compañeras que creíamos muertas (Viola, 2023)

La participación también aparece en el reportaje publicado en *Rolling Stone* (abril de 2021), donde se reconstruye la génesis del AMT como un grupo de Facebook que funcionaba como “gente que busca gente”, en el que, entre fotos de fiestas y carnavales, se reencontraban compañeras que no sabían dónde estaban ni si aún vivían. En paralelo, el AMT desarrolla Wikitrans, un espacio digital colaborativo con biografías, homenajes y testimonios personales, como los dedicados a Claudia Pía Baudracco o Deborah Singer, presentados en forma de texto, vídeo o registro oral. El archivo documenta la historia reciente de las disidencias sexuales y la hace audible y visible desde sus propias voces; son enunciadas en primera persona, con una alta carga emotiva; son relatos de sobrevivientes, activistas y compañeras que reconstruyen su historia con urgencia, afecto y memoria.

Las narrativas trans recopiladas en el AMT abordan experiencias de violencia estructural, discriminación y exclusión, pero también de militancia, orgullo y sororidad. En los testimonios emergen episodios comunes que pasan del descubrimiento temprano de la identidad “desde chiquita supe que era distinta”, la expulsión del hogar, la creación de vínculos afectivos sustitutos, la prostitución como única alternativa laboral, las redadas policiales, el abuso, el encierro, el VIH/sida y la pérdida de amigas durante los años 80 y 90. Simultáneamente, se dimensiona el surgimiento del activismo trans en el período postdictatorial y el proceso de conquista de derechos, como la *Ley de Identidad de Género*. En el *fotolibro*, a la vez, se habla del “activismo antes del activismo”, reconociendo que la resistencia comenzó mucho antes de ser reconocida públicamente.

Los relatos, aunque profundamente marcados por el sufrimiento, agrupan procesos de resignificación positiva y, en algunos casos, la memoria del dolor se transforma en orgullo militante. Una constante tiene que ver con la práctica de honrar a las compañeras ausentes “un apodo que no figuraría jamás en un DNI”, y de visibilizar una genealogía de luchas negadas por la historia oficial.

El estilo narrativo del AMT es íntimo, lírico y, como ellas mismas lo enuncian en varias de sus publicaciones, combativo. La mayoría de los textos están escritos desde la primera persona y con una fuerte dimensión testimonial. Los testimonios combinan elementos descriptivos con expresiones emocionales y poéticas, se narra el frío del calabozo, la voz

temblorosa que canta para darse valor, el perfume de una amiga o la risa compartida en los espectáculos. El estilo híbrido, entre eso que llamamos lírico, lo cotidiano y lo político, confiere al archivo una potencia emotiva, ética y política, además, el uso de registros variados (formal, oral, literaria o en las prácticas performativas) refuerza la idea de que no existe una única manera válida de narrar la experiencia trans. En ocasiones, un mismo testimonio alterna entre el habla directa “nos llevaban presas por vestarnos de mujer” y la reflexión poética sobre el pasado. La inclusión de groserías, repeticiones, frases entrecortadas o incluso llantos y silencios, da cuenta de un esfuerzo deliberado por no limpiar ni neutralizar la memoria.

Un rasgo distintivo del AMT es la valorización del lenguaje propio de la comunidad travesti-trans argentina, conocido coloquialmente como *lunfardo trava*<sup>100</sup>. El lenguaje, formado por códigos, apodos, deformaciones afectivas y resignificaciones, es parte del patrimonio inmaterial que el archivo busca preservar. El uso de expresiones como “la Ronald”, “bicha”, “boliche”, “loca” o “bicha perra” enriquece el contenido lingüístico del archivo y mueve como acto político de legitimación de un habla. Publicaciones como *Nuestros códigos* (AMT) recogen y sistematizan este léxico como parte integral de la historia comunitaria de la vida trans.

Con esto, el AMT pone el acento en archivar también las formas de decir, asumiendo que en el habla hay tanta memoria como en las imágenes. Aunque los testimonios recopilados por el AMT son individuales, su lectura en conjunto produce una sensación de voces trans conjugadas. Reaparecen frases y situaciones compartidas de una narrativa común: “la sociedad nos dio la espalda”, “sobrevivimos como pudimos”, “ellas son mis hermanas”. En algunos casos, distintas narradoras rememoran un mismo hecho (como una redada policial de 1992) desde ángulos distintos y componiendo una memoria armónica.

La dimensión se potencia gracias a la metodología participativa del archivo y los talleres de memoria organizados por el AMT dan camino a recordar en conjunto y construir relatos entrelazados. Muchas personas trans jóvenes, que no vivieron esos eventos, participan del archivo como escucha y resonancia de esas voces, activando una memoria intergeneracional que fortalece la identidad colectiva.

---

<sup>100</sup> La palabra "trava", una apócope del término "travesti", es una expresión del lunfardo, el argot originado en la región del Río de la Plata a finales del siglo XIX. Aunque su uso se ha popularizado, la connotación peyorativa del término persiste, y se considera ofensiva para la comunidad travesti. Puede ampliarse en esa explicación véase: Don Quijote Spanish school. (2016, 11 de abril). *Lunfardo: The language of tango*. <https://www.donquijote.org/blog/the-lunfardo-the-language-of-tango/>

Desde una perspectiva crítica sobre los regímenes de saber y poder, el AMT produce una epistemología travesti-trans que subvierte las formas tradicionales de construcción de la historia. Lejos de los archivos institucionales que clasifican, higienizan y normalizan, el AMT propone una contraescritura en la que el cuerpo, la lengua y el afecto son formas legítimas de saber. Paul B. Preciado (2019) plantea que el archivo, el documento y el testimonio son parte del régimen de saber-poder que produce los cuerpos como ficciones políticas y el cuerpo trans es un archivo viviente que rompe con la ontología binaria del género. El AMT, al preservar imágenes, voces, objetos y memorias desde una posición travesti promueve un repertorio de resistencia y producción situada.

La reapropiación del archivo como acción política dialoga también con la noción de repertorio propuesta por Diana Taylor (2003), quien diferencia entre el archivo como forma de transmisión textual, estable y oficial, y el repertorio como forma de transmisión corporal, y performativa, porque el AMT reúne memorias performadas, testimonios orales, narraciones corporales, léxicos afectivos en un archivo visual y digital. Las imágenes de carnavales, las cartas de amor, las crónicas de detenciones o las biografías de referentes son actos de reexistencia que habilitan formas de comunidad, de deseo y de identidad por fuera del modelo cisheteronormado. Por eso el AMT funciona como un archivo performativo que activa, a través del lenguaje, el cuerpo y la emoción, un modo travesti de estar en el mundo. El archivo representa a las memorias trans, las reitera, las canta, las llora y las vuelve colectivas. Así, se compone como una herramienta política fundamental para disputar la historia, imaginar futuros y construir comunidad desde la herida y el deseo.

Con lo anterior es posible decir que a nivel participativo el AMT posee un *entre-lugar* central que se articula al lenguaje íntimo trans en la manera en que se ha establecido un discurso académico o museístico. Por un lado, las mujeres trans mayores que impulsan el archivo han tenido que construir un lenguaje propio para narrar sus vidas, desarrollando jerga, códigos y oralidades nacidas de la experiencia compartida al margen de la sociedad. “En un mundo... construido a fuerza de códigos ajenos, tuvimos que construirnos un lenguaje, una gramática, un modo único y propio” (AMT, 2023). El lenguaje íntimo trans contiene expresiones coloquiales, apodos, inflexiones performativas y referencias culturales internas que solo la comunidad maneja plenamente un *argot* de resistencia y apoyo mutuo. Por otro lado, conforme el archivo fue ganando visibilidad, ingresó en circuitos académicos y museísticos que poseen convenciones discursivas distintas. La materialidad que ha producido el AMT ha sido presentada en exposiciones como Museo Reina Sofía, Tate Modern, o la Bienal de São Paulo,

lo que llevó a traducir esas memorias a formatos curatoriales y académicos. El propio archivo publicó libros bilingües donde sus “*frases célebres*” y testimonios orales se vertieron al castellano escrito formal e incluso al inglés para públicos globales. Así, el *entre-lugar* central de AMT consiste en mediar entre la jerga trans y lo institucional académico.

Las curadoras y activistas del archivo actúan como traductoras culturales y mantienen la esencia y “códigos” de las narradoras trans, pero enmarcándolos en un relato comprensible para audiencias externas y legitimado por el ámbito cultural oficial. Tal proceso no está exento de tensiones, pues implica negociar qué tan explícito o adaptado se presenta ese lenguaje íntimo sin traicionar su autenticidad. El resultado ha sido interesante, el AMT logró que memorias llenas de jerga travesti, humor y dolor se conserven sin ser diluidas en colecciones formales, actuando como “memoria colectiva” trans que desafía y enriquece el discurso museístico tradicional (AMT, 2023). Adicionalmente, de forma breve, se pueden mencionar los *entre-lugares* derivados que se dan en esta ambivalencia.

El primero corresponde a la voz performativa y los códigos internos trans en la mediación con públicos externos al AMT. Las narradoras, principalmente mujeres trans de generaciones mayores en Argentina, articulan sus memorias de forma oral, dramática y emocional, a menudo encarnando personajes y usando apodos de la comunidad travesti. Un estilo narrativo performativo que incluye la entonación particular, el humor picante, la exageración teatral y otros rasgos de la cultura trans, que son el modo en que estas historias originalmente se compartieron entre pares. Entre esos códigos internos está el repertorio de “frases célebres” que circulaban “de boca en boca” en la comunidad, lleno de sabiduría popular, secretos y jerga propia.

Pero al compilar y exhibir los testimonios en el archivo, surgió la necesidad de mediar esa voz para públicos externos más amplios (académicos, artistas, público general). Para la publicación *Nuestros Códigos* (AMT, 2023). Cada expresión coloquial va acompañada de contextualización; e igualmente, en las muestras museísticas, los curadores debieron explicar referencias y atenuar modismos para que el mensaje llegara a visitantes no familiarizados con la jerga trans. La voz performativa original se adapta sin apagarse, se conserva el tono testimonial y emotivo, pero articulado mediante estrategias narrativas accesibles como subtítulos, audioguías o catálogos.

Hay una mediación que busca lograr un equilibrio entre fidelidad y difusión, y con eso, cabe destacar que la participación de las propias mujeres trans como archivistas y curadoras

fue clave para evitar la descontextualización de su voz. Ellas mismas decidieron qué explicar y qué dejar implícito. Teóricamente el AMT estaría ubicado en el concepto de “autoridad compartida” (Frisch, 1990), donde los “dueños” de la historia colaboran con instituciones para presentar el relato. La voz comunitaria trans mantiene su agencia en este *entre-lugar*, a pesar de que se presente en vitrinas de museo, sigue sonando a la oralidad trans.

El segundo *entre-lugar* corresponde a la dimensión testimonial en AMT que oscila entre la intimidad personal y la política del activismo, las memorias recopiladas en el archivo nacieron como relatos íntimos a partir de álbumes de fotos privadas, cartas, anécdotas contadas en confianza y duros recuerdos de la experiencia trans en argentina. Las fundadoras y participantes compartieron por primera vez historias de infancia, transición de género, amor y violencia en espacios seguros, la intimidad testimonial ha permitido sanar heridas y reafirmar identidades en la comunidad. Aun así, el propio acto de testimoniar estas vivencias se volvió profundamente político y activista, y frente a décadas de negación y estigmatización, las narradoras trans decidieron reivindicar públicamente sus historias para exigir reconocimiento.

El archivo asumió explícitamente una misión de protección, construcción y reivindicación de la memoria trans, e implicó sacar esos testimonios del ámbito privado y llevarlos a la esfera pública en acto de reconocimiento y de justicia histórica. Sus relatos son muestra de discriminación sistémica, abusos policiales, asesinatos y exclusión, hechos que habían sido silenciados o borrados por las narrativas oficiales durante décadas de una política de exclusión. Al preservarlos y difundirlos, el AMT hizo que esas memorias individuales se transformaran en denuncia colectiva y herramienta de cambio social, y en efecto, el archivo, ha organizado manifestaciones, litigios y campañas por reparaciones históricas para la comunidad trans. Es decir, el testimonio íntimo se transformó en plataforma de activismo.

La figura de Claudia Pía Baudracco, cofundadora de AMT, cuya biografía (sus andanzas y sufrimientos) fue publicada por la Editorial AMT en 2022 para visibilizar las luchas trans en la historia reciente. La colectivización del testimonio concedió poder político a esas voces antes subalternas y abrió las posibilidades de una resignificación: el yo testimonial trans pasa del confesionario privado al escenario público como voz del “nosotrxs oprimidxs”. Lo que logra AMT entrelazar la esfera de la intimidad (memorias de cuerpo y alma contadas con sinceridad) con la esfera de lo político (memorias convertidas en exigencia de derechos y transformación social), sin diluir ninguna de las dos. Las historias de vida individuales adquirieron un significado universal como parte de la memoria y la lucha de toda una comunidad trans.

El tercer entre-lugar se refiere al duelo de las compañeras que mueren prematuramente y a la dificultad de heredar sus luchas. El archivo AMT tiene también una fuerte dimensión memorial, en la cual el duelo y el recuerdo de compañeras trans fallecidas se soslayan como un legado para las nuevas generaciones. Gran parte del impulso original del archivo provino del dolor compartido al finalizar los años 90, activistas trans argentinas como María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco soñaban con reunir a sus amigas y “sobrevivientes” de la violencia policial, social y sanitaria (VIH) para compartir memorias e imágenes unas de otras. La muerte prematura de muchas compañeras a causa de asesinatos, transfemicidios, enfermedades no atendidas o suicidios dejó un vacío afectivo y una historia fragmentada que el archivo se propuso rescatar.

De hecho, la fundación del AMT en 2012 ocurrió pocos meses después del fallecimiento de Baudracco<sup>101</sup>, como un modo de mantener viva su memoria. En las colecciones del archivo abundan las fotos de amigas ausentes, los altares personales, las cartas nunca enviadas y otros vestigios cargados de duelo. Ese ejercicio de duelo colectivo resignifica la pérdida, de algo inconcluso y silenciado (entierros anónimos, amigos que desaparecen sin registro) pasa a ser memoria activa y compartida. Al mismo tiempo, el archivo ha ido haciendo un legado intergeneracional y las archivistas fundadoras actúan como guardianas de una historia que ahora puede transmitirse a las personas trans más jóvenes. Materiales que datan de principios del siglo XX hasta fines de los 90 les dejan a las nuevas generaciones conocer la vida de sus predecesoras sus códigos de supervivencia y su resiliencia.<sup>102</sup>

Además, el AMT inspira proyectos similares en otros países latinoamericanos amplificando el legado más allá de las fronteras. En cada exposición o libro, junto al homenaje implícito a las que ya no están, hay un mensaje de futuro, conservar las memorias es dotar a las generaciones venideras de herramientas de identidad y lucha. El legado del archivo es, en esencia, una catarsis y pedagogía trans. Al transformar el duelo en relato compartido, la comunidad trans se asegura de que las historias de vida truncadas continúen resonando y enseñando. La memoria de las compañeras caídas es el cimiento de conciencia histórica para las personas trans jóvenes, quienes descubren en el archivo una genealogía propia y un motivo de orgullo y reivindicación. Este *entre-lugar* memorial vincula, pues, el pasado doloroso con la esperanza de un futuro en donde las pérdidas alimenten la perseverancia en la conquista de

---

<sup>101</sup> Véase: Comedi, A. (2016). «*Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está*». Anfibia. Universidad Nacional de San Martín.

<sup>102</sup> Véase: Correa, M. B. (2025, 25 de enero). La conquista del Archivo de la Memoria Trans: la historia bajo nuestra propia mirada. *elDiarioAR*

derechos y dignidad. No hay mejor manera de cerrar este apartado participativo en AMT que, replicando de forma concisa, las palabras de María Belén Correa escritas y publicadas hace unos meses en el Diario Ar:

Desde siempre, desde chiquitas y jóvenes adultas, estar juntas fue la manera que encontramos de resistir a las múltiples formas de violencia ejercidas por la sociedad civil y el Estado. Mantenernos aún juntas es lo que hacemos para reforzar, mediante la construcción de este archivo, el poder de nuestros lazos y la voz de nuestras luchas, que aún continúan. Este, creado con nuestro material personal, es el relato más próximo y verdadero que puede existir sobre nuestra comunidad, porque lo construimos nosotras: las sobrevivientes. (2025).

Con lo descrito más atrás, en el AMT convergen lo personal y lo político, lo íntimo y lo público, lo local y lo transnacional. Siguiendo a Bhabha (1994), el archivo es un tercer espacio donde la identidad trans se reinscribe en el centro de la enunciación cultural como presencia que interpela los modos hegemónicos de ver. Desde la perspectiva de Cvetkovich (2003), el AMT también funciona como un archivo de sentimientos, un espacio donde el trauma y el afecto se transforman en formas de comunidad. La fotografía es una mediación entre el duelo y la acción política, entre la reparación simbólica y la reivindicación social. Cada imagen conserva la vulnerabilidad de una vida marcada por la violencia, pero también la fuerza de su supervivencia.

Las prácticas participativas del archivo, donar un álbum, escribir una biografía, contar un secreto, corregir una traducción, seleccionar una imagen para una exposición, son actos que modelan los repertorios culturales desde los cuales la comunidad travesti-trans recuerda. Allí se activan los ritmos propios del recuerdo trans: la insistencia en las ausentes, la repetición afectiva de nombres, la necesidad de dejar constancia de aquello que fue negado, la invención de un lenguaje propio para contar la vida y la muerte. Visto desde Erl (2011), el AMT produce una cultura del recuerdo travesti-trans, una forma colectiva de orientar el pasado, de situar el dolor, de reconocer genealogías y de afirmar una existencia históricamente desplazada. Es en esta elaboración cultural donde lo participativo alcanza su culmen: que participar sea la creación de los marcos simbólicos que sostienen una memoria común.

### **3.4 Configuraciones estructurales, visuales y participativas en *Entretejidxs***

*Entretejidxs* activa procesos de conversación, registro y creación que ensamblan voces vecinales, prácticas de oficio y modos de habitar San Cristóbal. Desde esta perspectiva, el

apartado se aproxima a comprender a *Entretejidxs* como un mediador que organiza memoria mientras teje, al mismo tiempo, vínculos, subjetividades y formas de reconocimiento mutuo. Sobre tal base, el análisis se despliega en tres ámbitos articulados: el estructural, que examina el carácter transitorio y metodológico del laboratorio, sus formas de gobernanza comunitaria, su anclaje institucional y la tensión entre preservación y proceso; el visual, donde se estudian las imágenes, objetos, collages, recorridos y escenas de trabajo que configuran una estética barrial capaz de dignificar el rebusque y de activar síntomas visuales de desigualdad, resistencia y afectividad; y el participativo, que aborda la oralidad como matriz narrativa, la co-creación como principio metodológico y la negociación afectiva que sostuvo al grupo durante los talleres. Cada sección contrasta los modos en que *Entretejidxs* articula estructuras, visualidades y prácticas de memoria, destacando cómo este caso aporta un modelo singular dentro de la matriz visual de la memoria: un archivo que existe en la acción, que nace del encuentro y que se afirma en la juntanza como forma de hacer historia desde abajo.

Figura 29. Esquema de análisis en *Entretejidxs*



Fuente: Elaboración propia (2025).

### 3.4.1 Hilos, voces y memorias en un laboratorio de memoria local

*Entretejidxs* es una experiencia de memoria participativa con un alcance temporal y territorial definido. Estructuralmente, no se configura como un archivo permanente ni como

una institución dedicada a la conservación, sino como el resultado de un laboratorio comunitario de memoria desarrollado en la localidad de San Cristóbal, Bogotá. La iniciativa fue impulsada por BiblioRed, la Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá, a través de su línea de Cultura Digital e Innovación de la Biblioteca Digital de Bogotá en articulación con la Biblioteca La Victoria, ubicada en el barrio donde se llevó a cabo el proceso.

Esto le da a *Entretejidxs* la estructura de un proyecto dependiente de las dinámicas impulsadas por los laboratorios de memoria, en los cuales la comunidad es convocada a participar activamente en la construcción colectiva del relato. En las primeras sesiones asistieron líderes de procesos locales e integrantes de colectivos barriales, quienes aportaron experiencias, materiales y memorias de la vida cotidiana en el territorio. A partir de las actividades desarrolladas se produjeron dos resultados principales: un libro que recoge los relatos y reflexiones del proceso, y una exposición que presentó, de manera visual y narrativa, los aprendizajes y vínculos construidos durante el laboratorio, además, de las historias de vida de algunos de sus integrantes.

Desde mi experiencia durante las pasantías y en las conversaciones sostenidas con algunos de sus integrantes y con el mediador que lideró la iniciativa, *Entretejidxs* se mueve más en ser una estructura cercana a la Investigación-Acción Participativa (IAP) que a la de un archivo fotográfico participativo. En la IAP, las comunidades y los facilitadores colaboran en la comprensión de su propia realidad y en la producción conjunta de conocimiento (Rappaport, 2024). En este caso, la “investigación” se centró en la reconstrucción de las memorias vinculadas a los oficios y al rebusque<sup>103</sup> de algunos habitantes de la localidad, articulando el ejercicio de la memoria con la reflexión sobre las formas de trabajo, subsistencia y creatividad que sostienen la vida cotidiana en el territorio.

Durante la fase de talleres, el laboratorio se estructuró en torno a un equipo facilitador conformado por bibliotecarios y mediadores culturales de BiblioRed, encabezado por Marco Cortés, quien coordinó la iniciativa desde la Biblioteca La Victoria. A este equipo se sumó un grupo de protagonistas comunitarios conformados por siete habitantes-narradores

---

<sup>103</sup> El rebusque es un término del argot popular colombiano que se refiere a una forma de vida y una estrategia de supervivencia en contextos de informalidad, que implica “la lucha por la sobrevivencia a través de múltiples mecanismos de acción” (Mendoza, 2011, p. 121). Consiste en la capacidad de combinar diversas lógicas de acción para generar ingresos, al margen del sistema formal pero simultáneamente formando parte de la construcción social de la ciudad. Para ampliar en su definición y ver la manera en que se articula la calle, los individuos de los sectores populares y la acción de rebuscar véase: Mendoza, P. (2011). Del arte de “rebuscar” o del nuevo rostro de los trabajadores. *Revista Colombiana de Sociología*, 34(2), 121-136. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551556232009>

representativos de diversos oficios y generaciones, cuyas historias se recogen en los materiales producidos. También participaron colaboradores, colectivos y agentes culturales locales, que aportaron sus saberes y técnicas a la creación de productos como pódcast, fotografías y otros componentes que finalmente se integraron en el libro del proyecto.

Se realizaron nueve talleres en los que la memoria era dialogada, registrada y transformada creativamente. Durante mi paso por el proyecto observé que los encuentros tenían lugar cada ocho días, generalmente los miércoles de 2:00 p.m. a 4:00 p.m., un horario acordado colectivamente para no interferir con las jornadas laborales de algunos participantes, ni con el trabajo de base que desarrollaban con otros colectivos entre semana o durante los fines de semana. Este andamiaje organizativo, caracterizado por la periodicidad y la planificación colaborativa, es propio de la metodología usada por los laboratorios comunitarios de memoria, donde las sesiones combinan conversación, exploración y creación. En *Entretejidxs*, las actividades incluían paseos por el barrio, revisión de archivos personales y grabación de relatos, dinámicas que, de manera progresiva, iban dando forma a un acervo de contenidos visuales, sonoros y narrativos.

Desde una perspectiva archivística, *Entretejidxs* no cuenta con un repositorio propio destinado a la conservación a largo plazo de los materiales producidos. En su lugar, el libro publicado funciona como contenedor de esas memorias y se acompaña por una exposición digital que, hasta el momento, permanece alojada en la Biblioteca Digital de Bogotá como muestra virtual. Esta condición plantea una cuestión estructural relevante: ¿*Entretejidxs* debe entenderse como un archivo en sentido estricto o, más bien, como un proceso curatorial y pedagógico cuyos resultados se materializaron en una publicación?

Podría sostenerse que el archivo de *Entretejidxs* está conformado por los insumos recopilados como fotografías, audios, relatos y otros materiales aportados por la comunidad junto con el libro final que actúa como su síntesis narrativa. Sin embargo, es probable que muchas de las fotografías antiguas hayan sido devueltas a sus dueños después del proceso de digitalización, mientras que las copias digitales permanezcan resguardadas en los archivos internos de BiblioRed. No existe un catálogo en línea en el que se pueda consultar de manera independiente las imágenes o los testimonios producidos, fuera del relato editado en la exposición digital. Lo que es señal del carácter fragmentario y dependiente del archivo, cuya materialidad se dispersa entre los soportes comunitarios, institucionales y digitales, y cuya

existencia se define más por la circulación y activación de la memoria que por su sola conservación.

Lo anterior diferencia a *Entretejidxs* de casos como CTR y el AMT, ambos con repositorios digitales consultables y estructuras de preservación más estables. En contraste, *Entretejidxs* adopta una forma más cercana a una exposición temporal y su sentido reside en la experiencia colectiva y en los vínculos que genera antes que en un tipo de acumulación documental. Estructuralmente el proyecto se sostiene en la efimeridad del encuentro y en la activación social de la memoria más que en su conservación técnica. Queda por ver si, una vez cumplido su ciclo, el libro y la exposición digital bastarán como testimonio o si nuevas instancias institucionales o comunitarias retomarán su legado para mantener viva la trama de memorias que logró tejer.

Considerarlo de este modo no le resta potencia analítica, por el contrario, es señal de un modelo de archivo comunitario *in situ*, centrado en el proceso participativo más que en la infraestructura archivística. Su estrategia organizativa fue local y horizontal, los vecinos actuaron como co-investigadores y co-creadores, articulando saberes cotidianos y prácticas de memoria en el territorio. A diferencia de CTR, donde la comunidad entrega sus fotografías a las bibliotecas para su digitalización y registro, en *Entretejidxs* la comunidad construye colectivamente narrativas multimediales, combinando relatos orales, imágenes y sonidos. Y, a diferencia del AMT, que consolida un fondo documental amplio y sostenido, *Entretejidxs* genera historias situadas, específicas, que surgen de los documentos existentes y de la conversación entre los participantes.

En términos estructurales, *Entretejidxs* se centró en la memoria de los oficios y del trabajo en un barrio popular de Bogotá. Desde el inicio, el proyecto delimitó su alcance temático y geográfico para establecer como eje transversal la reconstrucción de las formas del trabajo y subsistencia en la localidad. La selección de participantes junto con el acompañamiento de los talleristas buscó representar distintas facetas del trabajo popular que van desde los antiguos chircales y la industria artesanal hasta la economía informal y el comercio barrial. La diversidad es un panorama plural de experiencias y saberes locales.

Esa configuración sugiere un muestreo intencional que se orienta a cubrir distintos sectores y generaciones, aunque por mi experiencia durante el proceso también percibí un componente accidental, propio de las memorias representativas que emergen de la proximidad y la confianza. No se trató de una convocatoria abierta a cualquier habitante que quisiera

compartir su material, es un proceso más dirigido y concentrado en quienes ya formaban parte del laboratorio. En ese sentido, la participación fue profunda pero acotada, hubo diálogo cercano y sostenido, con una apertura limitada. Tal característica, comprensible por la lógica de taller, hace que algunas voces quedaran fuera y que el trabajo resultante es tanto una muestra significativa como un recorte de la memoria colectiva del barrio.

La exposición digital de *Entretejidxs* está estructurada en tres capítulos temáticos: Hilar, Trenzar y Juntanza. Cada uno organiza testimonios e imágenes en torno a un eje narrativo: el origen del barrio, la vida laboral y cotidiana, y la organización comunitaria. En cada sección se desarrollan historias individuales que recogen las voces de los siete habitantes, cuyas experiencias se entrelazan en torno a subtemas vinculados a la memoria del trabajo y a los vínculos vecinales. La clasificación responde, entonces, a una lógica narrativa-temática, articulada por hilos conductores metafóricos que refuerzan el concepto de entretejido comunitario. La propia exposición digital (que funciona a la vez como página web) introduce una dimensión disruptiva, su diseño da la sensación de navegar por hilos de memoria, donde los saltos entre formatos textos breves, fotografía, pódcast o vídeo generan un flujo intermedial y no lineal<sup>104</sup>. En ese tránsito, el lector-espectador participa de una experiencia que replica la dinámica misma del laboratorio; la memoria entre voces, medios y tiempos distintos.

En la Figura 30 puede observarse cómo, en la parte superior lateral de la página, las secciones están organizadas visualmente como hilos, una disposición que refuerza la metáfora textil del proyecto y su estructura de navegación por tramas de memoria. Al mismo tiempo, en la Figura 31 muestra la sección titulada “Hilar” en centro de la exposición digital, donde se aprecia la combinación de distintos formatos multimediales (texto, fotografía, pódcast y vídeo) que se entrelazan para narrar y visibilizar las memorias comunitarias.

---

<sup>104</sup> Puede verse la exposición digital acá: <https://entretejidos.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/entretejidos/>

Figura 30. Los hilos de *Entretejidxs*



Fuente: Página de inicio de *Entretejidxs*. Captura de pantalla desde la web (2025).

Figura 31. Recorte de lo multimedial en *Entretejidxs*

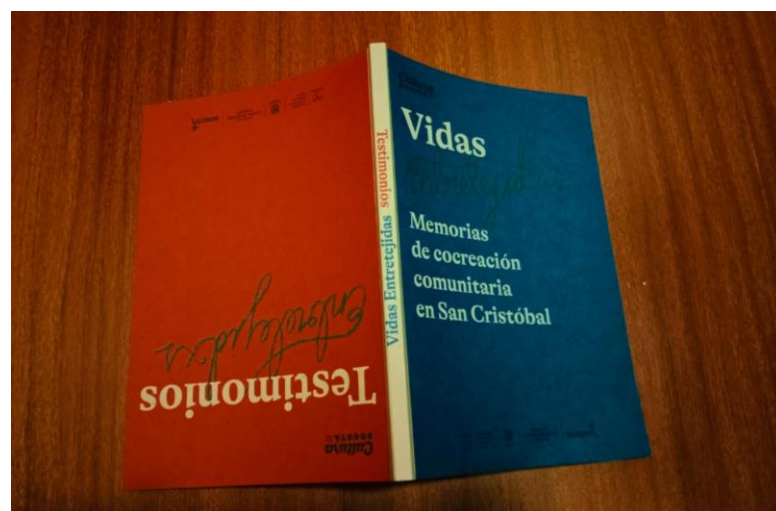


Fuente: Sección “Hilar” de *Entretejidxs*. Captura de pantalla desde la web. Elaboración propia (2025).

La producción del libro deja ver también las decisiones estructurales significativa que tiene este objeto analítico. Su división en dos secciones, una dedicada al proceso y otra a las

historias, expresa la intención de dar visibilidad a la metodología participativa y a las narrativas construidas. Estructuralmente, se trata de un libro invertible, con dos portadas enfrentadas que fragmentan deliberadamente la linealidad del relato e invitan al lector a recorrerlo en dos direcciones posibles, como si la historia pudiera comenzar desde cualquiera de sus extremos. Simbólicamente, la organización propone una doble estructura: una capa meta con la reflexión metodológica y una capa narrativa con los testimonios y relatos de vida. Pocos proyectos comunitarios logran incorporar en el producto final la documentación de su propio proceso; en este caso, la transparencia metodológica es parte esencial de la memoria del proyecto. La decisión resulta especialmente relevante para futuras experiencias que busquen trabajar la memoria desde la co-investigación y la co-creación, al ser un modelo de articulación entre trabajo análogo, publicación impresa y exposición digital, en el tránsito entre soportes y lenguajes. En la Figura 32 se observa el lado testimonial de la publicación, titulado *Testimonios Entretejidxs*, y el lado dedicado a las memorias de co-creación, titulado *Vidas entretejidxs comunitarias*. Ambos muestran la integración de diversos formatos multimediales que dialogan entre sí para contar y mostrar las memorias colectivas construidas durante el laboratorio.

**Figura 32. Lado A y la Lado B en el libro *Entretejidxs***



Fuente: Fotografía propia (2025).

En términos institucionales, *Entretejidxs* se ubica en un *entre-lugar* que articula al aparato público distrital, representado por BiblioRed y la Secretaría de Cultura de Bogotá, con la comunidad barrial de San Cristóbal. BiblioRed aportó los recursos, el personal y los marcos discursivos institucionales que acompañaron las distintas etapas del proyecto, así como los eventos públicos donde se socializaron los resultados del laboratorio de co-creación

comunitaria. Actores como Andrea Victorino<sup>105</sup>, Marco Cortés y otros integrantes del equipo institucional han realizado, desde finales de 2024, intervenciones públicas para presentar el proceso del laboratorio y acompañar el lanzamiento del libro. En estos espacios, comparten escenario con los participantes comunitarios y se genera un diálogo donde se entrelazan las vocerías técnicas con las intervenciones barriales, lo que refuerza el carácter colaborativo y situado del proyecto.

La comunidad aportó su tiempo, sus recuerdos y la voluntad de narrar. La propiedad del libro, como resultado editorial, recae formalmente en BiblioRed, que actúa como editora, pero se reconoce una autoría compartida. Se trata de un modelo de colaboración en el que lo institucional inicia y enmarca, pero la comunidad llena de contenido. Este *entre-lugar* es más que interesante, ahí se cruzan la política cultural oficial y las memorias populares, y en ese cruce, la matriz visual de la memoria adquiere un nuevo sentido. La entidad rescata y pone en circulación la memoria del barrio, pero lo hace desde una configuración visual co-construida, que excede el relato patrimonial para habitar también la denuncia de las relaciones capitalistas que llevan a la gente al rebusque y la manera en que la institucionalidad los ha “manoseado” con distintos programas de estímulos o de procesos de convocatoria comunitaria previos.

Vale la pena decir que, “manosear” es una palabra que escuché varias veces entre los integrantes del laboratorio para referirse a cómo, cada cuatro años, distintas entidades distritales y nacionales llegan a trabajar con la comunidad: esculcan sus memorias, afanan sus esperanzas y luego se marchan sin devolverle nada al territorio. Incluso, en muchos casos, imponen formas de documentación y producción que después presentan a su nombre, algunas veces sin haber logrado todos los consentimientos necesarios.

Un aspecto estructural especialmente relevante es la multimedialidad de los procesos que se ha venido mencionando. El proyecto incorporó pódcast, fotografía, paisaje sonoro y recorridos urbanos, lo que sugiere que, además de observar e intervenir imágenes existentes, los participantes produjeron nuevos contenidos como grabaciones de audio donde narraban sus historias, registros de sonidos del barrio y fotografías contemporáneas tomadas durante los talleres. Todo este material fue integrado en la exposición digital, configurando un corpus que

---

<sup>105</sup> Andrea Victorino Ramírez es directora de Lectura y Bibliotecas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá (SCRD), desde donde lidera las políticas distritales orientadas al fomento de la lectura, la escritura y la oralidad, así como la articulación de la Red Distrital de Bibliotecas Públicas (BiblioRed). Su gestión ha impulsado programas de mediación cultural, innovación digital y participación ciudadana en torno al libro y la lectura, incluyendo experiencias de laboratorios comunitarios de memoria como *Entretejidxs*

combina memorias visuales y sonoras con relatos orales y que extiende el registro documental hacia formas sensoriales de la experiencia barrial.

La estructura del archivo *Entretejidxs*, por tanto, tiene materiales generados en el propio laboratorio. Esa riqueza de multiformato lo aproxima más a un proyecto de investigación-creación comunitaria que, a un archivo convencional, y con pocos antecedentes en el contexto distrital. Sin embargo, no existe un “fondo *Entretejidxs*” consultable en su totalidad. Lo que abre interrogantes sobre su continuidad y sostenibilidad: ¿podría el laboratorio repetirse con otros temas o territorios, para ser un modelo replicable? ¿la exposición digital será actualizada o permanecerá mientras el proyecto tenga vigencia institucional? Por ahora, y según mi propia experiencia en el proceso, *Entretejidxs* parece haber cumplido un ciclo completo y deja como legado una estructura flexible, temporal y multimedial que redefine lo que puede entenderse como archivo comunitario en el marco de las políticas culturales de Bogotá.

Comparativamente, *Entretejidxs* es el menos institucionalizado de los tres casos en cuanto a infraestructura permanente, al terminar, no quedó una organización nueva, sino un legado integrado a BiblioRed; aun así, es el que documenta más claramente su metodología participativa que enfatiza en la co-creación guiada de narrativas. Podría considerarse una forma de curaduría participativa comunitaria. En la literatura museológica, proyectos de este tipo se alinean con la museología social y la curaduría participativa, que buscan que la comunidad actúe como coautora de las exposiciones (Peters, 2021). De hecho, *Entretejidxs* se autodenomina una exposición virtual más que un archivo, sus contenidos se depuraron para ser expuestos al público interesado en las activaciones y a los curiosos que se crucen con la exposición digital. En última instancia, sintetiza la memoria de muchos en unas cuantas historias emblemáticas.

Con lo anterior se puede decir que *Entretejidxs* surge en un espacio intermedio entre la institución cultural (la Biblioteca La Victoria de BiblioRed) y la comunidad barrial articulada a través de LaComún nombre que recibe el colectivo que dinamiza procesos de memoria y creación. Este *entre-lugar* central configura una ecología de saberes donde las dinámicas institucionales se entrecruzan con las prácticas cotidianas de los vecinos. En ese cruce, la memoria se produce como acción relacional, fruto de encuentros, talleres y derivas afectivas. El proyecto se afirma como un laboratorio de co-creación donde lo institucional se vuelve permeable al territorio y lo comunitario adquiere, sin proponérselo, densidad patrimonial. Con ese esquema, podemos sintetizar a continuación algunos *entre-lugares* derivados:

El primero corresponde a la temporalidad de *Entretejidxs*, marcada por la naturaleza efímera de los laboratorios culturales, que dependen de ciclos institucionales o de financiación. El proyecto despliega estrategias para transformar esa temporalidad contingente en memoria duradera, el libro invertible y la exposición funcionan como dispositivos de conservación simbólica que condensan el proceso vivido. La publicación materializa las voces, relatos y fotografías de los vecinos, extendiendo la vida del laboratorio más allá de su marco operativo. La experiencia de memoria no se clausura con el cierre del proyecto y persiste como un tejido abierto en la memoria barrial. Este *entre-lugar* temporal conjuga lo fugaz del evento participativo con la vocación de permanencia propia del documento.

El segundo *entre-lugar* se ubica en el proceso curatorial de *Entretejidxs* que se estructura entre la guía metodológica de los mediadores culturales y la espontaneidad creativa de los vecinos. Las decisiones sobre qué imágenes, relatos u objetos integrar se negocian colectivamente, pero con un acompañamiento técnico que asegura coherencia narrativa y visual. La curaduría participativa busca un equilibrio entre el saber experto y el saber situado. Los mediadores facilitan la traducción institucional de los materiales, mientras los vecinos imprimen en ellos su sensibilidad barrial y sus memorias afectivas. El *entre-lugar* curatorial produce una visualidad y estructura heterogénea, donde las jerarquías del gusto o del valor de cada recuerdo se disuelven en favor de una estética relacional que privilegia la experiencia compartida sobre la representación canónica.

En el plano político se ubica el tercer *entre-lugar* de *Entretejidxs*, que reconfigura las relaciones de poder entre la institución cultural y la comunidad. La biblioteca, tradicionalmente considerada el centro de irradiación de saberes, cede parte de su autoridad para transformarse en mediadora de procesos colectivos. Los vecinos, por su parte, asumen la agencia de narrar su propia historia y la biblioteca se transforma en un territorio de reciprocidad. Este *entre-lugar* político redefine la noción de participación cultural, porque ya no se trata de “incluir” a la comunidad en un proyecto institucional, sino, más bien, de construir un espacio común donde las prácticas de memoria barrial se legitiman como saber público.

El libro invertible es el cuarto *entre-lugar*, como resultado final del laboratorio, condensa la complejidad del proceso participativo. Su diseño simboliza la bidireccionalidad entre la comunidad y la institución. Los insumos comunitarios conforman el tejido expresivo del proyecto y la síntesis curatorial organiza esos materiales en una propuesta editorial que dialoga con el lenguaje visual contemporáneo. El *entre-lugar* editorial traduce la multiplicidad de voces en una estructura legible sin borrar su diversidad. El libro, como objeto, actúa a la vez

como una forma material de memoria que circula *en y fuera* del barrio para expandir la experiencia vivida hacia otros públicos y territorios.

Para cerrar el ámbito estructural de *Entretejidx*, es necesario decir que cada dimensión analizada expresa una forma de negociación que se da entre la duración efímera y la permanencia simbólica, entre la dirección técnica y la creación vecinal, entre la autoridad institucional y la agencia ciudadana, entre la dispersión de voces y la organización editorial. Las imágenes y relatos de *Entretejidxs* nos enseñan a ver las vibraciones del pasado como una trama en la que lo visible se teje con lo vivido. Al mismo tiempo, la relación entre BiblioRed y la comunidad puede leerse a la luz de las reflexiones de Diana Taylor (2011) sobre la escena de transmisión, donde la memoria se activa performativamente. En los talleres y exposiciones de *Entretejidxs*, el laboratorio es una performance colectiva: un modo de hacer memoria con los cuerpos, las voces y las prácticas cotidianas. *Entretejidxs* se sostiene en el tejido entre la política pública y la vida vecinal, entre la institucionalidad y la experiencia.

### **3.4.2 Formas de negociar la visualidad entre los oficios y el rebusque, el ámbito visual en *Entretejidxs***

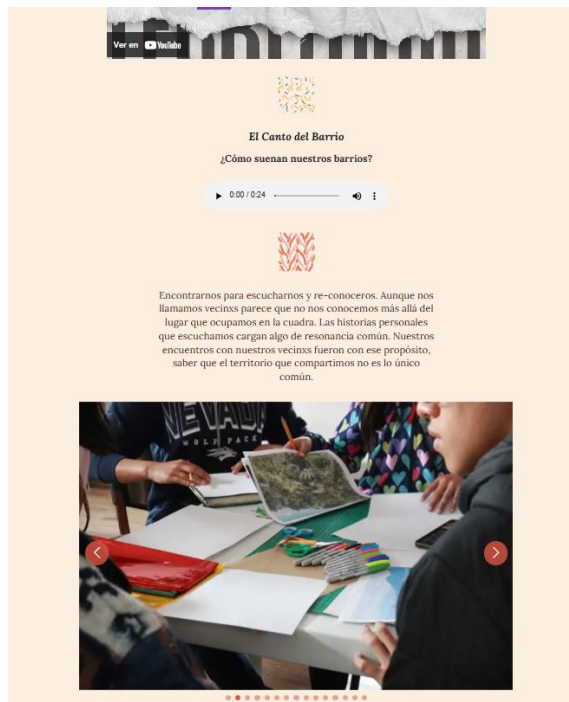
La visualidad de *Entretejidxs* se define por la cotidianidad y la dignificación del trabajo popular. A diferencia de otros proyectos participativos con articulación institucional, aquí el acento recae en la forma en que las comunidades se representan a sí mismas y en la línea visual que surge de su propio trabajo previo en colectivos, organizaciones barriales y se reconocen las tramas afectivas y sociales que sostienen la vida cotidiana en el territorio. El proyecto emerge de un ejercicio contemporáneo de fotografía participativa y exploración creativa, donde las imágenes, producidas colectivamente, se llenan de un tono artístico, crítico y cálido. Su estética está en la emoción de lo común.

La exposición digital se organizó en tres capítulos visuales y narrativos: *Hilar los orígenes*, *Las tramas del trabajo* y *Tejiendo juntanzas*. Cada sección entrelaza fotografías actuales, tomadas durante el laboratorio en 2023 en los entornos de vida de los participantes, con fotografías antiguas aportadas por ellos —retratos familiares o escenas del barrio de décadas anteriores—. A estas imágenes se suman objetos e ilustraciones significativas, acompañadas por audiotestimonios y textos que amplifican las voces de los protagonistas con una narrativa sensible y multimedial de la memoria comunitaria.

Lo anterior configura una visualidad híbrida, en la que se combinan la forma documental fotográfica, el archivo comunitario y los elementos gráficos de carácter artístico.

En el capítulo *Hilar los orígenes* se presentan mapas y fotografías del crecimiento urbano de San Cristóbal, junto con retratos de los participantes que señalan en esos mapas los lugares de donde provienen, pues muchos migraron desde distintos pueblos hacia Bogotá. La metáfora de “hilar” adquiere una dimensión visual concreta en las imágenes de las manos de Gladys, una de las participantes y modista del barrio que cose una tela. Ese ejercicio establece un paralelismo simbólico entre el hilo textil y el hilo de la migración, tejiendo una relación entre desplazamiento, trabajo y pertenencia. En este sentido, *Entretejidxs* negocia su visualidad desde lo metafórico, donde cada oficio es también un símbolo narrativo de la memoria y de las trayectorias vitales de sus protagonistas. Como se observa en la Figura 34, la imagen dialoga con el texto y refuerza el relato oral de la participante, evocando visualmente los elementos que ella narra sobre su propia historia.

**Figura 33. Trenzar en *Entretejidxs***



Fuente: Captura del capítulo *Trenzar* de la exposición digital de *Entretejidxs*. Elaboración propia (2025).

**Figura 34. Los hilos de Gladys**



Fuente: Captura del capítulo “trenzar” de la exposición digital de *Entretejidxs*. Elaboración propia (2025).

En el capítulo *Las tramas del trabajo*, hay imágenes de herramientas cotidianas como la máquina de coser de Gladys, heredada de su madre modista; la caja de herramientas de un carpintero; o las ollas de una vendedora de comida, todas fotografiadas sobre fondos neutros, con una composición cercana al bodegón contemporáneo. Cada objeto se acompaña de breves relatos que explican su valor simbólico y las memorias personales que resguarda.

Visualmente, la estrategia dignifica los implementos del trabajo popular, tratándolos como piezas de museo y desplazando su sentido utilitario hacia el terreno de recuerdo colectivo. En paralelo, aparecen fotografías de archivo personal, como una imagen en sepia donde Gladys, en su juventud, aprende costura junto a su madre, yuxtapuesta a una fotografía actual en la que enseña costura a jóvenes en un taller comunitario. La doble visualización refuerza la idea de transmisión generacional de saberes y subraya el papel de las mujeres como mediadoras intergeneracionales del conocimiento artesanal. En la narrativa textual se lee: “su historia representa la de muchas mujeres de esta ciudad que tuvieron que aprender un oficio no solo para subsistir sino para cuidar de sus familias” (Biblioteca Digital de Bogotá, s.f.). La afirmación sintetiza el sentido ético y social del proyecto que es reconocer el trabajo doméstico y manual como memoria viva y forma de cuidado colectivo.

Asimismo, las fotografías de los entornos urbanos ocupan un lugar fundamental en *Entretejidxs*. Durante el laboratorio se realizaron “derivadas por la ciudad”, recorridos fotográficos por el barrio junto a los participantes, que dieron origen a una serie de imágenes actuales de San Cristóbal: las laderas con sus casas autoconstruidas, los callejones donde aún

persisten redes de trueque, o el parque donde los obreros desempleados solían reunirse a esperar trabajo por día. Las fotografías, tomadas tanto por el equipo facilitador como por los propios participantes con cámaras sencillas, se caracterizan por un estilo espontáneo y testimonial, más cercano al registro cotidiano que a la puesta en escena artística. Un ejemplo significativo muestra a uno de los participantes frente a un antiguo portón de fábrica hoy abandonada, donde había trabajado en su juventud. La fábrica semiderruida contrasta con su figura actual en una misma imagen el paso del tiempo y la transformación del territorio. Es un registro que aprovecha el escenario real del barrio para activar la memoria en el mismo espacio donde ocurrió la experiencia.

La visualidad tiene la capacidad de ser inmersiva y el espectador siente que recorre San Cristóbal de la mano de sus habitantes. La iluminación natural, en muchos casos crepuscular, impregna las fotografías de tonos cálidos y anaranjados que evocan una nostalgia. Esa calidez refuerza la emotividad de las historias narradas, fundiendo luz, territorio y memoria en una misma atmósfera. Como se observa en la Figura 35, aparece Don Jairo relatando la llegada de sus padres a la localidad y la forma en que su familia, y él mismo, comenzó a vincularse con la fábrica Tubos Moore<sup>106</sup> donde trabajaría casi toda su vida.

**Figura 35. Las tramas del trabajo en *Entretejidxs***



Fuente: Captura de la exposición digital de *Entretejidxs*. Elaboración propia (2025).

<sup>106</sup> La fábrica Tubos Moore, ubicada en la zona de San Cristóbal, fue un actor clave en la industrialización de la construcción en Bogotá durante el siglo XX, destacándose por sus 85 años de producción de materiales esenciales para la expansión urbana (El Tiempo, 1991).

Un aspecto especialmente llamativo es la inclusión de ilustraciones y collages gráficos integrados con las fotografías. La portada de la exposición y del libro presenta un dibujo con retratos estilizados de los siete participantes dispuestos alrededor del título *Entretejidxs*, escrito a mano con trazo irregular. Durante el laboratorio, artistas locales colaboraron reinterpretando fotografías en forma de dibujos o combinando imágenes históricas con texturas textiles en collages digitales. De manera paralela, artistas invitados por la Biblioteca Digital de Bogotá contribuyeron a la arquitectura visual de la exposición y aportaron piezas que expanden el lenguaje fotográfico hacia lo ilustrativo y lo simbólico.

El componente artístico introduce un aire creativo y comunitario, que distancia al proyecto de un tono documental. Su estética equilibra la crudeza de lo real, visible en las fotos de calles, herramientas y rostros marcados por el trabajo, con la imaginación plástica y la sensibilidad popular, expresadas en los dibujos coloridos y las tipografías hechas a mano. En una de las secciones al narrar una leyenda local, se muestra una fotografía del cerro del barrio sobre la cual se superpone una ilustración semitransparente de un personaje mítico, posiblemente el Espíritu del río mencionado en los relatos. Esta fusión entre lo real y lo imaginario, entre la intervención analógica, lo digital y lo simbólico, señala una cosmovisión popular en la que trabajo, fe y mito se entrelazan. La imagen convive en espacio de mediación estética y espiritual, y la memoria circunda por los actos creativos de reexistencia.

*Figura 36. Arte en Entretejidxs*



Fuente: Captura de pantalla de la exposición digital de *Entretejidxs*. Elaboración propia (2025).

Otro aspecto fundamental de la visualidad del proyecto es la centralidad de los protagonistas locales como sujetos de la representación. Sus rostros y cuerpos aparecen en primer plano. En los retratos individuales tomados para la exposición, los participantes posan en sus espacios de trabajo. La fotografía los presenta desde abajo ligeramente desde un ángulo contrapicado sutil, para darles presencia imponente, y miran directamente a la cámara, estableciendo contacto con el espectador. También se ve el entorno familiar y comunitario, hay fotos grupales de las “juntanzas” de los encuentros comunitarios. Una foto al final de la exposición muestra a los 7 participantes sentados en círculo en la biblioteca, compartiendo sus historias. Estas fotos de interacción transmiten la idea de red comunitaria, coherente con *Tejiendo juntanzas*. Visualmente, son espontáneas, captando sonrisas y gestos naturales, en escenarios cotidianos como la biblioteca, la calle, la tienda.

**Figura 37. El poder de la Juntanza**



Fuente: Captura de pantalla del capítulo *juntanzas* en la exposición digital de *Entretejidxs*. Elaboración propia (2025).

Como se ha visto hasta este punto, el repertorio visual de *Entretejidxs*, que combina lo documental (fotografías históricas y objetos reales) con lo simbólico (motivos gráficos de hilos, tramas y tejidos), propone una negociación con un régimen escópico alternativo al oficial, al otorgar visibilidad a sujetos y experiencias habitualmente ignoradas en la iconografía urbana.

Siguiendo a John Berger (2016), la manera en que vemos las cosas está condicionada por lo que sabemos y por lo que creemos; en este proyecto, se nos invita a ver San Cristóbal desde la mirada de sus propios habitantes y rompe con los encuadres hegemónicos impuestos por el centro de la ciudad y por las narrativas institucionales dominantes. La reconfiguración del punto de vista desplaza el eje de observación, el barrio deja de ser objeto de representación para convertirse en sujeto de enunciación visual, capaz de mirar(se) y narrar(se).

En términos de composición visual la exposición digital y el libro impreso emplean un diseño participativo y no-lineal. La navegación por la muestra en línea es interactiva, pues el usuario puede desplazarse por un mapa o interfaz donde las secciones *Hilar*, *Trenzar* y *Juntanza* se entrecruzan, simulando un tejido. Es una manera de ver cada historia personal como un hilo que puede seguirse individualmente y, a la vez, se entrelaza con otras historias en puntos temáticos comunes.

En *Hilar los orígenes* se presenta la llegada de familias migrantes al suroriente de Bogotá a mediados del siglo XX, con fotografías de los cerros y las primeras construcciones populares; las imágenes se complementan con audios de testimonios que describen esas migraciones y con mapas que ubican los lugares de origen de los habitantes. En *Las tramas del trabajo*, se exhiben retratos de artesanos y obreros en sus entornos de trabajo ya sea talleres, fábricas, puestos callejeros), junto a imágenes detalladas de objetos y herramientas que han acompañado sus oficios. La visualidad aquí resalta el detalle material, cada objeto, un telar manual, una máquina de coser antigua, un cuchillo de zapatero, una fotografía familiar en blanco y negro es una pieza central de la narrativa, elevando su estatus a “documento visual” de la memoria barrial.

Esta estrategia visual adopta un principio propio de la microhistoria, al otorgar valor historiográfico a lo aparentemente trivial o local, bajo la premisa de que en lo pequeño pueden encontrarse las claves de los procesos sociales más amplios (Levi, 2001). Desde esta perspectiva, *Entretejidos* se inscribe en una forma de mirar la historia desde abajo, donde las escenas domésticas, los objetos comunes y las experiencias cotidianas se vuelven indicios de la vida colectiva. En el capítulo *Tejiendo juntanzas* predominan imágenes de encuentro comunitario en las fotografías de reuniones del colectivo La Común y de otras organizaciones barriales, murales colaborativos pintados en San Cristóbal y escenas de la vida cotidiana compartida. Estas imágenes condensan la dimensión relacional de la visualidad, en la que el

acto de tejer, literal y metafóricamente, se transforma en una figura de la memoria colectiva, donde las personas y los lugares se enlazan a través del trabajo común.

La paleta visual general de *Entretejidxs* es cálida y realista, sin artificios ni retoques que distraigan de la experiencia vital que retrata. Predomina una luz natural que acentúa la textura del trabajo y de los cuerpos, y un énfasis en los rostros y las manos de los protagonistas: las manos curtidas de un carpintero, el rostro sonriente de una vendedora ambulante, las miradas atentas de quienes narran su historia. La estética tiene una política de la dignidad, al situar el rebusque y los oficios populares como centros de valor narrativo y visual.

La forma participativa de las imágenes desafía las jerarquías tradicionales de la representación histórica. En lugar de grandes próceres, monumentos o momentos heroicos, aquí la historia de la ciudad se narra desde lo común y lo persistente, desde la materia del trabajo cotidiano. Como señala la Biblioteca Digital de Bogotá (s.f.), “la historia de la ciudad es la historia del trabajo, del rebusque y de los oficios”.

La elección de qué mostrar y cómo hacerlo fue en sí un proceso de mediación comunitaria y los participantes del laboratorio asumieron el rol de curadores populares, seleccionando fotografías de álbumes familiares, registrando nuevas imágenes de sus entornos de trabajo y decidiendo, junto con el mediador, la disposición final de los contenidos. La actitud curatorial descentra el poder de la mirada y desplaza la autoridad institucional hacia una negociación colectiva del ver. En lugar de reproducir el régimen visual exótico y externo que históricamente ha representado a las comunidades periféricas de Bogotá, *Entretejidxs* produce un régimen visual, en el que la comunidad define “lo que está permitido ver” y revela “lo que antes permanecía oculto”.

El resultado es un espacio visual compartido, donde memorias íntimas y contextos históricos conviven sin la oposición jerárquica entre cultura popular y relato histórico. La aproximación coincide con lo que Didi-Huberman (2011) plantea cuando dice que las imágenes pueden convertirse en supervivencias del pasado que, al ser reactivadas en nuevos montajes, generan conocimiento histórico desde la sensibilidad. En *Entretejidxs*, cada fotografía y cada objeto actúan como hilos de un tejido polifónico, en el que la diversidad de miradas es núcleo epistemológico: un conocimiento que emerge del encuentro entre la imagen, la comunidad y la memoria viva.

En resumen, podemos agregar que en el ámbito visual de *Entretejidxs* se articula en la tensión entre lo íntimo y lo público, entre los álbumes familiares que resguardan recuerdos de

vida y oficios, y la exposición colectiva impresa y digital que los hace visibles como memoria barrial. Este *entre-lugar* central traduce la imagen doméstica en relato público sin despojarla de su afecto. Las fotografías, al salir del ámbito privado adquieren una nueva densidad simbólica al inscribirse en un tejido común. La exposición digital y el libro invertible son lugares donde la visualidad doméstica se resignifica como memoria compartida. Las imágenes, tomadas muchas veces con la modestia de un registro cotidiano, se transforman en fragmentos de una historia oral que reconfigura el modo en que el barrio se vuelve un lugar de recuerdo del pasado. Del mismo modo que en el ámbito estructural, se pueden señalar y sintetizar los entre-lugares derivados de la siguiente manera.

El primero corresponde a la materialidad visual de *Entretejidxs* que tiene dos dimensiones. Primero, las fotografías físicas, rescatadas de los álbumes familiares o producidas durante los talleres, son la base de muchas de las prácticas de memoria en el laboratorio. Manipularlas, tocarlas, colocarlas sobre las mesas de la biblioteca implica una activación táctil de la memoria. El contacto genera una relación corpórea con la imagen que antecede su digitalización. Segundo, al ser escaneadas y publicadas a la plataforma web o intervenidas en las sesiones, las imágenes adquieren una segunda vida, y son huellas lumínicas que circulan fuera del territorio, más allá del espacio barrial. El tránsito entre soporte físico y soporte digital, como lo plantea Didi-Huberman (2017), mantiene su “supervivencia” al atravesar distintos soportes, conservando algo de su tiempo original mientras se reconfigura en otro régimen visual. En *Entretejidxs*, ese pasaje material evidencia la alianza entre memoria doméstica y memoria digital, entre la experiencia corporal del laboratorio y su proyección pública.

El segundo está referido a la estética de *Entretejidxs* que se despliega entre la experiencia visual del habitar y la organización curatorial de los contenidos. Las fotografías, tomadas o seleccionadas por los vecinos, evocan los oficios, las calles, los objetos y las prácticas que configuran la vida cotidiana del barrio. Esa experiencia barrial se mueve en una estética del lugar, en la que lo visible emerge del contacto con lo vivido. En el montaje final, del libro y de la exposición digital, las imágenes se reordenan bajo una lógica narrativa estructurada en tres hilos conceptuales: *Hilar*, *Trenzar* y *Juntanza*. La curaduría, concebida como una metáfora visual del tejido social, agrupa las fotografías en torno a temas y afectos compartidos, creando una continuidad simbólica entre los fragmentos. La selección encauza a las imágenes en una trama que refuerza el sentido comunitario del proyecto. En este *entre-lugar* estético, la mirada se vuelve un acto de reconocimiento mutuo, ver las imágenes del otro es también reconocerse en la memoria colectiva del barrio.

El montaje expositivo de *Entretejidxs* adopta la forma de un tendedero de memorias, un dispositivo que combina lo doméstico y lo público y que configura el tercer *entre-lugar*. Las fotografías cuelgan como ropa al sol, sostenidas por hilos que atraviesan el espacio y generan un ambiente que remite al trabajo cotidiano y a la exposición museográfica. Los actos escenográficos trasladan el espacio íntimo del patio o la casa al ámbito común de la biblioteca y se transforma la contemplación en experiencia compartida. La exposición invita a recorrer, tocar, escuchar e intervenir. Cada visitante se vuelve parte de la instalación, activando con su presencia la dimensión performativa de la imagen.

En la Figura 38 se ve una de las imágenes que se produjeron en el marco de los talleres que se hicieron con los integrantes. La imagen muestra parte del montaje de la exhibición “Memorias de los oficios en San Cristóbal”, donde fotografías aportadas por los vecinos fueron impresas y colgadas entre follaje. Cada foto va acompañada de un pie con la historia del retratado. El tipo de puesta en escena participativa ilustra el nivel narrativo porque las voces de la comunidad “adornan” literalmente el espacio público, tejiéndose unas con otras para crear un relato colectivo visible. La estética de la exhibición, fotos familiares enmarcadas en un jardín, refuerza la idea de un *entre-lugar* entre la intimidad del álbum personal y la apertura al barrio y a la entidad.

**Figura 38. Tejido de imágenes en *Entretejidxs***



Fuente: Tomada de la Biblioteca Publica la Victoria en uno de los talleres en la Casa de la Lluvia San Cristóbal (2024).

### ***Zona de síntomas: huellas de desigualdad y resiliencia en *Entretejidxs****

Aunque *Entretejidxs* se articula desde un discurso propositivo, reivindicativo y comunitario, en su repertorio visual pueden reconocerse síntomas de las problemáticas

estructurales que atraviesan el territorio de San Cristóbal. Más allá de la celebración de la juntanza o de la resiliencia popular, las imágenes dejan entrever las tensiones históricas del barrio en relación con los problemas sociales de los sectores autoconstruidos, la pobreza derivada de un modelo económico desigual y la informalidad laboral que marca las trayectorias vitales de sus habitantes.

Un primer síntoma visual en *Entretejidxs* es la presencia dominante del entorno construido y artesanal que se manifiesta en oposición a la lógica moderna del urbanismo capitalista. Frente a la ciudad planificada y funcional, las imágenes del laboratorio dejan ver otra manera de habitar, donde el trabajo manual con telas, con barro y con objetos cotidianos, establece una relación sensible entre cuerpo, territorio y materia viva. La artesana Milena Rico aparece modelando el barro con sus manos. La cámara, en íntimos planos detalle, se detiene en las arrugas y cicatrices de la piel, en la textura terrosa del barro local y en el entrelazado de los hilos en un telar improvisado. Las imágenes transforman la experiencia visual en una experiencia táctil; la mirada se vuelve casi corporal y sentimos la humedad de la arcilla y la suavidad de las formas emergentes.

La cerámica nace de la arcilla extraída del territorio, literalmente del barro del cerro que, al ser moldeado en vasijas, devuelve al paisaje su propia forma transformada. Convertir tierra en objeto útil y estético funciona como un ritual de continuidad, una práctica del pasado que enlaza al artesano con otra manera de sentir y pensar la naturaleza. El vídeo que aparece en el fotograma de la Figura 39 enfatiza los elementos primarios del proceso: el humo del horno de leña, los pigmentos naturales aplicados con manos teñidas de barro, el sonido del fuego que cuece lentamente cada pieza. Hay un ciclo productivo en armonía con el entorno, opuesto a la lógica industrial de la producción en serie. En términos simbólicos, cada vasija es un fragmento del territorio vuelto artefacto, una condensación material del vínculo entre cuerpo, trabajo y paisaje. Habitar el territorio sensible también tiene consigo beber del tazón hecho con su tierra, incorporando literalmente el paisaje a la vida cotidiana, como una comunión entre memoria y materia.

Las tomas de la tejedora muestran cómo utiliza un telar manual y tintes tradicionales (quizá obtenidos de plantas locales). El enfoque en la técnica lenta y manual visibiliza un saber-hacer transmitido por generaciones, una abuela que enseñó a su nieta a tejer, un maestro alfarero que legó sus secretos del fuego. Según Sennett (2009), la artesanía encierra una memoria encarnada y el cuerpo recuerda movimientos aprendidos del pasado para mantener vivo un

conocimiento colectivo. Cada costura o vasija es un archivo en sí misma, un contenedor de historias y destrezas comunitarias. El vídeo refuerza esta idea intercalando fotografías antiguas de los talleres barriales y primeros planos de herramientas gastadas, auténticos fetiches de la historia local.

Las escenas artesanales ocurren en patios, salas o talleres que son extensiones del hogar y la comunidad. Niños jugando alrededor del telar, vecinos que se acercan a comentar las ollas recién cocidas; el taller es poroso y parte del tejido social. La imagen de una mesa de trabajo rodeada de plantas y abierta al paisaje indica cómo la práctica artesanal es un habitar sensiblemente el entorno, la frontera entre la obra humana y la naturaleza es difusa; se cohabita. La imagen expone un síntoma visual que desafía la separación industrializada entre los oficios y lo cotidiano. En este contexto, trabajar es vivir con otros, inscribirse en el territorio y mantener un lazo continuo entre gestos productivos y vínculos afectivos.

**Figura 39. El taller en Entretejidxs**



Fuente: Fotograma en el que se muestra el taller de cerámica de Milena Rico, una de las integrantes del laboratorio. Captura de la exposición digital del *Entretejidxs* en el Capítulo llamado *Juntanzas* (2025).

En conjunto, la artesanía con telas y cerámica en *Entretejidxs* se presenta como un acto estético-político; estético porque involucra gusto, creatividad y sentidos; político porque reivindica modos de vida periféricos y sostenibles. Lo que podría verse como una simple actividad económica de subsistencia, “el rebusque” diario, aparece dignificado en pantalla como arte de vivir. La cámara nos hace cómplices de la intimidad creativa, sigue la gota de

sudor que cae en la masa de barro, las motas de polvo iluminadas por el sol en el taller, o el suspiro de la tejedora al terminar una fila de punto. Los pequeños actos inadvertidos son síntomas afectivos que comunican orgullo, resiliencia y amor por el oficio. Aquí, cada tejido y cerámica porta la identidad de San Cristóbal, sus colores tierra y monte, sus resistencias silenciosas, su memoria hecha forma. En la exposición digital y en el libro es posible identificar el entorno urbano-periférico de San Cristóbal, estrechas calles y muchas de ellas en ladera, casas autoconstruidas de varios tamaños y formas con muros intervenidos con murales y grafiti comunitario. La visualidad del barrio, lejos de los rascacielos y centros financieros, manifiesta una lógica espacial no capitalista que en el discurso contemporáneo se mezclan con imaginarios de marginalidad, pobreza y precariedad. Las edificaciones señalan las resistencias a los planes de desarrollo inmobiliario y la estética estandarizada de la ciudad global; en sus colores se denuncian las necesidades y creatividades locales, expandiéndose de manera orgánica y cooperativa.

Se aprecia cómo las viviendas exhiben ampliaciones improvisadas, huertas caseras en azoteas y banquetas donde la gente se sienta a tejer conversaciones al atardecer. Cada detalle arquitectónico informal es un síntoma visual de una urbanidad vivida desde el rebusque y la solidaridad más que desde las lógicas del lucro. En algunos vídeos, la cámara recorre estos espacios con calma y privilegia planos amplios donde el cerro andino y sus verdes enmarcan el barrio, una convivencia íntima entre lo construido y la naturaleza circundante. En estas imágenes, lo marginal se vuelve protagonista, aquello que en una visión occidental sería “periferia” aquí es centro de sentido. Vemos escaleras comunitarias desgastadas por miles de pasos, muros descascarados que susurran capas de historia barrial. La manera de habitar el espacio resuena con la noción andina de Buen Vivir<sup>107</sup>. El vivir en armonía con la comunidad y la naturaleza en lugar de perseguir la acumulación material. En mis prácticas en el laboratorio, fue evidente esta manera de sentir y habitar la localidad por todos los integrantes y, aunque en la exposición no se menciona explícitamente, se percibe en la estética de la vida cotidiana digna que emana de cada toma del barrio. Los realizadores refuerzan esta lectura mediante la narrativa verbal, las voces locales insisten en la necesidad de “construir un territorio digno para la vida en todas sus formas” (BibloRed, 2025, p. 4) y enfatizan valores de cuidado mutuo,

---

<sup>107</sup> El Buen Vivir es un principio filosófico andino que promueve una vida en plenitud, basada en la armonía con la naturaleza y la realización colectiva de la comunidad, oponiéndose a la lógica del desarrollo centrado únicamente en el crecimiento económico. Puede consultarse: Acosta, A. (2016). El Buen Vivir como alternativa al desarrollo. Algunas reflexiones económicas y no tan económicas. *Polis*, 12(35), 1-20. Gudynas, E. (2011). Buen Vivir: Germinando alternativas al desarrollo. *América Latina en Movimiento*, 462, 1-20.

pertenencia y sostenibilidad. Visualmente, esa dignidad se manifiesta en síntomas mínimos: una toma fugaz de un tanque de agua comunal decorado con flores, símbolo de autogestión ecológica; una placa conmemorativa en la plaza barrial que recuerda las luchas vecinales por el acceso al agua y al suelo; o la presencia de animales (perros, gallinas o vacas) que circulan libremente por las calles e integrados al paisaje urbano.

Los detalles, casi imperceptibles, portan una densidad simbólica profunda y son huellas materiales de una memoria colectiva inscrita en el entorno. Como plantea Halbwachs (1992), el espacio físico funciona como un anclaje para los recuerdos comunitarios, y en *Entretejidxs* cada muro, plaza o sendero narra fragmentos de historias compartidas. Desde esta perspectiva, el paisaje de San Cristóbal puede leerse como la estética de la periferia se revaloriza críticamente y lo que aparece como marginal se transforma en afirmación de otra forma de vida urbana posible. Esta lectura coincide con lo que Kuri Pineda (2019) denomina una poética de la territorialidad cotidiana, en la que el habitar popular es una forma de creación simbólica y política del espacio. Los síntomas visuales de *Entretejidxs* son los indicios de autonomía urbana, de una ciudad que se rehace desde los márgenes con sus propias imágenes, ritmos y afectos.

**Figura 40. Habitar en *Entretejidxs***



Fuente: Captura de pantalla de la exposición digital del *Entretejidxs* en el capítulo *Entretejidxs* (2025).

Otro síntoma visual en *Entretejidxs* es la prevalencia de los trabajos independientes, familiares e informales, evidencia de la falta histórica de oportunidades laborales formales en la comunidad. En las narraciones y en las imágenes, se menciona que muchas mujeres se

volvieron modistas o vendedoras ambulantes ante la ausencia de otras opciones, mientras los hombres recurrieron al mototaxismo, la carpintería o el reciclaje. La recurrencia de la economía del rebusque es un horizonte de subsistencia, donde el trabajo se da en espacios domésticos reconfigurados como talleres. Visualmente, esta condición se expresa en la difusa frontera entre hogar y trabajo, característica de la informalidad. Las fotografías muestran cocinas convertidas en panaderías, salas que funcionan como talleres de costura o garajes usados como carpinterías. En una de ellas, un participante aparece contestando el teléfono mientras los niños juegan a su lado entre herramientas y retazos de tela, y nos señalan, la simultaneidad de cuidar y producir, trabajar y sostener.

Un síntoma particularmente elocuente es la presencia reverencial de los objetos antiguos, conservados como reliquias. Gladys mantiene aún en funcionamiento la máquina de coser de pedal heredada de su madre, que aparece fotografiada en primer plano, rodeada de hilos y tijeras. En esa imagen, la vieja máquina tiene un aura casi devocional, iluminada por la luz que entra desde una ventana. Más que un instrumento de trabajo, se vuelve monumento doméstico, emblema de la continuidad intergeneracional y del orgullo con que la carencia se transforma en valor simbólico. En esta constelación de imágenes, las posibilidades visuales de *Entretejidos* hace visible la dignidad del trabajo invisible y expone cómo la precariedad puede ser memoria, y cómo los objetos cotidianos, cargados de historia, guardan en silencio los afectos, los cuerpos y las luchas que los sostuvieron.

También pueden reconocerse síntomas visuales de orgullo obrero y conciencia de clase. En varias imágenes de archivo personal, no incluidas en la exposición ni en el libro, pero compartidas durante los talleres a los que asistí, los participantes aportaron fotografías de movilizaciones y momentos de organización comunitaria. En una de ellas, tomada en 1989, se observa una marcha de vecinos reclamando servicios básicos para San Cristóbal, con pancartas frente a la alcaldía local; en otra, un líder barrial, padre de una de las participantes, aparece hablando con un megáfono en una asamblea popular de los años noventa.

**Figura 41. La máquina de memoria en *Entretejidxs***



Fuente: Captura de pantalla tomada de la exposición digital de *Entretejidxs* en el Capítulo “Trenzar” (2025).

La exposición final no enfatiza el conflicto, las imágenes permanecen como estratos latentes de la memoria visual, visibles solo para quien las recuerde o reconozca. Funcionan como síntomas de un pasado de organización popular que pulsó las conversaciones en el laboratorio. Incluso en los relatos orales, se mencionan huelgas, tomas de espacios públicos, conquistas laborales y fragmentos de una historia de lucha. Desde una lectura sintomática, evidencia las tensiones que atraviesan toda práctica de memoria comunitaria en el deseo de mostrar un pasado digno que convive con la persistencia de la injusticia estructural. *Entretejidxs* deja entrever que la memoria barrial es una memoria de resistencia, tejida entre la cotidianidad y la lucha por el derecho a la ciudad.

Por último, quisiera señalar, un síntoma visual que no parece importante, pero es definitivo, y es la aparición recurrente de espacios comunitarios autogestionados. Varias fotografías de “Tejiendo juntanzas” muestran murales pintados en el barrio con mensajes de solidaridad o en la biblioteca donde se reúnen en la actualidad. Ante la ausencia estatal, la comunidad creó sus propios espacios de encuentro, y visualmente, en los murales coloridos con frases como “San Cristóbal Resiste”, dan cuenta de la identidad combativa del barrio. La exposición los destaca, en uno de los primeros planos es un mural con la palabra “Memoria” tejida en grafiti. Es un síntoma extraño, donde la esperanza se mezcla con el rebusque, donde cada palabra pronunciada cobra un sentido nuevo, como si al hablar se redescubriera la antigua

fuerza de la oralidad, esa extensión olvidada de nombrar lo intangible. Y en medio de todo eso, hay una posibilidad, la de pensar la potencia del corazón, esa fuerza silenciosa que nos empuja a ser tan cercanos a los demás, tan dispuestos a tender puentes fantasmales con la eternidad. Es un juego sutil entre lo que se da y lo que se esconde, un balance entre el contacto y la distancia, que nos deja flotando entre dos cosmos, el de los otros y el nuestro, el de lo cercano y lo lejano, el de lo que somos y lo que mágicamente vemos en ellos.

**Figura 42. Presentación del libro en la Feria del Libro de Bogotá en abril del 2025**



Fuente: Archivo propio (2025).

Finalmente terminé siendo parte de la Juntanza (Figura 42) y haciendo parte del colectivo que presentó el libro en la Filbo de 2025. Quiero cerrar diciendo que, cada fotograma, cada ángulo de cámara, esconde una historia de resistencia, de una comunidad que, frente a las ausencias del Estado y la economía neoliberal, ha tejido su propia forma de habitar el mundo. En estas imágenes hay una estética política, una visualidad de la vida cotidiana que resiste la invisibilidad. En este sentido, *Entretejidxs* no es solo una exposición, no es solo un libro o un proyecto fotográfico, es una reivindicación visual, un acto estético-político que, al elevar la vida cotidiana, redefine el concepto de la memoria. La exposición, en su conjunto, logra mostrar que en lo que el sistema considera olvidado, lo que ha sido dejado atrás, se encuentra una memoria viva, una memoria tejida a mano, una memoria hecha de hilos, barro, tela, y, sobre todo, de resistencia. Lo que se muestra es la lucha de un barrio y la afirmación de la búsqueda de una representación visual colectiva.

### 3.4.3 *Entretejidxs*, un laboratorio donde la innovación es la recuperación de la oralidad

En *Entretejidxs* las narrativas nacen de un proceso guiado de co-creación en talleres comunitarios en forma de relatos posteriormente se organizaron en el libro *Vidas entretejidas: Memorias de cocreación comunitaria en San Cristóbal* (2024) y también en la exposición digital que se aloja en la página de la Biblioteca Digital de Bogotá. Las historias aquí se construyeron colaborativamente y se refinaron con apoyo de los mediadores que trabajaron directa o indirectamente con el laboratorio, adoptando un formato dual, una sección de “proceso” con enfoque analítico y una sección de “historias de vida” con voz testimonial. La bifurcación estructural, literal y simbólica da pistas de un modelo narrativo híbrido que conjuga el testimonio comunitario con el análisis institucional y en que deja hacer una doble lectura desde la experiencia vivida y desde la reflexión metodológica.

Los relatos documentan las trayectorias de vida de siete habitantes del barrio San Cristóbal y recuperan memorias ligadas a los oficios tradicionales y a las formas de trabajo informal que configuran la economía barrial. Las narrativas exploran las dimensiones materiales, económicas y sociales del trabajo, para señalar cómo dichos oficios han modelado modos de vida, tejido vínculos comunitarios y han generado sentidos de pertenencia territorial.

Las voces en *Entretejidxs* oscilan entre la primera persona testimonial y una tercera persona analítica, dependiendo de la sección del libro. En las historias de vida se privilegia la enunciación individual en la que los participantes hablan desde su experiencia vital, mientras que en la sección metodológica predomina la voz de los talleristas y bibliotecarios, quienes contextualizan, sistematizan y analizan los hallazgos del proceso. Algo parecido puede verse en los materiales multimediales que están en la exposición digital. Es un juego que enmarca y amplifica la voz y la autonomía comunitaria, en el que se da una polifonía controlada que respeta las formas expresivas locales sin renunciar a la claridad comunicativa ni a la reflexividad crítica.

El estilo general de los relatos da inicios de un cuidado editorial que dota a las narrativas de una estructura clara (inicio, desarrollo, cierre), y un tono reflexivo que aproxima los testimonios a la crónica testimonial. Si bien los textos han sido pulidos para lograr coherencia y belleza literaria, se conserva el sabor local y la expresividad de los hablantes, como cuando se recogen expresiones del habla bogotana (“pelada”, “camello”, “rebusque”) integradas con glosas, notas o explicaciones contextuales. Tal equilibrio produce un lenguaje doble y accesible tanto para públicos académicos como para lectores barriales.

La participación comunitaria en el relato vas más allá del contenido testimonial y atraviesa el diseño del proceso editorial. Los vecinos narradores aportaron sus memorias y dialogaron en talleres; los mediadores recogieron, editaron e hilvanaron los relatos, y la publicación final visibiliza ambos aportes en planos diferenciados pero complementarios. Para la distribución de voces se dispuso un modelo de coautoría que se distancia del testimonio individual y del informe técnico. La participación se hace visible en el reconocimiento explícito de los autores en la publicación y en el tono general del libro, que transmite orgullo barrial, pertenencia y apropiación comunitaria de los recuerdos trabajados colectivamente.

Lejos de centrarse en el dolor o la denuncia los relatos de *Entretejidxs* destacan la creatividad, la solidaridad y la resiliencia de los habitantes de San Cristóbal. La metáfora del tejido, presente en el título y en la estética de la exposición digital y el libro, estructura el discurso narrativo: las memorias aparecen como hilos únicos que, al entrelazarse, dan forma a un tejido colectivo complejo. El “rebusque”, asumido sin comillas, es un enclave cultural y político que condensa una ética de la subsistencia creativa frente a la exclusión urbana.

Asimismo, los relatos capturan momentos de conciencia histórica, probablemente adquiridos en el proceso dialógico del taller. Frases como “mi historia de vida es parte de la historia del barrio” sugieren que el proyecto recogió memorias y en las cuales los participantes reconocieron el valor histórico de sus trayectorias personales. Con este tipo de formulaciones, frecuentes en procesos de Investigación Acción Participativa (IAP), indican que *Entretejidxs* intentó transformar las formas en que la comunidad se representa a sí misma.

En síntesis, *Entretejidxs* tiene una narrativa de memoria participativa que recupera voces locales y las enmarca en un proceso reflexivo, estético y político. Sus relatos dan cuenta de una comunidad que se reconoce como sujeto histórico a través del trabajo, la juntanza y el rebusque. Frente a la nostalgia breve de CTR y la resistencia identitaria de AMT, *Entretejidxs* aporta una mirada introspectiva y articulada que celebra la vida cotidiana como espacio de lucha, aprendizaje y creación colectiva.

Tomando como punto de partida lo dicho hasta acá para este objeto de investigación, podemos anotar que el ámbito participativo en *Entretejidxs* tiene un *entre-lugar* central que se mueve la oralidad popular y narración editorializada. El laboratorio de memoria comunitaria desarrollado en la localidad de San Cristóbal (Bogotá) en 2023 ejemplifica ese *entre-lugar* por dos consideraciones. La primera, la iniciativa partió de las historias orales coloquiales de habitantes de barrio, entre ellos, relatos contados en voz viva, con el lenguaje cotidiano de la

comunidad, llenos de expresiones locales, dichos tradicionales y emociones espontáneas. Las narrativas populares surgieron en talleres vecinales donde la gente compartió sus memorias de vida, oficios y territorio en un ambiente horizontal.

En segunda instancia, los resultados de ese proceso se plasmaron en formatos editoriales y expositivos, es decir, las historias pasaron del espacio oral efímero a un producto cultural. El *entre-lugar* central reside en mediar fielmente entre estas dos formas. *Entretejidxs* buscó “construir una memoria de la localidad contada desde sus propios habitantes” pero a la vez darle difusión perdurable (Biblioteca Digital de Bogotá 2025). La narración final fue cuidadosamente curada para mantener el tono comunitario en una estructura editorial. Se dividió en capítulos temáticos (*Hilar, Trenzar, Juntanzas*) que ordenan las anécdotas locales en una secuencia narrativa coherente. Asimismo, el proyecto combinó la voz popular con la escritura de editores y diseñadores que pulieron los testimonios para el libro.

Con el acompañamiento institucional la oralidad popular trascendió el momento y alcance a un público amplio sin perder legitimidad. Pasando decisiones sobre qué incluir, cómo transcribir la oralidad al texto escrito y qué énfasis dar en la exposición virtual. *Entretejidxs* creó un espacio ambivalente donde la tradición oral comunitaria y la narrativa histórica formal se entrelazan para preservar la memoria local en un formato moderno y el resultado es una contra-narrativa de la memoria del trabajo y el “rebusque” en San Cristóbal que coexiste con la producción editorial institucional. Tal como señala la presentación del proyecto, “Entretejer... es unir vidas, historias y experiencias... cada hilo es único, pero al entrelazarse forman un tejido vivo” (BibloRed, 2025) – metáfora que alude precisamente a ese *entre-lugar* donde lo popular y lo institucional se unen para crear una memoria compartida. A continuación, se presentan los *entre-lugares* en el ámbito participativo en *Entretejidxs*.

El primero se refiere a la tensión entre la corporalidad íntima de los oficios narrados y su puesta en escena pública en la exposición. Las historias de *Entretejidxs* giran en torno a los oficios tradicionales y el *rebusque* en la localidad de San Cristóbal. Estos oficios —desde panaderos, costureras, zapateros, hasta artesanos y vendedores informales— no solo definen la economía local, sino que han moldeado los cuerpos y las identidades de sus practicantes. En los testimonios, los narradores describen con orgullo y emoción cómo sus manos aprendieron el arte de amasar, cómo sus espaldas cargaron bultos en el mercado, o cómo sus piernas recorrieron las empinadas calles del barrio para vender sus productos.

Se trata de una memoria corporal porque el oficio vivido día a día queda inscrito físicamente en quienes lo ejercen, como en los callos en las manos, las cicatrices, las posturas e incluso las dolencias. Esa dimensión apareció en los talleres en forma de anécdotas sensoriales, olores de horno, sonidos del taller, texturas de materiales, que vinculan el cuerpo al recuerdo. Ahora bien, el paso de esas vivencias encarnadas a la puesta en escena pública supuso un desafío creativo. ¿Cómo transmitir en una exposición digital o en las páginas de un libro esa riqueza corporal? El equipo optó por una representación visual en la exhibición virtual *Entretejidxs* que agrupó fotografías de los participantes en acción, mostrando sus manos trabajando, sus herramientas y entornos laborales cotidianos, para que el público apreciara la materialidad del oficio (BibloRed, 2025).

Del mismo modo, se incorporan grabaciones de audio con las voces de los narradores e incluso vídeos cortos donde ellos demuestran sus habilidades, intentando recrear la presencia corporal en el entorno digital. En el texto escrito, se conservaron descripciones detalladas de las actitudes y las sensaciones. Todo es una puesta en escena de esos cuerpos moldeados por el trabajo y ahora exhibidos con dignidad ante un público amplio. La tensión radica en que, al exhibir estas historias, se corre el riesgo de convertirlas en algo exótico que las desvinculen de su contexto.

Ante ese riesgo, *Entretejidxs* manejó este aspecto con respeto y colaboración, ya que los propios participantes posaron y narraron según su comodidad, controlando en gran medida cómo querían ser representados. De este modo, la exposición se volvió una extensión del testimonio: el cuerpo del narrador, antes confinado al ámbito privado del taller o la casa, entra en la memoria colectiva como símbolo vivo del oficio y la identidad local. La visibilización pública resignifica la relación entre cuerpo y oficio, ahora, lo que antes podía verse como trabajo humilde o esfuerzo anónimo, es celebrado como patrimonio cultural inmaterial del barrio, con rostro y nombre propios. El proyecto logró traducir la experiencia corpórea individual en un lenguaje expositivo comprensible y la memoria del oficio se presentó de forma que el visitante pudiera empatizar y “sentir” esa conexión cuerpo-oficio y al mismo tiempo que los narradores veían dignificado en su saber corporal ante la sociedad.

El segundo *entre-lugar* se inscribe en el ámbito emocional. Tomando en consideración mi participación como pasante, en el espacio, en varias ocasiones, se generaron emociones compartidas y lazos afectivos en la comunidad, a la par que se enfrentaron desacuerdos y tensiones propios de la co-creación. En las sesiones se transmitían risas, nostalgias, orgullos y

duelos. Se forjó así una comunidad afectiva y vecinos que quizás antes apenas se conocían comenzaron a sentirse unidos por experiencias comunes ligados por el amor, por el barrio, el sacrificio por la familia y el recuerdo de épocas difíciles superadas.

Las tensiones afectivas positivas (empatía, solidaridad, incluso catarsis colectiva al compartir penas) se marcaron como un motor fundamental del proyecto y generaron confianza y sentido de pertenencia. La exposición final busca reflejar ese componente emocional y se titula *Vidas entretajadas* justamente porque destaca cómo las vivencias individuales están entrelazadas por afectos y cuidados colectivos. Ahora bien, como en todo proceso participativo, también surgieron desacuerdos y retos en la co-creación, y diferentes participantes tenían visiones distintas sobre qué historias eran más importantes, cómo debían contarse o qué tono adoptar, incluso, la manera que se pensaba la vida común, es decir, la planificación de la ciudad, la infancia en un mundo hiperconectado, la precariedad incesante y la misma estabilidad del laboratorio. También se vieron tensiones entre el enfoque de la institución y expectativas de la comunidad quizá algunos vecinos deseaban una narración más *crítica* mientras que otros preferían resaltar logros positivos. A la vez, la edición colectiva del libro implicó seleccionar algunos testimonios y dejar otros fuera por limitaciones de espacio, lo que generó sentimientos encontrados o debates internos.

Las fricciones son inherentes a la co-creación y el equipo de los mediadores trabajó las discrepancias mediante diálogos y consensos e integró retroalimentación de la comunidad en cada decisión importante. Por lo que logré ver se desarrolló una ética del cuidado en el grupo, de modo que los desacuerdos se tramitaron con respeto, valorando la diversidad de opiniones sin paralizar el avance. El manejo reflexivo apaciguó potenciales conflictos en mejoras creativas, como puede ser, que ante visiones opuestas se optara por incluir ambas perspectivas en la exposición o se hallaron soluciones intermedias. Al final, el producto terminado llevó la impronta de las emociones compartidas (se percibe la pasión y el cariño puestos en las historias) y también de las negociaciones colectivas que tuvieron lugar.

El resultado es más rico y legítimo precisamente porque no elude las diferencias, sino que las incorpora. En síntesis, *Entretajadas* demuestra que la co-creación comunitaria lleva un componente afectivo potente que cohesiona al grupo y al mismo tiempo que requiere apertura a la discrepancia y habilidades de resolución colaborativa de conflictos. Lejos de minar el proyecto, las dinámicas del día a día, tanto las armónicas como las tensas, terminaron por fortalecer el proceso participativo y dotándolo de humanidad. La memoria co-creada no es fría

ni impuesta; por el contrario, es profundamente sentida y dialógica, pasando a ser un verdadero “tejer” juntos emociones e ideas hacia un que hacer común de lo común.

### **3.5 Análisis comparativo del ámbito estructural, visual y participativo en los tres objetos de estudio**

El análisis comparativo entre CTR, AMT y *Entretejidxs* propone una lectura transversal de los tres ámbitos que estructuran esta investigación: la organización institucional y comunitaria de cada iniciativa, las visualidades que configuran sus narrativas fotográficas y las formas de participación que sostienen sus culturas del recuerdo. Estos tres niveles, examinados de manera individual en las secciones anteriores, se ponen ahora en relación para estudiar cómo dialogan entre sí y cómo articulan modelos diferenciados de archivo fotográfico participativo. La comparación busca observar los patrones que emergen cuando se analizan sus estructuras, sus imágenes y sus prácticas de compromiso comunitario bajo el prisma de la matriz visual de la memoria.

Desde esta perspectiva, el apartado propone entender los tres archivos como *entrelugares* donde se tejen memorias sociales a partir de fotografías familiares, comunitarias o íntimas, pero bajo lógicas organizativas y estéticas distintas. La escala estatal y distribuida de CTR, la autogestión comunitaria del AMT y la co-creación local de *Entretejidxs* conforman tres formas de agencia archivística que influyen en sus repertorios visuales y en sus modos de participación. Al situarlos en diálogo, hay afinidades en su impulso en sus modos de producir sentido, lo cual abre la posibilidad de pensar las iniciativas como expresiones heterogéneas de culturas del recuerdo que se activan en el presente a través de la fotografía.

#### **3.5.1 Ámbito estructural: organización y alcance de las iniciativas**

Desde una perspectiva estructural las tres experiencias exhiben modelos de gestión y alcances diferenciados, si bien todas giran en torno a instituciones o colectivos dedicados a salvaguardar la memoria social. CTR representa un modelo de arriba-abajo con vocación nacional; impulsado por el Estado (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia) en asociación con una empresa social, integrando la Red Nacional de Bibliotecas Públicas como columna vertebral para llegar a comunidades de todo el país. En efecto, CTR se articuló mediante más de 600 bibliotecas públicas y sus bibliotecarios, a quienes actuaron como facilitadores locales para recopilar fotografías y testimonios de los habitantes (Schulbaum, 2024). La amplia infraestructura institucional le permitió a CTR alcanzar una participación masiva ya que se reportaron más de 110.000 usuarios implicados y 20.000 participantes activos

en actividades de memoria cumpliendo así con su objetivo nacional orientado a reconstruir la memoria colectiva en el marco del posconflicto colombiano (Schulbaum, 2024).

La plataforma digital utilizada (*Historypin*) sirvió como repositorio en línea georreferenciado para las fotos, pero la gestión estuvo centralizada por la Biblioteca Nacional, que definió metodologías comunes y capacitó a 25 tutores regionales para adaptar el programa a las capacidades de cada biblioteca. Estructuralmente CTR se caracteriza por un fuerte respaldo institucional, alcance geográfico amplio y una estrategia metodológica estandarizada que combinó recursos tecnológicos y trabajo comunitario local con proyección nacional.

En contraste, AMT exhibe una estructura independiente y de base comunitaria, y a diferencia de CTR, no fue creado por entidades estatales ni inscrito inicialmente en instituciones culturales, sino que nació de la iniciativa autónoma de activistas trans y ha permanecido gestionado por personas trans y travestis desde sus orígenes. El archivo comunitario ha ido creciendo de manera orgánica, como vimos, comenzó en 2012 como un grupo cerrado de Facebook para compartir fotos personales y anécdotas entre mujeres trans argentinas, y con el tiempo evolucionó en un colectivo archivístico dedicado a la recolección, digitalización y conservación profesional de materiales históricos de la comunidad trans. Su gobernanza es horizontal y participativa, involucrando a las propias protagonistas como archivistas, muchas de ellas mujeres trans mayores que por primera vez acceden a un rol profesional en este ámbito, lo cual es un indicio de un compromiso directo con las personas que eran excluidas de las instituciones formales (Macioci, 2025).

En términos de alcance, aunque el AMT se enfoca en un grupo específico (la comunidad travesti-trans argentina), su colección es notablemente extensa y diversa, hoy resguarda miles de fotografías, recortes de prensa, diarios íntimos, postales, documentos de identidad y otros registros que en conjunto suman más de 25.000 ítems digitalizados, abarcando desde inicios del siglo XX hasta fines de los años 90 (AMT, 2023). Pese a no contar en sus inicios con apoyo estatal, el AMT ha logrado ampliar su alcance y visibilidad gracias a la digitalización y a alianzas con museos e instituciones culturales en años recientes, lo que es señal de que su modelo independiente no ha sido obstáculo para el crecimiento; al contrario, ha servido de inspiración para iniciativas similares en otros países latinoamericanos. Estructuralmente el AMT se define por la autogestión comunitaria y la autonomía institucional, con un alcance temático profundo (la historia trans) que ha ganado proyección internacional manteniendo sus raíces en la comunidad.

Por su parte, *Entretejidxs* presenta una estructura mixta, a medio camino entre lo institucional y lo comunitario, pero a una escala local y acotada en el tiempo. La iniciativa fue gestada desde una biblioteca pública distrital (BibloRed) en Bogotá, esa condición, le da un marco institucional de arranque, pero su ejecución dependió de la participación constante de un grupo pequeño de ciudadanos. En esencia, *Entretejidxs* fue el resultado de un laboratorio de co-creación comunitaria desarrollado durante varios meses de 2023 en la Biblioteca Pública La Victoria, con la colaboración de algunos colectivos culturales de la localidad. A diferencia de CTR, que operó simultáneamente en cientos de comunidades, *Entretejidxs* concentró sus esfuerzos en una sola comunidad local (San Cristóbal), trabajando intensivamente con un grupo de siete habitantes que permanecieron de manera más constante en las sesiones del laboratorio.

La biblioteca, a través de su línea de Cultura Digital e Innovación, facilitó el espacio, la metodología y los recursos (talleres, equipos de grabación y digitalización, etc.), actuando como mediador y curador del proceso (BibloRed, 2025). Sin embargo, el contenido y la orientación temática emergieron de las experiencias y voces de los participantes locales, lo que refleja un equilibrio entre dirección institucional y agencia comunitaria. *Entretejidxs* buscó producir un resultado concreto (una exposición digital multimedia y un libro de memorias) que narra la identidad de la comunidad desde adentro. Estructuralmente *Entretejidxs* se configura como un proyecto de alcance local y duración delimitada, impulsado institucionalmente pero dependiente de la implicación cercana de un pequeño colectivo ciudadano; una modalidad que podríamos denominar de memoria local co-creativa.

En comparación, estos tres modelos estructurales ilustran las múltiples formas en que puede materializarse una experiencia participativa que usa como marco de trabajo la fotografía. CTR y *Entretejidxs* comparten el involucramiento de bibliotecas públicas como catalizadoras, uno a nivel nacional, otro a nivel barrial, mostrando cómo las instituciones bibliotecarias actúan como puentes entre las políticas culturales y las comunidades. No obstante, difieren en escala y permanencia: CTR tuvo una cobertura masiva y vocación de permanencia digital, mientras *Entretejidxs* trabajó con foco puntual y plazo definido, más cercano a un proyecto etnográfico comunitario. El AMT, por contraste, carece de apoyo bibliotecario o estatal en su origen, fundamentándose en la organización propia de una comunidad; es decir, encarna un modelo de archivo desde abajo, que posteriormente interactúa con instituciones de arte y cultura ya con una posición fortalecida desde la base.

Las diferencias estructurales influyen directamente en cómo cada archivo se financia, se sostiene y evoluciona, CTR contó con inversión pública y una red de profesionales bibliotecarios; AMT se sostuvo en el voluntariado militante y luego en apoyos puntuales de cooperantes; *Entretejidxs* dispuso de recursos asignados para los laboratorios de memoria como parte de las apuestas comunitarias de la Biblioteca Digital de Bogotá durante su ejecución, pero dependió del entusiasmo de sus participantes para dar contenido y continuidad al proyecto.

A pesar de sus contrastes, los tres casos coinciden en alejarse del modelo tradicional de archivo centralizado y cerrado e incorporan a la comunidad como parte de la estructura misma del archivo, ya sea mediante redes de bibliotecas, colectivos activistas o talleres colaborativos. Lo que representa un giro paradigmático en las prácticas archivísticas, de la custodia exclusiva por expertos hacia modelos distribuidos o participativos de gestión patrimonial, donde la comunidad contribuye con materiales y, en cierta medida, *gobierna* o determina el archivo. Lo anterior no desconoce las tensiones vinculadas a los derechos de autoría, las discontinuidades derivadas de los cambios institucionales cada cuatro años ni las denuncias comunitarias frente al uso indiscriminado de sus experiencias y memorias por parte de ciertos funcionarios. A esto se suma el riesgo permanente que enfrentan los archivos autogestionados y otros proyectos afines, cuya fragilidad los expone a la dispersión, la pérdida o la desaparición.

### **3.5.2 Ámbito visual: naturaleza de las imágenes y narrativas fotográficas**

En el plano visual, las tres experiencias comparten la premisa de que la imagen fotográfica es una herramienta central para construir memoria, sin embargo, difieren en el tipo de material visual que recopilan, en sus estrategias curatoriales y en las narrativas que emergen de sus fotografías. Un rasgo común es que las fotografías trascienden la mera ilustración para ser vehículos de historia y agentes de significado. En términos generales, cada proyecto ha reunido imágenes originalmente dispersas o privadas y las ha recontextualizado en un relato colectivo para resignificar su valor. Aun así, los énfasis visuales varían, desde un mosaico heterogéneo de memorias locales en CTR, pasando por la documentación histórica de la comunidad trans en AMT, hasta la construcción audiovisual colaborativa de *Entretejidxs*.

En CTR el acervo visual está compuesto principalmente por fotografías históricas de carácter familiar o comunitario aportadas por personas de todas las regiones de Colombia. Son imágenes originalmente análogas en papel o álbumes familiares que, gracias al proyecto, fueron digitalizadas y puestas en común en una plataforma pública en línea. El abanico temático y estético es muy amplio, retratos de antepasados, escenas cotidianas de pueblo,

celebraciones locales, paisajes urbanos en transformación, entre otras. La diversidad de fotos, muchas de ellas tomadas por aficionados y atesoradas en la intimidad familiar, al ser compartidas en CTR conforman un “tapiz” de la historia cultural colombiana con múltiples texturas y colores, tal como pretendían sus promotores. La curaduría en CTR fue deliberadamente mínima en términos de selección temática, ya que, se buscó incluir “fotografía histórica” en sentido amplio, de cualquier lugar y época del país, siempre que viniera acompañada por el relato personal de quien la aporta. Además, durante las actividades presenciales en bibliotecas, se promovieron ejercicios visuales como la *refotografía*, que consistía en tomar una foto actual del mismo sitio donde se tomó una foto antigua, empalmando pasado y presente. Lo que enriqueció la narrativa visual, ya que las fotografías se presentaban en diálogo temporal, y cada imagen antigua cobraba nueva vida al compararse con su contraparte moderna, se ven cambios y continuidades en el paisaje y la sociedad.

Cabe resaltar que CTR hizo hincapié en la dimensión emotiva de las fotografías, porque durante los encuentros comunitarios, las imágenes fungían como “hilos conductores que unen historias personales con las emociones colectivas” despertadas al compartir memorias (Schulbaum, 2024). Visualmente CTR produjo un collage polifónico con miles de instantáneas dispares conectadas por el contexto curatorial escueto como ubicación y época y, además, por la narrativa oral que las acompañaba.

El AMT, por su parte, posee un corpus fotográfico más delimitado temáticamente pero profundamente significativo en contenido. Sus imágenes provienen de archivos personales de mujeres trans y personas travestis, e incluyen retratos íntimos, fotografías de reuniones entre compañeras y la comunidad cercana, escenas de la vida nocturna, documentos de identidad con las fotos carnet (muchas veces con nombres asignados que no correspondían a su identidad de género), recortes periodísticos con fotografías de operativos policiales o notas sensacionalistas, e incluso registros filmicos y audiovisuales donde la imagen en movimiento complementa al archivo fotográfico. Visualmente, gran parte del acervo se sitúa en décadas pasadas, especialmente 1970-1990, lo que le confiere un carácter histórico, hay fotos en blanco y negro de la primera mitad del siglo XX mostrando a predecesoras trans en contextos casi míticos, y fotos color de los años 80 y 90 que documentan tanto la vida cotidiana como la resistencia en tiempos de persecución.

A diferencia de CTR, donde la estética es incidental y variopinta, en el AMT muchas imágenes comparten cierta carga dramática y política, son testimonio de existencias que

desafiaron la normatividad de su época y por ello destilan tanto orgullo como vulnerabilidad. La narrativa visual del AMT se configura como un relato opuesto a la historia oficial, donde los archivos estatales podrían haber mostrado persecución a un delito, el AMT exhibe fotos felices de reuniones entre amigas trans, posados glamorosos antes de una fiesta, o retratos formales que reivindican la dignidad de las personas trans en épocas adversas.

El cambio de marco contextual reinterpreta el significado de las imágenes, un recorte de prensa amarillista, al ser archivado junto con la voz de sus protagonistas, se resignifica como prueba del estigma a superar; una foto polaroid en una casa, al exhibirse en el archivo, pasa de recuerdo privado a evidencia de una comunidad vibrante. La curaduría digital del AMT ha sabido aprovechar el potencial de Internet como plataforma visual interactiva; el archivo deja que el usuario interactúe con sus colecciones en línea a través de galerías temáticas, exposiciones virtuales e incluso redes sociales, buscando re-configurar la forma en que se muestran estas fotografías (Macioci, 2025). Según Macioci (2025), el AMT emplea la web como un soporte visual que desafía la presentación tradicional de archivos, las imágenes se liberan de la vitrina o el cajón y cobran agencia, actuando “como agentes activos en la construcción de memoria y conocimiento” (Macioci, 2025, p. 240).

A través de montajes, audiovisuales y textos en forma de contexto, el archivo genera nuevas narrativas visuales, hilando fotografías de distintas épocas para contar la biografía de una referente trans o contraponiendo imágenes de violencia policial con retratos de la misma persona empoderada años después. Visualmente el AMT se distingue por una representación autorreflexiva y reivindicativa que, al juntarse, cuentan una historia de opresión y resiliencia, invitan al espectador a cuestionar los imaginarios previos y reconstruyen la memoria de la comunidad en sus propios términos.

En el caso de *Entretejidxs*, la dimensión visual está integrada en una narrativa transmedia que combina fotografía, vídeo, audio y texto para tejer un relato comunitario coherente. A diferencia de CTR y AMT, que son esencialmente repositorios fotográficos (cada uno con su estilo), *Entretejidxs* fue concebido desde el inicio como una exposición digital narrativa para ser dividida en capítulos temáticos. Por ello, el rol de las imágenes en este proyecto es eminentemente narrativo e ilustrativo de historias de vida específicas. El material visual incluye fotografías históricas del barrio, fotografías contemporáneas producidas durante el laboratorio (retratos de los participantes en sus oficios, fotos actuales del entorno urbano y de los espacios de trabajo informal), así como fotografías de objetos significativos

(herramientas de trabajo, prendas, reliquias familiares) que los participantes identificaron como portadores de memoria.

Las imágenes se presentan junto a grabaciones sonoras (testimonios orales, sonidos del barrio) y textos breves, construyendo una narrativa multisensorial. La curaduría visual estuvo guiada por las tres líneas argumentales de la exposición, es decir, *Hilar los orígenes*, que visualmente emplea fotos antiguas del archivo local y mapas que muestran la transformación del territorio, *Trenzar las tramas del trabajo*, donde predominan las fotos de los participantes en acción en sus oficios cotidianos y el rebusque en escenas actuales, combinadas con algunas fotos de sus álbumes familiares sobre su trayectoria laboral, y *Tejiendo juntanzas*, que incorpora imágenes de eventos comunitarios, manifestaciones barriales, retratos colectivos de los grupos culturales locales que luchan por mejorar la calidad de vida en la zona.

El resultado es una estética visual coherente y comunitaria las fotografías están encadenadas en una secuencia casi cinematográfica que va desde el pasado remoto del territorio hasta el presente de organización comunitaria. Un aspecto destacable es que muchas de las fotografías contemporáneas fueron co-creadas durante el proceso, y que desde mis experiencias como pasante, ayude a planear, caminar, recopilar y reflexionar. Los participantes son los que salen con cámaras por el barrio para documentar su día a día, o se hacían sesiones fotográficas colaborativas donde ellos decidían cómo representar su oficio, le infunde al material visual un sentido de propiedad y autenticidad, porque la comunidad se ve a sí misma representada en las imágenes tal como desea ser vista y no a través de la mirada de un externo.

El diseño en el expositivo *Entretejidxs* adoptó una narrativa visual lineal (capítulos) pero se acompañó de recursos interactivos porque el público de la exposición digital puede navegar por secciones, ver galerías de fotos ampliadas, escuchar los podcasts asociados. En suma, la experiencia visual de *Entretejidxs* es la de una crónica visual colectiva, donde cada fotografía viene cargada de contexto oral y forma parte de un hilo argumental sobre la memoria del trabajo en la comunidad. La aproximación integradora de esta experiencia contrasta con la de CTR, donde cada foto aportada podía ser explorada individualmente en la plataforma, sin una narración fija, y con la de AMT, que, aunque organiza exposiciones, fundamentalmente conserva un acceso abierto a colecciones para exploración libre. En *Entretejidxs*, en cambio, la imagen se consume ligada a una historia concreta ya editada, lo que refuerza un mensaje específico, que, en este caso, es la reivindicación de los oficios populares y las redes de apoyo vecinal como parte esencial de la memoria local.

Comparativamente, en el ámbito visual podemos apreciar que los tres archivos revalorizan la fotografía y el archivo personal, poniéndolos al servicio de narrativas más amplias que las trascienden. Todos combaten, en cierta forma, las ausencias visuales en los relatos oficiales de la historia, CTR visibiliza las comunidades locales usualmente fuera del foco histórico nacional; AMT visibiliza a un colectivo prácticamente borrado o estigmatizado en los registros públicos; *Entretejidxs* visibiliza la memoria de algunos trabajadores barriales frecuentemente ignorados en la historiografía urbana.

Sin embargo, las estrategias difieren, CTR confía en el poder acumulativo de cientos de imágenes dispersas para componer un cuadro complejo de la nación, permitiendo lecturas múltiples y abiertas al ser el usuario quien navega y encuentra conexiones entre fotos; AMT construye un relato identitario más acotado, usando las fotografías casi como testimonios visuales en un proceso de reparación simbólica, con una curaduría que enfatiza ciertos ejes (post-dictadura, resiliencia, comunidad); *Entretejidxs* emplea las fotografías como parte de un guion curatorial y con intencionalidad pedagógica y estética para contar una historia unificada de principio a fin. En términos de experiencia del espectador o usuario, CTR y AMT son archivos abiertos donde cada imagen puede ser punto de partida para indagaciones, un usuario, tal vez de CTR, puede descubrir la historia de un pueblo a través de las fotos subidas por su biblioteca, un investigador en AMT puede buscar todas las fotos de cierta activista trans en distintas décadas; por su lado, *Entretejidxs* da una experiencia cerrada pero inmersiva, más parecida a recorrer un documental interactivo.

Pese a ello, en todos los casos la fotografía es catalizadora de la memoria, ya sea viendo las caras anónimas de campesinos en CTR, las miradas de las mujeres trans en AMT, o las manos laboriosas de un zapatero en *Entretejidxs*, el observador es interpelado a reconocer una historia humana detrás de cada imagen. La humanización de la historia a través de fotos de gente común es uno de los aportes visuales centrales de los objetos participativos aquí estudiados.

### **3.5.3 Ámbito participativo: formas de involucramiento y agencia comunitaria**

El tercer ámbito de comparación se refiere a la dimensión participativa, es decir, cómo se involucran los sujetos en cada experiencia, qué nivel de agencia se les otorga y de qué manera el proceso participativo influye en los resultados. Si bien por definición las tres iniciativas son “participativas”, en la práctica existen diferentes grados y modalidades de participación que conviene analizar. En términos generales, podemos situar a CTR en el polo

de la participación masiva y descentralizada, al AMT en el de la participación comunitaria empoderada, y a *Entretejidxs* en la participación guiada y cocreativa en grupos pequeños.

En CTR la participación ciudadana se dio principalmente a través de la contribución de contenidos fotografías y relatos, y la asistencia a eventos convocados por las bibliotecas. El diseño del proyecto fue propuesto por las instituciones promotoras, pero su éxito dependió de la respuesta voluntaria de la gente en cada localidad. Cada biblioteca pública organizó jornadas comunitarias de memoria invitando a los vecinos a llevar sus fotos familiares, compartir la historia detrás de ellas y permitir su digitalización para la plataforma. Durante las jornadas, los participantes actuaron como informantes, ellos proveían los materiales y narrativas, mientras los bibliotecarios facilitaban el diálogo, tomaban nota de los datos contextuales y escaneaban las imágenes. Es importante destacar que CTR estableció metodologías participativas sencillas pero efectivas para motivar la intervención, usó lemas incluyentes como “revelemos juntos esas historias que aún no han sido contadas” (BNC, sf.). Aun así, el nivel de implicación de los participantes en la toma de decisiones del proyecto fue limitado y la comunidad decidía qué contenido compartir de su acervo personal, pero no definía las reglas de catalogación ni el formato de la plataforma. En ese sentido, la participación en CTR se asemeja al crowdsourcing (aportación colaborativa a gran escala) más que a la co-creación en sentido estricto. Con todo, CTR trató de ir un paso más allá del crowdsourcing tradicional al capacitar a bibliotecarios y usuarios, y fomentar un diálogo analógico-digital en torno a las fotos (Schulbaum, 2024).

De esta forma, aunque la gente común no diseñó la plataforma, sí participó activamente en la construcción del contenido y en la interpretación colectiva del pasado, generando un sentido de pertenencia y orgullo local. La escala amplia de la participación tuvo retos como mantener el interés después de la novedad inicial, garantizar la calidad de los metadatos aportados por voluntarios o incluir comunidades rurales con menos acceso digital. Aún con esas dificultades, CTR demostró que la participación distribuida es viable incluso en un país diverso y geográficamente extenso, siempre que exista una infraestructura de acompañamiento (las bibliotecas) y un propósito motivador (en este caso, la reconciliación y la paz a través de la memoria compartida).

En el AMT la participación es la razón de ser del archivo y su núcleo de gestión. Desde el inicio, el AMT se planteó como un archivo “de y para” la comunidad trans, lo que se refleja en varias capas participativas. En primer término, las donantes de materiales son las propias mujeres trans mayores o sus allegados los que deciden confiar sus fotos, diarios y recuerdos al

archivo; muchas de estas personas nunca habían tenido la oportunidad de preservar su historia, pues enfrentaban rechazo en archivos formales, de modo que el AMT les dio un espacio seguro para compartir sus memorias en sus propios términos (Macioci, 2025). Cada fotografía entregada venía acompañada por el testimonio oral de su protagonista, y ese acto de narrar su vida a otra persona de la comunidad (las archivistas) se convertía ya en un ejercicio de reconstrucción de la memoria personal y colectiva.

En segundo caso, la participación se extiende a la gestión cotidiana, el colectivo del AMT acogió directamente a integrantes de la comunidad como catalogadoras, curadoras y voceras. El empoderamiento es significativo, personas que habían sido excluidas sistemáticamente del empleo formal hallaron en el archivo un rol activo y profesional, otorgándoles dignidad personal y también autoridad para definir cómo se conserva su patrimonio (Macioci, 2025). A diferencia de CTR, donde los participantes entregaban sus fotos, pero luego era la institución la que las albergaba en su plataforma, en AMT la comunidad retenía el control sobre sus historias, en sentido figurado y literal, pues el archivo físico y digital está bajo custodia de la organización comunitaria no del Estado.

En tercer sentido, la participación en AMT evolucionó hacia formas de activismo y movilización política. El archivo organizó encuentros, charlas y hasta acciones legales en búsqueda de reparación histórica para la comunidad trans. Lo que indica que las participantes trans no son vistas como “colaboradoras externas”, son en esencia, sujetas colectivas del cambio social desde lo trans a través de la memoria. La gobernanza horizontal del proyecto invita a que las decisiones sobre exhibir cierto material en un museo o responder a una solicitud de investigación se tomen considerando cómo beneficia o afecta a la comunidad.

La metodología participativa del AMT es profundamente inclusiva y emancipadora, porque la comunidad define la narrativa, gestiona el archivo día a día y utiliza el archivo como herramienta para la acción colectiva. El nivel de participación intensa contrasta marcadamente con CTR, y se aproxima más a modelos de archivos comunitarios autónomos descritos en la literatura archivística crítica, donde el archivo se convierte en un espacio de autodeterminación cultural. Un resultado palpable de esta participación es la construcción de lazos intergeneracionales dentro de la comunidad trans, las mayores transmiten sus recuerdos a las más jóvenes, se rompe el aislamiento y se genera una conciencia histórica compartida que fortalece la identidad.

*Entretejidxs*, por su naturaleza de proyecto de laboratorio, desplegó una modalidad participativa de co-creación guiada. Aquí, la participación fue más intensiva que extensiva, porque solo unas pocas personas de la comunidad formaron parte del proceso, pero aquellas que participaron lo hicieron de manera prolongada, activa y creativa. Desde el inicio, los usuarios de la biblioteca interesados son invitados a ser co-investigadores de su propia memoria local. A lo largo de varios meses, asistieron a talleres semanales donde, junto al equipo facilitador, discutieron las historias relevantes de la localidad, identificaron qué oficios y experiencias querían destacar, y decidieron qué formato darles. La metodología del laboratorio fue altamente participativa, se realizaron dinámicas como mapas colectivos de la memoria del barrio, salidas exploratorias por las calles para reconocer lugares emblemáticos del trabajo, y sesiones de *fotografía participativa* donde los habitantes tomaban fotografías o curaban las suyas para representarse a sí mismos (BibloRed, 2025). En este proceso, la voz de los participantes fue protagonista, para mencionar algo en específico, en la etapa de elaboración de guiones de la exposición, ellos narraron en primera persona las anécdotas que luego quedaron plasmadas en audio y texto. El rol de los profesionales de BibloRed fue facilitar técnicas como las entrevistas, el escaneo de fotos, edición de audio y asegurar coherencia en el producto final, pero el contenido emergió del diálogo horizontal con la comunidad.

Cabe señalar que, al trabajar con un grupo pequeño, se generó un espacio de confianza y empoderamiento individual, y muchos participantes nunca habían contado su historia en público ni considerado sus fotos familiares como patrimonio; el laboratorio les permitió reconocer el valor de sus vivencias y habilidades, y verlas elevadas a una narrativa cultural más amplia. Lo que es característico de las metodologías de fotografía participativa, donde las imágenes y las historias son creadas por los participantes. Efectivamente, en *Entretejidxs* los participantes conservaron la autoría moral de sus relatos; el producto final (la exposición y el libro) los reconoce con sus nombres, y ellos actuaron como voceros en el lanzamiento público de la exposición, presentándose como co-creadores de conocimiento local.

Para la toma de decisiones, la participación fue significativa, aunque enmarcada, la comunidad decidió *qué* contar y *cómo* aparecer, mientras que la institución decidió *cómo* estructurar esa producción para presentarla al público en el formato digital y división en capítulos. La simbiosis resultó en un equilibrio productivo en que los participantes sintieron el proyecto como propio, a la vez que se logró un resultado acorde a los códigos de la difusión editorial gracias al apoyo institucional. Un indicador participativo es que se produjo un libro (*“Vidas entretejidas”*) que documenta tanto los testimonios de los habitantes como los apuntes

metodológicos del taller, dejando capacidad instalada para repetir la experiencia en otras comunidades.

La principal limitación de esta modalidad es su escala reducida, si bien impacta profundamente a quienes participan directamente, su alcance comunitario más amplio depende de la difusión que se logre de la exposición en la Biblioteca Digital y actividades asociadas. El modelo de *Entretejidxs* es señal de la potencialidad de transformación de la participación creativa focalizada, incluso, un puñado de personas, porque con la guía adecuada, puede elaborar un archivo/testimonio que interpela a toda su comunidad y perdure como referencia.

Comparando las tres experiencias en lo participativo, se comprende que todas buscan en última instancia ceder la palabra a las comunidades para narrar su propia historia, pero lo hacen con distintos grados de autonomía y de intervención institucional. CTR es un modelo de participación amplia, pero de baja intensidad por persona, miles de personas colaboran aportando un pequeño fragmento de memoria cada una, apoyándose en estructuras ya existentes (bibliotecas) para canalizar esa participación. AMT encarna una participación total y continua, la comunidad administra, interpreta y usa políticamente el archivo, en un proceso autodirigido que fomenta la emancipación y la resiliencia comunitaria a lo largo del tiempo. *Entretejidxs*, por su lado, ejemplifica una participación profunda en escala micro, pocas personas co-diseñan un producto cultural y se genera gran empoderamiento individual y una narrativa muy localizada.

Las variaciones muestran que la “participación” no es un concepto único, puede ir desde simplemente consultar o recoger insumos de la comunidad, hasta involucrarla en cada paso del proyecto como *socia plena*, Arnstein (1969) describe esto como distintos peldaños en la escalera de la participación. Lo crucial es que en los tres casos se superó la postura tradicional del archivista del “experto” que decide unilateralmente qué vale conservar; por el contrario, se reconoció a los sujetos portadores de memoria como expertos en sus propias historias. Lo que coincide con la noción de que los archivos participativos que, en distintas dimensiones, transforman la relación entre institución y comunidad en una construcción colaborativa de significado. En CTR, esta colaboración se dio en la fase de recopilación y en actividades comunitarias de recuerdo; en AMT, se extiende a la curaduría, la difusión y la lucha por derechos; en *Entretejidxs*, estuvo presente en la co-creación creativa y la validación colectiva de los contenidos.

Otro aspecto compartido es que las tres iniciativas enfrentaron el reto de equilibrar la participación con la sostenibilidad y calidad del archivo. CTR necesitó guías claras para que los aportes ciudadanos tuvieran información suficiente (fechas, descripciones) y debió capacitar a mediadores locales para mantener el entusiasmo en el tiempo. AMT, al ser asambleario, ha debido conciliar diferentes visiones internas y asegurar recursos para que el voluntariado comprometido no decaiga; además, su expansión internacional trajo el desafío de seguir representando fielmente a la comunidad local sin cooptación externa. *Entretejidxs*, una vez finalizado el laboratorio, enfrenta la cuestión de cómo dar continuidad a la participación lograda: ¿seguirán involucrados esos habitantes en nuevas iniciativas? ¿podrá replicarse la experiencia en otro barrio con igual impacto comunitario? Son preguntas que subrayan que la participación requiere planes a largo plazo y adaptación constante. A pesar de ello, el balance en los tres casos respecto a la apropiación social del archivo es que la comunidad se ve reflejada en el resultado. El sentido de propiedad compartida es quizá la mejor medida del logro participativo, en cada iniciativa, las personas dejaron de ser objetos de archivo para ser sujetos activos de la memoria.

De manera análoga, las tres experiencias señalan que la participación genera marcos culturales específicos desde los cuales recordar: CTR amplía y redistribuye; AMT resignifica y politiza; *Entretejidxs* asienta, hilvana y territorializa. Analizados comparativamente, los objetos de estudio son un mapa complejo de cómo las culturas del recuerdo se mueven en un repertorio plural de formas de recordar en el presente.

### ***Hacia unas conclusiones reflexivas del capítulo***

A manera de cierre, el análisis comparativo ha puesto de relieve los aportes centrales de las tres experiencias estudiadas para ver sus coincidencias fundamentales y la riqueza de sus diferencias contextuales. En primera medida, puede decirse que los archivos fotográficos participativos constituyen poderosas herramientas de democratización de la memoria. CTR, AMT y *Entretejidxs*, cada una a su modo, han desafiado las narrativas hegemónicas al incorporar las perspectivas de actores con los que construyen un relato común del pasado, ya sean comunidades rurales dispersas, identidades sexogenéricas minoritarias o vecinos de barrios populares.

En todos los casos, el acto de rescatar fotografías del olvido y colocarlas en un espacio de visibilidad pública tuvo como efecto multiplicador que se enriquecieron los acervos documentales con materiales inéditos y se fortalecieron los lazos comunitarios y se promovió

una reflexión crítica sobre el pasado. El capítulo dio cuenta de que cuando la gente participa en la construcción de los archivos que cuentan su propia historia, el resultado trasciende la acumulación de fuentes visuales; se produce una resignificación colectiva del pasado que incide en la identidad presente. CTR contribuyó a una visión más inclusiva de la memoria nacional colombiana, integrando las memorias locales en el relato de país, aunque, sin desconocer su régimen festivo y pacificador. El AMT resignificó la historia trans desde el orgullo y la reivindicación donde antes solo había silencio o estigmatización, y *Entretejidxs* permitió revalorizar oficios populares y las redes vecinales como parte del patrimonio cultural bogotano.

En segunda instancia, la comparación dejó ver que el diseño estructural y metodológico importa, las formas de organización influyen en qué tan lejos llegan estos proyectos y cómo se sostienen. La iniciativa estatal de escala amplia (CTR) tuvo eficacia al apoyarse en infraestructuras existentes y en propósitos nacionales, pero carece de la sensibilidad participativa y la toma de decisiones inclusiva que caracteriza a un archivo comunitario autónomo como el AMT. A su vez, un proyecto local acotado como *Entretejidxs* logró profundidad y experimentación metodológica difícil de obtener en esquemas nacionales, aunque el alcance de participantes fue menor. En esto se sugiere que las instituciones patrimoniales y los colectivos ciudadanos pueden explorar múltiples vías de colaboración, desde integraciones de amplio-espectro, o sea, redes de bibliotecas con participación ciudadana, hasta proyectos autogestionados con acompañamiento indirecto o financiamiento compartido.

Un aporte central del capítulo es que los casos analizados mantuvieron estándares archivísticos como la digitalización, la catalogación o la contextualización, al tiempo que innovaron en prácticas inclusivas. Lo que tiene implicaciones para archivistas, museólogos y gestores culturales, porque incorporar la participación implica trabajar por la pertinencia social y nuevas perspectivas interpretativas sobre los fondos documentales.

En tercera instancia, se destaca la manera en que la imagen fotográfica transforma lógicas de representación en proyectos participativos. Las fotografías en estos archivos dejaron de ser objetos pasivos en cajas o discos duros para ser puntos de encuentro intergeneracionales, detonantes de diálogo y hasta evidencias para la reivindicación de derechos. El análisis visual comparativo resaltó cómo una misma foto puede cobrar significados diversos según el contexto de uso, una imagen familiar en CTR pasó de recuerdo íntimo a pieza del rompecabezas de la

memoria nacional; una fotografía de una mujer trans vestida de gala, que en otro tiempo pudo ser motivo de burla o de censura, en el AMT se resignificó como símbolo de resistencia y belleza digna; una instantánea, que quizás hubiera parecido irrelevante, en *Entretejidxs* devino emblema del trabajo y la economía popular. Cuando las comunidades participan en la narración que acompaña a las imágenes, estas se vuelven poliédricas y profundamente humanas. La constatación refuerza teorías visuales como las de Didi-Huberman (2007), quien argumenta que los archivos de imágenes pueden romper el silencio histórico y activar la memoria si se les permite hablar desde sus fisuras. En la práctica, nuestros tres casos ilustran esa premisa: las grietas de los relatos convencionales del pasado se llenaron con fotografías y voces que, al unirse, amplifican las memorias antes ausentes.

Finalmente, desde una perspectiva reflexiva, podemos afirmar que cada experiencia aportó lecciones valiosas que trascienden su propio contexto. CTR muestra la importancia de generar entornos de participación accesibles y emotivos, su empeño estaba en que hizo fácil y gratificante el acto de contribuir a la memoria colectiva (un scanner en la biblioteca, un bibliotecario amigable, un reconocimiento público a la foto aportada). El AMT enseñó que los archivos pueden ser también actos de justicia histórica al devolver la agencia narrativa a una comunidad oprimida, el archivo se vuelve catalizador de cambios sociales y personales, porque muchas participantes se reconciliaron con su pasado y encontraron una comunidad afectiva. Por su parte, *Entretejidxs* dio pistas del potencial de la innovación metodológica participativa en contextos locales, aplicó técnicas de co-creación, transmedia y de laboratorio social que podrían replicarse en otros barrios y con otros temas (memorias de migrantes, de jóvenes, de oficios en extinción), y es la seña de un modelo escalable, una aparente contradicción que sugiere que se pueden lograr grandes impactos con proyectos pilotos bien diseñados, los cuales luego sirvan de inspiración en distintos lugares.

En conclusión, el capítulo subraya que al comparar CTR, AMT y *Entretejidxs*, comprendimos que, aunque sus contextos —nacional, subcultural y local— son distintos, todos comparten el acto fundamental de “entretejer” historias, por evocar la metáfora presente en *Entretejidxs*, hilos de diferentes colores y texturas en las vivencias de cada uno, que al unirse conforman un tejido social vivo y significativo. Ese tejido es la cultura del recuerdo inmaterial y visual que se está salvando del olvido gracias a la participación de sus propios portadores. Los archivos fotográficos participativos y los laboratorios de memoria son puentes entre el pasado y el futuro, entre lo personal y lo colectivo, y en última instancia, entre la memoria y la esperanza. El análisis comparativo del capítulo contribuye a entender mejor esos puentes y nos

da una mirada que intenta comprender la manera como la participación transforma el modo en que construimos memoria con fotografías. Queda abierto el camino para futuras investigaciones y prácticas que, inspiradas en estos casos, sigan explorando fórmulas necesarias para que los archivos, lejos de ser depósitos muertos, sean espacios vivos de encuentro, diálogo y construcción de significados compartidos.



## Conclusiones

Las páginas anteriores son apenas un entramado de sentidos alrededor de la fotografía y su poder para convocar comunidades, revelar silencios y construir relatos sobre el pasado desde lugares antes invisibles. Aquí, más que clausurar una reflexión, se busca reunir las luces dispersas de ese trayecto: los aprendizajes que emergieron de mirar, de comparar tres experiencias de participación y de reconocer en ellas una matriz visual donde lo comunitario y lo institucional dialogan, se tensionan y se transforman mutuamente.

Las conclusiones que siguen pretenden ser una apertura hacia nuevos modos de pensar el archivo, la imagen y la memoria. A partir del diálogo entre los hallazgos analíticos y las preguntas teóricas que guiaron el trabajo, el apartado se estructura en tres direcciones complementarias: en primer lugar, una respuesta al problema y objetivo general desde la matriz visual de la memoria y los *entre-lugares* como territorios de encuentro; en segundo lugar, una reflexión sobre las contribuciones metodológicas de la historia pública y las humanidades digitales a la comprensión de los archivos fotográficos participativos; y finalmente, un balance de los hallazgos, límites y proyecciones que deja abierta la posibilidad de seguir construyendo memoria desde la participación, la colaboración y la imagen como forma viva de relación con el pasado.

### ***Experiencias de producción visual participativa como entre-lugares de memoria: imagen, comunidad e institucionalidad***

La presente investigación se propuso comprender y analizar la matriz visual de la memoria en tres archivos fotográficos participativos, Comparte Tu Rollo (CTR), el Archivo de la Memoria Trans (AMT) y *Entretejidxs*, en las que se exploró cómo la producción colaborativa, la participación comunitaria y la digitalización configuran representaciones, narrativas y sentidos en un *entre-lugar* de la memoria. A la luz de los hallazgos, podemos afirmar que estas experiencias se configuran en un *entre-lugar de memoria*, entendidos como espacios intermedios e híbridos en los que convergen y se tensionan la memoria comunitaria y la institucional, lo personal y lo colectivo, dando lugar a nuevas dinámicas de construcción del pasado. En sintonía con la noción poscolonial de Homi K. Bhabha, la fotografía en estos contextos funciona como un “tercer espacio” o *entre-lugar* donde se negocian significados culturales y memoriales.

La imagen es un puente vivo entre distintas memorias o una zona de diálogo en la que pasado y presente se encuentran para (re)significar la experiencia colectiva. En cada uno de los

casos analizados, la fotografía mediatiza esa relación, y actúa como lugar de encuentro entre comunidades e instituciones desde donde se (re)definen modos de ver y de hacer memoria.

Bajo el enfoque de la “matriz visual de la memoria”, los tres casos ayudan a vislumbrar un sistema relacional en el que las imágenes son nodos simbólicos de redes de significación compartida y habitan un territorio liminal entre lo oficial y lo popular. Cada experiencia estudiada aportó piezas únicas a esa matriz visual colectiva. CTR, impulsado desde la institucionalidad, integró cientos de historias locales al gran relato de la nación; el AMT, nacido de una comunidad trans, resignificó la memoria trans desde el orgullo y la resistencia donde antes había silencio; y *Entretejidxs*, desde una biblioteca barrial, tejió los recuerdos vecinales y oficios populares en un nuevo patrimonio cultural local. Juntos confirmaron que las experiencias participativas en dos archivos fotográficos y un laboratorio de memoria, son herramientas de democratización al incorporar las voces e imágenes de actores antes ausentes en la narrativa histórica oficial. Dicho de otro modo, desafían las narrativas hegemónicas al *entreteter* historias subalternas en un relato común del pasado. Ese proceso reconfigura los modos de “habitar” el pasado entrelazándose con la memoria pública y transformando el imaginario colectivo.

Un hallazgo fundamental es cómo la participación de las comunidades resignifica las fotografías y genera nuevas relaciones entre imagen, comunidad e institucionalidad. Las fotografías, al salir del álbum familiar o del cajón privado y adquieren visibilidad pública, al dejar de ser objetos, se volvieron punto de encuentro intergeneracionales, detonantes de diálogo y hasta evidencia para reivindicaciones de derechos. Una misma imagen adquiere significados distintos según el contexto participativo en el cual se inscribe. El fenómeno confirma la idea de que la imagen es un lugar de inscripción múltiple, un palimpsesto donde se escriben y reescriben huellas de diversas temporalidades. Al nutrirse de las narraciones de sus propios protagonistas, cada fotografía se volvió portadora de la “voz viva” de la comunidad y no solo de la mirada del archivista. En otras palabras, la matriz visual de la memoria cobró vida en estos *entre-lugares*, un entramado de representaciones cocreadas que resultan de la interacción constante entre la gente, sus imágenes y las instituciones que las custodian o exhiben.

Las tres experiencias muestran que hay un “umbral” donde ninguna memoria tiene la última palabra y todas dialogan en negociación permanente. El carácter híbrido y negociado de cada objeto analítico da señales de que la memoria es relacional, mediada por artefactos visuales compartidos. De hecho, al acoger fotografías vernáculas, voces subalternas y memorias íntimas en colecciones accesibles al público, los archivos amplían los límites de lo

archivable, introduciendo alteridad en el seno del patrimonio visual. Por ello, podemos decir que, de cierto modo, logré entender cómo, en los casos estudiados, las dinámicas colaborativas y participativas configuran una matriz visual de la memoria en ese *entre-lugar* donde convergen comunidades e instituciones, generando nuevas narrativas e imaginarios compartidos.

### ***Aportes metodológicos: historia pública, humanidades digitales y memoria visual participativa***

Además de los hallazgos sustantivos, la investigación deja una aportación metodológica y analítica relevante al articular la historia pública y las humanidades digitales como marcos interpretativos complementarios para el estudio de experiencias participativas de creación de memoria visual. Más que aplicar una metodología cerrada, se buscó pensar cómo el cruce entre ambas reflexiones teóricas, en compañía de las otras desarrolladas en el capítulo 2, son herramientas conceptuales para analizar críticamente los modos de producción, circulación y lectura de los dos archivos fotográficos participativos y el laboratorio de memoria. Tal ejercicio ayudó a examinar, desde un punto de vista comparativo, cómo iniciativas como Comparte tu Rollo, el Archivo de la Memoria Trans y *Entretejidxs* levantan regímenes visuales de la memoria en contextos híbridos entre lo comunitario y lo institucional, lo analógico y lo digital.

Desde la historia pública, se abordaron los archivos como espacios de enunciación compartida más que como simples depósitos documentales. La historia pública aportó una clave teórica para entender la memoria como una práctica social que se configura en diálogo con diversos públicos. Lo que nos ayudó a interpretar las experiencias analizadas como formas de co-autoría y mediación colectiva, en las que los portadores de memoria intervienen activamente en la definición de lo que se conserva, se narra y se muestra. Lejos de asumir una posición neutral, cada archivo examinado pone en escena una tensión entre la autoridad experta y la voz comunitaria y desplaza el rol tradicional del investigador hacia un lugar reflexivo. En ese sentido, la historia pública funcionó como un marco crítico para analizar la redistribución del poder narrativo y la emergencia de saberes situados dentro de las prácticas de archivo.

Asimismo, este marco fue clave para examinar las implicaciones éticas y políticas del “narrar con” en lugar de “narrar sobre”. En los proyectos estudiados, los relatos orales, los talleres o las plataformas digitales se entendieron como dispositivos de mediación en los que las comunidades negocian la representación de sus memorias y generan significados que desbordan la lógica del testimonio individual para inscribirse en el plano colectivo. Analíticamente, ese desplazamiento es fundamental, porque el archivo es una apuesta de procesos de historización viva, donde el conocimiento histórico se produce en tiempo presente.

En esa lectura, la historia es una epistemología de la participación, que propone un modo alternativo de producir conocimiento sobre el pasado desde la colaboración, la afectividad y la escucha.

Por otro lado, en las humanidades digitales hay un horizonte metodológico que llevó a pensar la fotografía en su tránsito al entorno digital. Más que un conjunto de herramientas, lo digital se entendió como un nuevo régimen de visualidad que reconfigura las condiciones de acceso, apropiación y circulación de las prácticas visuales en entornos digitales. Las experiencias analizadas se insertan en ecosistemas de plataformas, bases de datos y redes colaborativas, y cómo esas infraestructuras influyen en la forma en que se construye el sentido histórico. Analizar CTR implicó considerar la arquitectura de *Historypin* como mediadora del relato nacional de la memoria; o, en *Entretejidos*, comprender cómo la narrativa transmedia entre el libro físico y la exposición digital genera nuevas formas de co-interpretación. Las humanidades digitales, en este contexto, abren posibilidad de entender la interfaz como un espacio de interpretación y el dato digital como un elemento discursivo que modela la manera de mirar el pasado.

El diálogo entre historia pública y humanidades digitales es una manera de construir un marco híbrido de lectura, donde lo público y lo digital se entrelazan como dimensiones constitutivas del archivo contemporáneo. En esta convergencia, buscó desplegar una mirada crítica sobre sus modos de operación con relación a cómo se negocia la visibilidad, cómo se institucionaliza la participación y cómo se inscriben las memorias subalternas en los circuitos de la cultura digital. La perspectiva comparativa y relacional hizo posible identificar patrones de visualidad participativa, reconocer los límites y potenciales de la mediación tecnológica y elaborar una tipología interpretativa de las experiencias de participación como espacios intermedios de memoria, donde la tensión entre documento, afecto y política se hace visible.

Podríamos decir que analizar los archivos participativos desde el *entre-lugar* de la historia pública y lo digital implicó reconocer que cada imagen, cada interfaz y cada testimonio son actos de memoria. Lo metodológico, entonces, se volvió inseparable de lo político y lo ético, porque investigar la memoria es también interrogar las condiciones de su representación. En esa línea, se sostuvo una práctica reflexiva constante: ¿quién produce el relato visual?, ¿desde qué lugar se mira?, ¿qué silencios se mantienen en las plataformas digitales?, ¿cómo se restituye el conocimiento a quienes lo originan? Esas preguntas guiaron el desarrollo analítico del trabajo y configuran su principal contribución metodológica: mostrar que la interpretación

de los archivos participativos es, en sí misma, un ejercicio de historia pública, un acto de mediación y una práctica de memoria.

Es importante subrayar que las experiencias participativas con repertorios visuales como los objetos analíticos deben leerse como laboratorios de pensamiento visual, donde se ponen a prueba las relaciones entre imagen, memoria y poder. Al situar la historia pública y las humanidades digitales como marcos teóricos de análisis, y no solo como soportes técnicos o participativos, se consolida una propuesta metodológica capaz de articular lo interpretativo con lo político, lo técnico con lo sensible y lo académico con lo comunitario.

Ahora bien, también es importante decir que, en el horizonte de esta investigación, las experiencias de participación comunitaria de esta investigación, como se intentó proponer en el apartado teórico, aparecen como expresiones vivas de las culturas del recuerdo. Cada uno muestra que el acto de recordar es una reconstrucción situada, dependiente de los medios, los vínculos sociales y los símbolos que lo actualizan en el presente. Tal como sostiene Erll (2012), los recuerdos se transforman en cada evocación porque responden a las necesidades del presente que los convoca; así, en estos objetos, las fotografías son superficies de diálogo donde las comunidades reinterpretan su historia y, con ello, redefinen su lugar en el tiempo.

En esa misma línea, las culturas del recuerdo ayudan a entender que estos archivos como espacios de mediación entre lo íntimo y lo público, donde lo medial, lo social y lo simbólico se entrelazan. Las imágenes familiares y los relatos personales, al ser compartidos y curados en plataformas públicas, adquieren un valor colectivo y se transforman en lenguajes de la memoria, en símbolos que condensan relaciones complejas con el pasado. La dimensión medial de las fotografías, su tránsito entre soportes, sus recorridos digitales, su reinscripción en la web, muestra cómo la memoria contemporánea se configura en red, híbrida y translocal. Las experiencias visuales revelan una anotación potente de Erll (2012), la memoria es una práctica cultural del presente donde recordar equivale a reimaginar.

Por último, las culturas del recuerdo invitan a reconocer que no existe una sola memoria, en realidad, hay un conjunto plural de memorias que conviven, dialogan y a veces se enfrentan. Los tres objetos analizados encarnan esa multiplicidad, desde el tono festivo y nacional de CTR hasta la intimidad política del AMT y la memoria vecinal de *Entretejidxs*, se despliegan modos diversos de vincularse con el pasado. En ese sentido, las experiencias de participación alrededor de archivos fotográficos o laboratorios de memoria tienen la posibilidad de crear culturas del recuerdo propias, situadas y afectivas, que resignifican la relación entre

imagen, comunidad y memoria. A través de ellos, la memoria se vuelve una manera de habitar el tiempo con otros y de seguir tejiendo, en presente, los hilos del pasado.

### ***Balance de hallazgos, limitaciones y proyecciones futuras***

Al concluir este trabajo resulta pertinente sintetizar los hallazgos centrales y reconocer las limitaciones del trabajo, para luego delinear posibles líneas futuras de investigación que surgen a partir de aquí. En términos generales, tres contribuciones principales emergen de los casos analizados. La primera, tiene que ver con la problematización alrededor de la democratización y pluralización de la memoria histórica, al incorporar actores subalternos y relatos locales en el acervo público; la segunda, la innovación en las prácticas archivísticas, combinando estándares técnicos (digitalización, catalogación, preservación) con participación inclusiva, lo que sugiere modelos replicables para instituciones culturales; y la tercera, la transformación de la función social de la fotografía, que de objeto estético o documental deviene agente activo de tejido social. Esta suerte de elementos que podría llamar hallazgos confirma la hipótesis inicial de que la participación reconfigura la matriz visual de la memoria: las imágenes al transitar de lo privado a lo público con mediación comunitaria generan nuevos repertorios de representación y sentido compartido.

El trabajo también encontró desafíos y limitaciones que merecen reflexión, en cuanto a limitaciones de la investigación misma, reconozco que el estudio se circunscribió a tres experiencias específicas, lo cual, si bien permitió un análisis comparativo profundo, deja fuera otros casos potencialmente enriquecedores como archivos participativos en otras regiones o con temáticas distintas, como memorias de comunidades afro, campesinas o de migrantes. Asimismo, ciertas barreras prácticas acotaron el alcance, en los dos archivos fotográficos no fue posible acceder a todos los participantes originales de cada proyecto, y la calidad de los registros disponibles, especialmente en entornos digitales, varió, lo que requirió adaptar las estrategias de recolección de datos visuales. Pese a esas limitaciones, se procuró contrarrestarlas triangulando fuentes y mantener una actitud abierta a reorientar preguntas en función de la voz de los datos.

En cuanto a retos inherentes a las experiencias estudiadas, se identificaron varias cuestiones que trascienden este trabajo y apuntan a problemas estructurales. Uno de ellos es la sostenibilidad en el tiempo de estas iniciativas, proyectos como CTR, dependientes de políticas estatales, enfrentan la discontinuidad cuando cambian las prioridades gubernamentales; de igual modo, archivos comunitarios autónomos como el AMT pueden depender de unas pocas activistas, lo que vuelve frágil su mantenimiento a largo plazo. De hecho, la falta de

sostenibilidad y la fragilidad de las infraestructuras, tecnológicas y organizativas, son señaladas como vacíos o puntos débiles en más de uno de los casos, incluso, con varios casos descritos en el estado del arte. Otro límite importante es la brecha digital y formativa, pues iniciativas que se apoyan en plataformas web requieren de habilidades técnicas que no todos los participantes poseen, y eso, puede generar exclusiones involuntarias.

En CTR se notó que la formación digital limitada en algunas comunidades dificultó el aprovechamiento pleno de la plataforma, algo que futuras fases deberían mitigar mediante capacitaciones o interfaces más amigables. Asimismo, emergió la necesidad de marcos éticos robustos: ¿cómo gestionar contenidos sensibles en un archivo abierto?, ¿qué hacer ante disputas por la autoría o la representación en contextos colaborativos? Estos archivos lidiaron con decisiones éticas, por ejemplo, el AMT debió equilibrar la apertura digital con la reserva de ciertos materiales íntimos, protegiendo a sus depositarios; *Entretejidxs* tuvo que consensuar qué historias barriales contar y cuáles silenciar por respeto. La ausencia de protocolos éticos formales fue notoria, convirtiéndose en una asignatura pendiente tanto para gestores de archivos participativos como para investigadores.

Con todo, es importante resaltar que estas limitaciones enriquecen lo que queda por hacerse al señalar desafíos urgentes que son profundamente políticos y culturales. En efecto, cada obstáculo —sostenibilidad, brecha digital, ética— ilumina áreas donde es preciso trabajar para consolidar archivos comunitarios. Considerando lo anterior, se deja abierta las diversas líneas futuras de investigación y acción. Sin pretender ser exhaustivo, destaco algunas posibles rutas que pueden derivarse de aquí:

- Sería valioso replicar y adaptar el enfoque de la matriz visual de la memoria participativa en otros entornos. Al investigar archivos fotográficos colaborativos en comunidades afrodescendientes, indígenas, de migrantes o de jóvenes urbanos podría enriquecer la comparación y verificar la aplicabilidad de los conceptos de *entre-lugar de la memoria* en distintas realidades socioculturales. Proyectos piloto inspirados en *Entretejidxs* podrían implementarse en otros barrios o poblaciones. La línea expansiva refinaría las categorías analíticas y detectaría patrones visuales comunes o contrastantes en diversos archivos comunitarios.
- Otra ruta de investigación aplicada apunta a cómo sostener en el tiempo estos esfuerzos de memoria participativa. Aquí convergen preguntas sobre políticas públicas, economía colaborativa y diseño institucional. Futuros estudios podrían indagar modelos de financiamiento mixto (alianzas público-comunitarias) así como estrategias de

institucionalización flexible que no coopten la autonomía comunitaria. Un hallazgo de este trabajo fue que la escala y el soporte estructural importan: CTR mostró ventajas de infraestructura estatal, mientras *Entretejidos* logró innovaciones metodológicas en pequeño formato. Sería pertinente investigar vías de complementariedad entre ambos extremos en redes de archivos locales apoyadas por una infraestructura nacional descentralizada y evaluar qué marcos normativos o directrices éticas podrían formularse para guiar este tipo de proyectos. Pensar el “ecosistema” de archivos participativos: ¿es posible una red colaborativa de archivos comunitarios que se apoyen mutuamente? ¿qué papel podrían jugar las bibliotecas públicas, museos locales o universidades en esa red? Las preguntas conectan con la aspiración de que los archivos participativos y los laboratorios de memoria pasen de ser experiencias aisladas a constituir un movimiento más articulado de memoria social.

- En el plano teórico, quedan abiertas cuestiones sobre la “matriz visual de la memoria” en la era digital. Futuras investigaciones pueden explorar con mayor detalle cómo las mediaciones tecnológicas reconfiguran las prácticas del recuerdo. Estudios comparativos entre archivos 100% virtuales y archivos físicos-digitales híbridos podrían arrojar luz sobre las diferencias en participación y significado. Del mismo modo, analizar la recepción de estos archivos ¿cómo los usan y perciben las comunidades más allá de los organizadores?, ¿qué impactos tienen en las identidades locales o en las narrativas nacionales? En este sentido, articular más estrechamente la participación comunitaria con la producción de memoria visual se vislumbra como un campo necesario para llenar el vacío señalado en la literatura donde a veces se estudian archivos visuales sin participación, o participación sin enfoque de memoria. Integrar ambas dimensiones plenamente es un desafío investigativo identificado y una necesidad para consolidar las experiencias participativas como verdaderos repertorios visuales de la memoria. Este trabajo tocó esa cuestión. Profundizar allí implicaría conectar la matriz visual de la memoria con la enseñanza de la historia y valorar el potencial didáctico de las narrativas colaborativas.

Finalmente, más allá de los datos y los análisis, quisiera cerrar con una reflexión personal y narrativa, en sintonía con el tono con el que se inició esta tesis. Al comienzo de esta travesía académica relaté la anécdota de mi amigo del colegio que me mostró sus fotografías caseras, revelándome con inocencia que uno mismo podía hacer y guardar sus fotos en un álbum propio. Aquella revelación, que en su momento me pareció casi mágica, plantó la semilla de mi asombro por la imagen y sus derroteros. Hoy, tras recorrer las historias de Comparte Tu

Rollo, del Archivo de la Memoria Trans y de *Entretejidxs*, vuelvo la vista hacia ese recuerdo juvenil y comprendo algo esencial: aquel gesto simple de guardar fotos propias anticipaba, en pequeña escala, lo que ahora entiendo como un esfuerzo colectivo por guardar la memoria de todos. Si en ese entonces me preguntaba “¿quién será el *Juan del futuro* que verá estas fotos?”, ahora sé que el futuro de las fotos *no nos pertenece solo a nosotros*, sino también a quienes, sin conocernos, encuentran en esas imágenes un espejo o un eco para sus propias historias.

He visto cómo una comunidad entera puede transformarse en el *albumista* de sí misma, eligiendo qué recordar, cómo nombrarse y cómo mostrarse al mundo. Y he constatado que, cuando ese ejercicio se hace en colectivo, la memoria es un tejido vivo, un acto de encuentro y de afirmación de la vida compartida. En lo personal, este camino investigativo me transformó. Aprendí que investigar la memoria es, en cierto modo, hacer memoria. Significó ver con humildad, emocionarme con relatos ajenos y descubrir que tras cada fotografía hay una constelación de vínculos. Comprendí también mis propias raíces y ausencias, al sumergirme en los archivos de otros, inevitablemente confronté mi memoria, mis olvidos y mis preguntas pendientes ¿qué habrá sido de aquellas fotos que nunca volvieron a mi álbum familiar?

El *entre-lugar* de la memoria fue el espacio donde me ubiqué como investigador, ni afuera ni adentro, a la vez sujeto que observa e individuo que recuerda. La posición liminal me exigió un balance constante entre la objetividad analítica y la empatía. Hubo momentos en que una imagen del AMT me hizo pausar la escritura por su potencia y fragilidad; otros en que celebré, junto a vecinos de *Entretejidxs*, el ver impreso su libro de memorias, como quien ata un lazo firme al pasado para que no se pierda.

Cerrar este capítulo final con una nota narrativa es también un acto de gratitud y esperanza. Gratitud hacia todas las personas que compartieron generosamente sus memorias fotográficas, permitiéndonos entrar en sus historias para, juntos, hilarlas con la historia mayor. Y esperanza en que, a futuro, los archivos fotográficos participativos y las experiencias de memoria común sigan creciendo como puentes entre el pasado y el futuro, entre la memoria y la esperanza misma. Si algo nos enseñan CTR, el AMT y *Entretejidxs* es que la gente es un espacio vivo de encuentro, diálogo y creación de significados compartidos. Queda abierta, entonces, la invitación a continuar esta labor ya sea desde la investigación académica, la gestión cultural o la acción comunitaria, hay un horizonte amplio para seguir explorando fórmulas que mantengan encendida la llama de la memoria entre los comunes y corrientes.

Como aquellos carretes fotográficos que revelan imágenes latentes al sumergirse en los químicos adecuados, nuestras memorias laten esperando ser reveladas en común. Esta tesis cierra, pero el proceso de memoria continúa, en cada fotografía redescubierta, en cada relato compartido, en cada joven que, como aquel amigo de mi adolescencia, tome una cámara o un teléfono para capturar su mundo y decir con ello “esto es lo que somos, esto es lo que podemos ser”. Queda en nuestras manos seguir construyendo, entre todas, esos *entre-lugares* donde el pasado encuentra refugio y el futuro inspiración.

## Bibliografía

- Afanador Llach, M. J., Murcia Galindo, J. C., Rincón Rodríguez, O. G., Gallini, S., Méndez Mahecha, T., & Jaramillo Liévano, J. N. (2020). Humanidades Digitales “a lo colombiche”: cadáver exquisito de la Red Colombiana de Humanidades Digitales. *Revista de Humanidades Digitales*, 5, 217–235. <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.5.2020.27837>
- Albarracín, M. (2020). *Reminiscente* [Trabajo de grado]: <http://hdl.handle.net/10554/50746>
- Álvarez Ramírez, S. (2020). *Autoetnografía y etnografía de mujeres activistas en Colombia. La experiencia de Agroarte y Cuerpos Gramaticales* [Trabajo de grado].
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La frontera: La nueva mestiza* (1.<sup>a</sup> ed.). Capitán Swing Libros S.L.
- Arias, R. (2019). *Memorias de las mujeres luchadoras de Paquiló en Sumapaz: una aproximación desde los archivos personales y las historias de vida* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/48217>
- Avella, A. (2019). *Ideas en fuga: análisis de las representaciones visuales de las FARC-EP durante el proceso de Paz de la Habana (2012-2015)* [Trabajo de grado] <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12782>
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Baraibar, Á. (2014). *Las humanidades digitales desde sus centros y periferias*. En *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinaria* (pp. 7-158). Janus.
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35(151), 13-29. Universidad Central, Colombia.
- Barrios, J. L. (2021). La afección en disputa. *Revista de Filosofía*, 53(151), 140-186. <https://doi.org/10.48102/rdf.v53i151.107>
- Bazin, A. (1965). Ontología de la imagen fotográfica. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 2(1), 3-6. El Colegio de México.
- Benach, N., y Albet, A. (Eds.). (2010). *Edward W. Soja: La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Icaria Editorial.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P., & Confiant, R. (1986). *Éloge de la créolité*. [Primera traducción al español, 2011]. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Bhabha, H. K (2010) *Nación y narración*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge. (Traducción española: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002).
- Biffi Isla, V. (2016). Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio. Gisela Cánepa Koch e Ingrid Kummels (Editoras). *Revista Chilena de Antropología Visual*, (27), 225-233.
- Bocarejo Suescún, D. (2018). Lo público de la Historia pública en Colombia: reflexiones desde el Río de la Patria y sus pobladores ribereños. *Historia Crítica*, 68, 71–96.

- Bonetto, M. J. (2016). El uso de la fotografía en la investigación social. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 6(11), 71–83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5454287>
- Bonilla, J., et al. (2008). *Lo que construimos desde abajo: comunicación para la paz en Colombia*. [Trabajo de grado].
- Botero, N. (2019). *Te recuerdo, te presiento: el álbum sociofamiliar de los ausentes, las víctimas de la desaparición forzada en Colombia* [Tesis de maestría].
- Bouley, C., Marino Zamudio, R. A., Riveros, A., & Cadavid, N. (2023). *Memorias del agua: comunidad, territorio y arte urbano en la cuenca del río Tunjuelo, Bogotá*. Universidad del Rosario. [https://doi.org/10.48713/10336\\_42289](https://doi.org/10.48713/10336_42289)
- Cabrera Peña, A. (2020). *Difusión de las máscaras del Carnaval fabricadas en Galapa a través de medios digitales: una apuesta por la salvaguardia de saberes tradicionales* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/1992/48656>
- Campaz, L. (2022, febrero). *Raíces que nos unen* [Exposición de arte]. Centro Cultural de Cali.
- Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9 (16), 179–207.
- Cardona, A. (2025, enero 14). Andrés Cardona: "No quiero seguir alimentando estereotipos visuales que siempre recurren a la miseria". *El País*. <https://elpais.com>
- Carreño, F. S. (2018). *Sistema de información de San Basilio de Palenque: archivo audiovisual, sonoro y fotográfico* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/33862>
- Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la Sauvette [The Decisive Moment]*. Éditions Verve / Simon & Schuster.
- Caswell, M., & Cifor, M. (2016). From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives. *Archivaria* 81, 23-43. <https://muse.jhu.edu/article/687705>.
- Chavarro, W. H. (2018). *Construcción de memoria institucional e identidad colectiva: intraprendimiento en la Secretaría de Víctimas, Derechos Humanos y Paz del departamento del Meta* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/33895>
- Chéroux, C. (2014). Essay. En *Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment* (ed. facsímil). Steidl / Fondation Henri Cartier-Bresson.
- Constantakos, M. (2021). Entre el concepto de archivo y el estatuto de lo fotográfico. *Revista de Antropología Visual*, 29, 1–18.
- Contreras, F. (2017) Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 483-499.
- Contreras, N. (2021). *Huellas, rastros y caminos: un acercamiento a las prácticas de archivo a partir de la investigación-creación* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/17256>
- Cuesta, D. P. (2022). *Museos comunitarios de la memoria en Colombia*. <http://hdl.handle.net/10554/65461>

- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv113139r>
- Darío Restrepo, J., Herrán, M. T., Barbero, J. M., & Rey, G. (2003). Guerra y medios de comunicación. *Revista de Estudios Sociales*, (16), 117 - 119.
- De la Rosa, N., & Rodríguez Espinosa, R. (2022). Curaduría de archivos y reescrituras de la historia: dos casos expositivos. *Anuario TAREA*, 9, 12–46. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1253>
- De Sousa Santos, B. (2017). *Justicia entre saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata. (Orig. *Epistemologies of the South*, 2014).
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma I: L'image-mouvement*. Paris: Minuit. (Traducción española: *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984).
- Derrida, J. (1997). *De la gramatología* (I. Lerner, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Descartes, R. (1996). *Meditaciones metafísicas* (J. Gaos, Trad.). UNAM.
- Di Salvo, L. (2016). La construcción de un repositorio digital de imágenes fotográficas desde un abordaje comunitario y participativo: la experiencia de la Fototeca Digital de Ciencias Humanas. *Masquedós*, 1(1), 25–35.
- Díaz, W. J. (2022). *Memoria archivada pero no olvidada: representaciones de los desaparecidos y la desaparición forzada en los archivos de Asfades seccional Bucaramanga* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/18385>
- Didi Huberman, G. (2012). Arde la imagen. Fundación televisiva, España. España.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente la historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de bellas artes. Madrid,
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dyer, G. (2012). *The Ongoing Moment*. Vintage International.
- Edwards, E. (2001). *Raw histories: Photographs, anthropology and museums*. Berg Publishers.
- Elias, N. (1984). *Sobre el tiempo*. (Traducción española: México: Fondo de Cultura Económica, 1987).
- Espinoza Cerviño, A. (2020). *Georges Didi-Huberman: Hacia un conocimiento crítico de lo real a través de la experiencia de la imagen visual* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México]. Repositorio Institucional UAEMex.
- Expósito, A. (2017). Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital. *Periférica*, 18, 161-168. <https://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.11>
- Fiedler, S., & Cabello, C. (2024). A dissident archive: emergence and dissemination of sexual dissidence in Chilean student movement between 2008 and 2018. *Whatever. A*

*Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 6(1), 1–37.  
<https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v6i1.191>

- Fielbaum, A., & Errázuriz Cruz, R. (2014). El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silvano Santiago. *Revista Chilena de Literatura*, (88),309-318.
- Florez Gutierrez, J. S. (2024). *Arte, fotografía y memoria: una aproximación etnográfica al proceso creativo de la obra “La María” de Juan Manuel Echavarría* (Trabajo de grado). Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas* (E. Giménez, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Frisch, M. (1990). *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. SUNY Press.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (2.<sup>a</sup> ed., J. Gaos, Trad.). Sígueme.
- Galán Serrano, J., & Calle González, JM (Coords.). (2001). *La representación del cuerpo en el arte actual*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Galina Russell, I. (2011). ¿Qué son las Humanidades Digitales? *Revista Digital Universitaria*, 12(7). <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num7/art68/index.html>
- García Canclini, N. (2000). *Cultura popular: de la épica al simulacro. Quaderns portàtils*, Museo d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA). <https://www.macba.cat>
- George, C. (2001). Haciendo la historia en imágenes. Los inicios de la reportería gráfica en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 20(39), 46–53.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press. (Concepto de creolización como encuentro cultural dinámico e identidad rizomática)
- Gómez Cruz, E., & Ardèvol, E. (2014). Imágenes revueltas: los contextos de la fotografía digital. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 16 (1–2), 89–102. <https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/247112>
- González Cueto, D., & Vidal Ortega, A. (2006). La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano. *Cátedra Humboldt*, Universidad del Norte.
- Gutiérrez De Angelis, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental*, 12, 101-112. Universidad de Jaén.
- Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Harris, V. (2021). El archivo de Nelson Mandela en un tiempo de crisis global. *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, (Extra-1), 116–131.
- Heilbron Jácome, A. M., Hernández Delatorre, J., & Herrera Dimaté, D. (2015). *Proyección Memoria*. Universidad del Rosario.
- Heredia, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. 5a. ed. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

- Heredia, A. (2021). La “orientación al dato” y la Archivística. *Boletín ANABAD*, LXXI (2), 111–129.
- Hinestrosa, M. F. (2019). *Imagen de la memoria: análisis desde el modelo de Warburg aplicado al cabildo indígena Muysca de Suba desde una perspectiva de historia subalterna en el diseño de un sistema de información* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/42414>
- Hollman, V. (2020). Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial. *Punto Sur*, 2(enero-junio), 48-63. <https://doi.org/10.34096/ps.n2.8088>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jiménez Beltrán, J. (2022). *Relatos en la museología nacional, Las Hijas del Agua y la protesta social*. Universidad Nacional de Colombia.
- Kummels, I. & Cánepa Koch, G. (2018). *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kummels, I. y Cánepa Koch, G. (Eds.). (2020). *Antropología y archivos en la era digital: Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 2). IDE/PUCP.
- Lara López, EL (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, 5, 10. Universidad de Jaén.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Leibniz, G. W. (2006). *Discurso de metafísica* (J. Muguerza, Trad.). Alianza Editorial.
- López Duplat, L. (2020). *El ojo de la época: el género en las imágenes de guerra y paz*. (Tesis de Maestría, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia).
- López Flórez, V. M. (2022). *La representación visual de la identidad campesina a través del retrato fotográfico en Socotá, Duitama y Ráquira en Boyacá; Cabrera Cundinamarca y El Tambo Cauca* [Trabajo de grado].
- Liotard, J.-F. (1984). *La condición postmoderna* (M. Pons, Trad.). Cátedra.
- Macioci, V. (2025). La potencia de la imagen en Internet: el caso del Archivo de la Memoria Trans. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (258), 239-256.
- Macón, C. (2016). “‘Mapas afectivos’: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3(6), 10–27.
- Mahecha Vesga, D. (2024). *Figuraciones de un futuro compartido: el ejercicio de diseñar colectivamente a partir de imágenes*. Universidad Nacional de Colombia.
- Maradei, G. (2016). Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 8, 48–58.
- Marín Ramos, R. (2020). Poéticas de archivo en el documental contemporáneo. *ANIAY. Revista de Investigación en Artes Visuales*, 6, 85–93.

- Marino Zamudio, Raúl Alberto, Camille Bouley, Alejandra Riveros y Nicolás Cadavid (2023). Memorias del agua: comunidad, territorio y arte urbano en la cuenca del río Tunjuelo, Bogotá. *Bogotá: Urban Mapping Agency*; Facultad de Estudios Internacionales, Políticos y Urbanos/Universidad del Rosario. [hps://doi.org/10.48713/10336\\_42289](https://doi.org/10.48713/10336_42289)
- Martín Expósito, A. (2017). *Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital*. *Periférica*, (18), 161–175.
- Martín-Barbero, J. (1980). Retos a la investigación de comunicación en América Latina. En *Memorias de la Semana Internacional de la Comunicación*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Martín-Barbero, J. (1984). *Apuntes para una historia de las matrices culturales y la massmediación*. En *Materiales para la comunicación popular N°3*, Lima, Perú: Instituto de Educación Superior Tecnológico Privado Peruano Alemán (IPAL).
- Martín-Barbero, J. (1999). Autobiografía. En J. Marques de Melo y P. Da Rocha Dias (Orgs.), *Comunicação, cultura, mediações. O percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero*. São Paulo, Brasil: Universidade Metodista de São Paulo.
- Martín-Barbero, J. (2003) [1987]. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2008). Autopercepción intelectual de un proceso histórico. *Revista Anthropos: Jesús Martín-Barbero: comunicación y culturas en América Latina*, (219), 21-42.
- Martín-Barbero, J. (2015). *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito, Ecuador: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL).
- Medina, Á. (2000). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Banco de la República.
- Motta Durán, R. (2019). Recuerdos del barrio: plataforma para la(s) historia(s) barrial(es) de Bogotá. Uniandes. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1992/43845>
- Motta Durán, R. (2020). *La creación del Museo/Archivo digital de Ambalema: un experimento de participación digital para explorar modelos de apropiación del patrimonio cultural* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/1992/48440>
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (P. Orellana, Trad.; pról. M. López Seoane). Caja Negra Editora. (Obra original publicada en 2009).
- Navarro Sánchez, G. (2020). *Tejiendo memoria social en el ciberespacio: documental audiovisual comunitario o participativo colombiano en YouTube*. Universidad Nacional de Colombia.
- Negritud, Creolidad, Antillanidad: de generaciones a transformaciones. (2012). *Cuadernos De Literatura*, 15(30), 250-278. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl15-30.ncag>
- Olaya, D. B. (2024). *Fotografía, violencia política y formación de la mirada* [Trabajo de grado,].

- Oneglia, Malena. (2021). Ésta se fue, ésta se murió, ésta ya no está: El Archivo de la Memoria Trans: en búsqueda de la construcción de una memoria propia; *Instituto de Investigaciones Socio Históricas Regionales*; 123-134.
- Ordoñez Ortiz, J. (2018). *Aproximaciones a la memoria visual de Toro: “Los recuerdos y las fotos de los Castro* [Trabajo de grado].
- Palumbo, M. M., (2022). El cobarde no hace historia. Orlando Fals Borda y los inicios de la investigación-acción participativa, Joanne Rappaport, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá-Colombia, 2021, 327 páginas. *Praxis Educativa* (Arg), 26(2), <https://doi.org/10.19137/praxiseducativa-2022-260221>
- Parentelli, V. (2023). El archivo fotográfico performativo: La huella atemporal resignificada desde una experiencia pedagógica interdisciplinaria. *Palabra Clave*, 13(1), e198. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.16996/pr.16996.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.16996/pr.16996.pdf)
- Parra Gregory, V., Rincón, O., Bonilla, J., & Legatis, R. (2021). *La mediática de la guerra y la paz*. Ediciones Uniandes.
- Pérez Benavides, A. C., & Vargas Álvarez, S. (2019). Historia Pública e investigación colaborativa: perspectivas y experiencias para la coyuntura actual colombiana. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 46(1), 297–329. <https://doi.org/10.15446/achsc.v46n1.75561>
- Peters, Tomás. (2021). Curadurías participativas y vinculación territorial: el proyecto ‘mirada de barrio’ del museo de la solidaridad salvador allende de Chile. *Universum (Talca)*, 36(2), 539-561. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200539>
- Pink, S. (2021). *Doing Visual Ethnography* (4.<sup>a</sup> ed.). SAGE Publications Ltd
- Pink, S. (2024). *Etnografía visual*. Ediciones Morata SL.
- Platoniq. (s.f.). Colombia Memoria. <https://platoniq.net/es/projects/colombia-memoria/>
- Poole, D. (1997). *Vision, race, and modernity: A visual economy of the Andean image world*. Princeton University Press.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Ramírez Rivillas, L. I. (2019). La fotografía como memoria social en el marco del conflicto armado colombiano. *Question/Cuestión*, 1(64). <https://doi.org/10.24215/16696581e223>
- Ramírez, L. (2018). *Archivos históricos: una propuesta para su fortalecimiento desde la apropiación de la comunidad*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/33861>
- Ramos Delgado, D., (2016). Fotografía y memoria: usos de la imagen en algunas fiestas de quince años. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 120-133.
- Rappaport, J. (2024). Revisitando la Participación en los inicios de la IAP ¿Qué era Investigar para los campesinos de la Costa Caribe colombiana? *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología Desde el Caribe Colombiano*, 52, 86-112.

- Rappaport, J., & RamosPacho, A. (2005). Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena- académico. *Historia Crítica*, (29), 39-62.
- Redacción El Espectador. (2014, 12 de agosto). *Al rescate de nuestra historia fotográfica*. El Espectador. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/al-rescate-de-nuestra-historia-fotografica-article-662010/>
- Reguillo, R. (2000). *La construcción simbólica de la ciudad: Sociedad, desastre y comunicación*. Guadalajara: ITESO.
- Reguillo, R. (2017). *Horizontes fragmentados: Comunicación, cultura y política en el México contemporáneo*. Guadalajara: ITESO
- Restrepo, C. J. (1996). *Francisco Mejía: el testimonio de una sociedad que se complace*.
- Richard, N. (1993). *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2001). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rincón, O., y Rey, G. (2008). Los cuentos mediáticos del miedo. *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, (5), 34–45.
- Rodríguez, A. F., & De Luque, S. (Comps.). (2025). *Historia pública en América Latina: Teorías y prácticas desde el sur*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Rojas Castro, A. (2013). *El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España*. Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital, 2(1).
- Rojas Castro, A. (2013). Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas. *Janus, Anexo 1*(2), 74-99. <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=24>
- Romero, A. (2015). *Nuestros/as desaparecidos/as sí existen: fotografías y narrativas familiares en torno a los hechos del Palacio de Justicia* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/16762>
- Rosa, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. [ISBN: 9788415556671].
- Morueco O'Mullony, M. (2021). Eikón/Imago, 10(1), 481-482.
- Rosa, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press. (Traducción española: *Alienación y aceleración*. Buenos Aires: Katz, 2016).
- Rueda, S. (2007). La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones: una breve bibliografía. *Universidad Nacional de Colombia*, 12, 151-167.
- Rufer, M. (2010). *La nación en escenas: Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México.
- Russell, I. (2011). ¿Qué son las Humanidades Digitales? *Revista Digital Universitaria*, 12(7). Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num7/art68/index>

- Sánchez, S. (2015). Diálogos con Joanne Rappaport: Aportes a la etnografía de la mano del Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC - suroccidente de Colombia. *Revista de Estudios Antropológicos*, 0, 101–108.
- Sánchez, S. D. (2023). *Adiós a los recuerdos, una exploración de las memorias perdidas, el vacío y el desvanecimiento* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/65203>
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo – Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schulbaum, O. (2024). Explorando los procesos deliberativos de la memoria: la elaboración de una visión del pasado. *Wilder Journal by Platoniq*. <https://journal.platoniq.net/es/wilder-journal-2/deep-dives/colombia-comparte-tu-rollo/>
- Schuster, S. (Ed.) y Hernández, Ó. (Ed.). (2017). *Imaginando América Latina* (1.ª ed.). Editorial Universidad del Rosario. <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>
- Shift Collective. (2020). *Comparte tu rollo*. <https://www.shiftcollective.us/casestudies2/comparteturollo#:~:text=>
- Silva Anaya, L. (2018). *Comunicar a través de medios digitales la semana santa en Ciénaga de Oro, Córdoba, Colombia* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/1992/35076>
- Silva Vallejo, F., & Hoyos Guzmán, A. (2018). Conflicto, identidad y crítica de la memoria en Colombia. *Tabula Rasa*, (29), 229-244. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.11>
- Silva, E. A. (2018). *La Isla en duelo: archivos y prácticas de memoria cultural de mujeres en la Isla de San Andrés* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/10554/38805>
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños.
- Solórzano Ariza, A., Toro Tamayo, L. C., y Vallejo Echavarría, J. C. (2017). Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40(1), 73-84.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Spence, P. (2014). Centros y fronteras: el panorama internacional de las humanidades digitales. En *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro* (pp. 37-61). Janus.
- Spinoza, B. (2008). *Ética demostrada según el orden geométrico* (A. Masó, Trad.). Alianza Editorial.
- Stoler, A. L. (2002). Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science*, 2(1–2), 87–109.
- Stoler, A. L. (2010). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Tabares González, A. (2015). *Vijes: una mirada a sus personajes* [Trabajo de grado].
- Tapia Millán, M. (2023). *Poéticas femeninas de una ausencia presente: objetos del recuerdo de personas desaparecidas en Colombia* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/1992/64289>

- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2006). *Guardar como* [Ensayo]. *e-misférica*, 9.1–9.2. Instituto Hemisférico de Performance y Política. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-save-as.html>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural y la performance en las Américas* (Trad. C. Serrano). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tobar Cerón, L. (2017). *Comuna 20 rostros, huellas e historias en blanco y negro*. Universidad del Valle.
- Torres Carrillo, A. (2024). Génesis y legado de la investigación (acción participativa). *Cambios Y Permanencias*, 15(2), 35–46. <https://doi.org/10.18273/cyp.v15n2-202404>
- Torres-Ayala, D. (2020). *Historia pública. Una apuesta para pensar y repensar el quehacer histórico*. *Historia y Sociedad*, 38, 229–249.
- Triquell, A. (2015). Hacer (lo) visible la imagen fotográfica en la investigación social. *Reflexiones*, 94 (2), 121–132.
- Triquell, Agustina; Montar el tiempo: Temporalidades, gestos y motivos en montaje desde Archivo de la Memoria Trans Argentina; Routes Agency Cura of Contemporary Arts; Roots and Routes; 10-2020; 1-2.
- Urrego, A. F. (2020). *Formación de la mirada y configuraciones de cultura política en procesos de comunicación audiovisual comunitaria* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12707>
- Valenzuela Bejarano, G. I. (2014). Sobre metodologías participativas en registro fotográfico del patrimonio cultural inmaterial, aproximaciones iniciales. *Abya Yala Wawgeykuna*, 319–327.
- Vargas, L. M. (2022). *Educación de la mirada en el archivo fotográfico familiar* [Trabajo de grado]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/17683>
- Viola, L. (2023). *Archivo de la Memoria Trans-Argentina - Nuestros Códigos*. Archivo de la Memoria Trans Argentina.
- Williams, R. (2001). *La cultura es algo ordinario*. En J. Higgins (Ed.), *The Raymond Williams Reader* (pp. 89–104). Blackwell.

## Anexos

### Anexo 1

Tabla comparativa – Relaciones con la memoria y la participación de la categoría archivos fotográficos y representación visual.

Cód.	Documento	Relación con la memoria	Justificación (memoria)	Relación con la participación	Justificación (participación)
002_UPN_MES_TM	Avella, J. M. (2019)	Directa	Aborda explícitamente la memoria colectiva en contextos de conflicto y activismo.	Central	Analiza participación en construcción del relato histórico desde comunidades.
035_PER_ART	Cánepa, G. (2013)	Potencial	Discute imagen y archivo; la memoria está presente como trasfondo analítico.	Ausente	No hay enfoque participativo ni metodologías colectivas.
032_UR_SC_TP	Cuervo Pérez, D. (2017)	Potencial	Memoria sugerida como trasfondo para reconfigurar territorio y pertenencia.	Central	Estudio centrado en la creación audiovisual comunitaria.
041_ES_ART	Gómez Cruz & Ardèvol (2011)	Potencial	Reflexiona sobre la fotografía digital y su vínculo con la memoria familiar.	Potencial	Se mencionan imágenes co-creadas entre investigadores y participantes.
030_UR_EGGC_PR	Heilbron et al. (2015)	Directa	Explora fotografía como documento en la construcción de memoria histórica.	Ausente	No involucra activamente comunidades en el proceso investigativo.
041_ES_ART	Jiménez Beltrán, J. O. (2022)	Potencial	Memoria visual aparece como contexto más que como eje del análisis.	Central	Presenta un enfoque metodológico participativo en museología.

038_EP_ART	Marín Ramos, F. (2020)	Directa	Analiza obras audiovisuales que organizan memoria desde el archivo.	Ausente	No incluye participación comunitaria; se enfoca en cineastas individuales.
006_UPN_DIE_TD	Olaya, C. (2024)	Directa	Memoria visual es tema principal en análisis de archivos de fotografías.	Central	Participación estructural en la construcción de archivo visual.
027_UV_MS_TM	Ordóñez, W. (2018)	Directa	Reconstruye memoria histórica comunitaria desde archivo familiar y relatos.	Central	Protagonismo de las víctimas en la producción de memoria visual.
040_AR_ART	Triquell, A. (2015)	Directa	Explora imágenes como detonantes de memoria desde distintas fuentes.	Potencial	Uso de talleres visuales abre posibilidades participativas en la investigación.
001_UPN_ME_TM	Urrego, D. (2020)	Potencial	Memoria aparece como dimensión implicada en formación de la mirada.	Central	La participación atraviesa el proceso de creación y apropiación visual.
034_VEN_ART	Valenzuela Bejarano, P. (2014)	Directa	Estudia cómo la imagen construye memorias culturales desde lo local.	Potencial	Aborda dinámicas colaborativas, aunque no sean el foco principal.

Elaboración propia, 2025.

Del cuadro comparativo surgen dos ejes de variación entre los documentos revisados: por un lado, el grado en que conceptualizan la *memoria*; por otro, cómo incorporan la *participación*. Un primer patrón identificable es que todos los documentos reconocen, en mayor o menor medida, la importancia de la memoria en relación con la fotografía o la imagen ya sea parte del tema central (p. ej., Ordóñez 2018, que estudia un caso emblemático de memoria comunitaria) o como trasfondo teórico (p. ej., Gómez Cruz & Ardèvol

2011, que mencionan la memoria familiar, pero enfatizan otros usos de la fotografía digital). Ninguno de los textos analizados ignora por completo la dimensión memorial, aunque varían entre abordajes directos de los procesos de recuerdo (aquellos marcados como *Directa*) y referencias tangenciales o posibilidades no desarrolladas (casos *Potencial*). La situación anterior, me indica que en el campo de la *matriz visual de la memoria* con la noción de memoria colectiva o cultural es casi omnipresente, si bien a veces permanece implícita.

En cuanto a la participación, se observan contrastes más pronunciados. Un grupo de trabajos ubica la participación como eje central de su enfoque. En Avella (2019) y Ordóñez (2018), por ejemplo, la implicación activa de comunidades en la construcción de la memoria es fundamental: son estudios en los que sin participación no habría objeto de análisis (memoria activista de víctimas, artefactos comunitarios de recuerdo). De modo similar, textos metodológicos recientes –como Jiménez Beltrán (2022) u Olaya (2024)– enfatizan la colaboración y la co-creación, coherentes con un giro contemporáneo hacia metodologías participativas en la investigación visual.

Por otro lado, varios trabajos presentan la participación como inexistente o marginal. Las investigaciones más teóricas o, podría decir, historiográficas (Cánepa 2013; Marín Ramos 2020; Heilbron et al. 2015) analizan archivos y prácticas visuales desde la perspectiva del investigador, sin involucrar a los sujetos dueños de esas memorias. La atención se centra en el *objeto visual* (la imagen, el archivo, el discurso histórico) más que en procesos colaborativos; la producción de conocimiento ocurre de forma tradicional (investigador analizando material) y la comunidad es objeto de estudio, pero no agente activo. Y esas contribuciones, si bien robustecen la comprensión conceptual de la memoria visual, tensionan la noción de participación al prescindir de su uso, pues, ante mi preocupación, revelan una brecha metodológica respecto a las investigaciones que buscan democratizar la construcción del archivo visual o, por lo menos, incluir a la comunidad en la producción de los relatos o la apropiación del conocimiento.

Un punto intermedio lo ocupan textos que reconocen la participación como posibilidad sin convertirla en su pilar cardinal. Gómez Cruz & Ardèvol (2011) y Triquell (2015). En ambos trabajos provienen de la antropología y aunque mencionan o incorporan elementos

participativos (sea la reflexión sobre “imágenes participativas” o la realización de talleres con sujetos durante la investigación) coexisten con otras preocupaciones. La participación aparece *habilitada* –como una vía válida para producir conocimiento visual– pero no monopoliza la estructura del estudio. Con eso, me permito recalcar una suerte de tensión productiva entre mantener rigor analítico (por ejemplo, categorizando tipos de imágenes, estableciendo tipologías de archivos) y abrir el proceso a la intervención de los actores sociales.

En conjunto, las doce obras reflejan una evolución temporal y disciplinar en el estado del arte. Las publicaciones más recientes tienden a articular con mayor fuerza la *doble dimensión* de memoria y participación, apuntando a archivos visuales construidos con las comunidades y para ellas (lo que responde a preocupaciones éticas y políticas contemporáneas de democratización del patrimonio visual). En contraste, los textos de inicios de la década de 2010 privilegiaban uno u otro aspecto, o bien, sentaban algunas bases teóricas sobre la fotografía y la memoria (pero con escasa intervención de los sujetos) y exploraban lo participativo de manera incipiente en contextos digitales emergentes.

Finalmente, emerge una tensión conceptual de fondo: ¿cómo equilibrar la fidelidad a la memoria (su conservación, rigor histórico, profundidad cultural) con la apertura participativa (inclusión de múltiples voces, coautoría en la construcción del archivo)? Algunas de los textos revisados en esta primera categoría del estado del arte, sugieren que involucrar a la comunidad en la creación de sus propios archivos de memoria enriquece y legitima el proceso, por ejemplo los tejidos de Mampuján estudiados por Ordóñez, mientras que otras alertan, aunque sea indirectamente, sobre la necesidad de metodologías rigurosas para que la participación no diluya el análisis como se infiere de Triquell 2015, que combina talleres participativos con otras técnicas analíticas.

## Anexo 2

Tabla comparativa – Relaciones con la memoria y la participación de la categoría archivos fotográficos y memoria.

Cód.	Documento	Relación con la Memoria	Justificación Memoria	Relación con la Participación	Justificación Participación
	Albarracín Saenz, M. (s.f.)	Directa	Explora la reconstrucción de recuerdos personales a partir de imágenes y sonidos como forma de reinscribir la ausencia del padre.	Ausente	Es una obra personal donde no hay participación comunitaria ni co-creación con otros sujetos.
	Chavarro Jiménez, J. A. (2018)	Directa	Analiza la ausencia de memoria institucional y sus efectos en la legitimidad y reparación simbólica.	Potencial	Propone futuras estrategias participativas, pero no hay participación actual en la construcción de memoria.
	Contreras, S. (2021)	Directa	Reflexiona sobre el archivo digital como una escritura estética de la memoria fragmentaria.	Ausente	No hay participación comunitaria en la creación del archivo, es una propuesta autoral y conceptual.
	Di Salvo, L. (2016)	Directa	Recupera memorias barriales y sociales mediante fotografía y archivo participativo.	Central	La comunidad participa activamente en la construcción del archivo y sus significados.
	Flórez Gutiérrez, A. (2024)	Directa	Estudia la memoria de un secuestro mediante montaje fotográfico.	Ausente	No involucra a las víctimas en la construcción del archivo,

					sino que analiza desde una perspectiva externa.
	Hinestrosa Bejarano, L. F. (2019)	Directa	Busca recuperar la memoria visual del Cabildo Muisca.	Central	La comunidad participa en el diseño y gestión del sistema de información del archivo.
	Romero González, A. (2015)	Directa	Explora la memoria de los desaparecidos del Palacio de Justicia.	Ausente	Es un trabajo de análisis sobre un hecho histórico sin colaboración con víctimas.
	Sánchez Naranjo, S. D. (2023)	Directa	Aborda la pérdida de la memoria personal como territorio creativo.	Ausente	No hay participación comunitaria en la creación del archivo artístico.
	Tabares González, A. (2015)	Potencial	Preserva visualmente a personajes locales como una forma de memoria cultural.	Ausente	Es una iniciativa autoral sin implicación activa de la comunidad en el proceso creativo.
	Tapia Millán, A. (2023)	Directa	Analiza el vínculo entre memoria y objetos personales ante la desaparición forzada.	Central	Involucra activamente a mujeres víctimas mediante entrevistas y fotovoz.
	Vargas, L. C. (2022)	Directa	Estudia cómo los álbumes familiares educan la mirada y configuran la memoria visual.	Ausente	Se basa en análisis de álbumes sin implicar a las familias como participantes activos.

Los once trabajos revisados exploran la intersección de archivos fotográficos y memoria desde diversos enfoques, revelando un espectro en la participación que va desde lo individual hasta lo colectivo. En *todos* los casos, la memoria emerge como un eje fundamental —sea memoria histórica, colectiva, institucional o personal—; ninguno de los estudios es ajeno a la problemática del recuerdo. Sin embargo, difiere profundamente el rol que juegan los actores participando en la construcción de esa memoria visual.

En varios documentos, la memoria es abordada de forma directa, pero sin participación de terceros. Por ejemplo, proyectos artísticos individuales como “*Recuerdos ajenos*” o “*Fragmentos de un recuerdo*” colocan la memoria (y el olvido) en el centro de la obra creativa, pero son ejercicios introspectivos. Lo mismo ocurre con análisis históricos o institucionales (*Palacio de Justicia, memoria institucional del Meta*): exploran cómo recordar ciertos hechos o consolidar un archivo, pero lo hacen desde la perspectiva del autor o de la entidad, sin involucrar a las comunidades afectadas en la producción de ese discurso. En estos casos, la participación puede caracterizarse como ausente – la memoria se piensa o representa de manera unidireccional, ya sea por medio de la voz del investigador/artista o de una institución. Esto suele conllevar una mirada más controlada o curada de la memoria visual, donde el público o los sujetos retratados no inciden directamente en el resultado final.

Por otro lado, algunos trabajos incorporan un enfoque abiertamente participativo, reconociendo que la construcción de la memoria visual se enriquece cuando es colectiva. En estos estudios, la participación pasa de potencial a central, convirtiéndose en parte esencial de la metodología. Es el caso de iniciativas como la *Fototeca Digital de Tandil* o la investigación con fotovoz sobre desaparición forzada. Aquí, los archivos fotográficos no se conciben solo como colecciones estáticas, sino como procesos vivos donde la comunidad aporta y decide: familias que donan sus fotografías y relatos, víctimas que comparten imágenes de sus seres queridos desaparecidos y los significados que guardan. La participación comunitaria resulta “de fundamental importancia” para construir el corpus de memoria colectiva, democratizando qué y cómo se recuerda. Estos proyectos evidencian que, al involucrar a los propios portadores de la memoria (sea una comunidad local o un grupo de víctimas), el archivo fotográfico deja de ser únicamente un repositorio y se convierte en un espacio

de diálogo, reconocimiento y empoderamiento. La memoria visual que surge es más plural, inclusiva y anclada en las voces de los participantes, lo cual es especialmente valioso en contextos de posconflicto y reparación simbólica.

Entre ambos extremos existen matices. Algunos trabajos señalan una participación latente o potencial: por ejemplo, el estudio de memoria institucional en el Meta diagnostica una carencia de procesos memoriales participativos y sugiere la necesidad de involucrar actores (funcionarios y comunidad) para llenar ese vacío. Asimismo, proyectos como el del Cabildo Muisca de Suba implican a una comunidad específica; aunque liderados técnicamente por un investigador, su éxito depende del acceso a los recuerdos visuales comunitarios, insinuando colaboración estrecha con los custodios de esa memoria.

En síntesis, al cruzar las dimensiones de memoria y participación en este conjunto de obras, se aprecia que la matriz visual de la memoria puede configurarse de formas muy distintas. Cuando la memoria es abordada con participación central, el archivo fotográfico se transforma en práctica social, fortaleciendo la memoria colectiva y otorgándole múltiples significados compartidos. En contraste, cuando la participación está ausente, la memoria tiende a articularse desde una voz individual o institucional, lo que si bien puede producir reflexiones profundas o innovadoras estéticamente, limita la diversidad de perspectivas involucradas en el recuerdo. Para un estado del arte doctoral, este panorama sugiere que la convergencia entre archivos visuales y participación comunitaria es un campo fértil: los proyectos participativos logran conectar la imagen con la identidad y la sanación colectiva de manera más tangible, mientras que los no participativos señalan reflexiones conceptuales necesarias sobre la memoria, pero quizá dejan abierta la invitación a futuros enfoques más inclusivos.

En conclusión, la categoría “*archivos fotográficos y memoria*” abarca desde propuestas artísticas personales hasta emprendimientos comunitarios de memoria visual. Todos reconocen el poder de la fotografía como vehículo de memoria, pero difieren en quiénes construyen ese legado visual. Esta comparación evidencia que incorporar la participación de los portadores de la memoria (ya sean comunidades locales, víctimas del conflicto u otros colectivos) suele potenciar el alcance y la legitimidad de los archivos fotográficos

de memoria, al tiempo que democratiza la construcción del recuerdo. Los hallazgos de estos trabajos en conjunto subrayan que, en el entramado de la memoria visual, la participación no es solo un complemento opcional sino un factor clave que define si un archivo se limita a exponer el pasado o si logra tejer un puente vivo entre las imágenes y la comunidad que les da sentido.

### Anexo 3

Tabla comparativa – Relaciones con la memoria y la participación de la categoría archivos participativos y colaborativos.

Cód.	Documento	Relación con la memoria	Justificación (Memoria)	Relación con la participación	Justificación (Participación)
	Motta Durán (2019)	Directa	El archivo digital barrial propuesto busca rescatar y visibilizar memorias locales no representadas en archivos oficiales. La memoria es el eje del diseño del proyecto.	Central	La comunidad es parte activa en la construcción del archivo: clasifica, aporta y resignifica documentos. La participación es clave en el enfoque metodológico.
	Silva Anaya (2018)	Directa	El proyecto digitaliza una tradición religiosa considerada patrimonio inmaterial, orientado a su transmisión intergeneracional. La memoria es central, aunque en clave patrimonial.	Potencial	El proyecto promueve apropiación, pero no construye procesos colaborativos sostenidos. La comunidad es destinataria y ocasional colaboradora.
	Ramírez-Ordóñez (2018)	Potencial	La memoria es una dimensión implícita, presente en la valorización del patrimonio documental, pero no es el objeto analítico principal.	Potencial	Propone diseñar servicios con y para comunidades, pero no desarrolla empíricamente dinámicas participativas. La participación se proyecta, no se aplica.
	Navarro Sánchez (2020)	Directa	El objetivo de la tesis es analizar si los videos comunitarios alojados en YouTube tejen memoria social; la memoria es tratada como eje	Central	Los contenidos audiovisuales son realizados por colectivos comunitarios y difundidos en plataformas interactivas. La

			analítico y como producto colectivo.		participación es parte del objeto de estudio.
	Constantakos (2021)	Directa	La autora plantea el archivo fotográfico como un dispositivo que produce y resignifica la memoria, activando relatos marginales. Es una categoría teórica central.	Ausente	Es un estudio conceptual sobre lo visual y lo archivístico, sin involucrar procesos de participación. No se aborda ni como método ni como fenómeno.
	Chavarro Jiménez (2018)	Potencial	La memoria está implícita como justificación de la política de archivo audiovisual, pero no es abordada directamente como categoría de análisis.	Ausente	Se enfoca en la creación de políticas públicas desde una lógica institucional. El rol ciudadano se limita al acceso, no a la creación o curaduría.

Del cruce comparativo entre memoria y participación en estos seis estudios emergen patrones y tensiones significativas. En primer lugar, todos los trabajos reconocen el valor de la memoria cultural o histórica vinculada a archivos visuales, pero difieren en cómo la abordan. Cuatro de ellos (Motta, Silva, Navarro, Constantakos) tratan la memoria de forma directa – ya sea construyendo repositorios de recuerdos comunitarios, salvaguardando tradiciones como patrimonio inmaterial, tejiendo memoria social en plataformas digitales, o repensando teóricamente el estatuto del archivo fotográfico en la memoria colectiva. Los otros dos (Ramírez, Chavarro) la abordan de manera potencial: implícita en la justificación de servicios archivísticos o políticas públicas, aunque sin enmarcarse explícitamente en debates teóricos de la memoria o una conceptualización de lo que significa usar la memoria. Ninguno de los estudios resulta verdaderamente ajeno a la dimensión memorial; incluso en aquellos de corte más técnico o administrativo, subyace la idea de que preservar archivos audiovisuales equivale a preservar memoria (sea la “historia barrial”, el patrimonio documental o el legado fílmico de una ciudad).

En cuanto a la participación, las diferencias son más marcadas. Dos trabajos (Motta 2019 y Navarro 2020) la posicionan como central, incorporando activamente a comunidades en la creación de archivos o en la producción de contenidos audiovisuales. Las iniciativas participativas revelan un aporte clave: la democratización de la memoria. Al involucrar a habitantes en la curaduría de sus propias fotografías e historias (Motta, 2019) o a colectivos ciudadanos en la realización de documentales (Navarro, 2020), se conforma una matriz visual de la memoria verdaderamente plural, donde múltiples voces y miradas nutren el archivo común. En cambio, otros estudios presentan la participación de forma potencial o ausente. Silva (2018) y Ramírez (2018) la reconocen como desiderátum – hablando de apropiación comunitaria o participación de usuarios – pero sin hacerla el objeto principal ni detallar estrategias concretas para realizarla. Especialmente Ramírez, aunque destaca la “participación de las comunidades” en la resignificación de archivos, lo hace a nivel propositivo más que empírico, reflejando cierta tensión entre la apertura participativa ideal y las prácticas archivísticas tradicionales enfocadas en expertos.

Los casos de Constantakos (2021) y Chavarro (2018) llevan esta tensión al extremo opuesto: la participación está ausente o es meramente instrumental. Constantakos desarrolla un valioso análisis conceptual sobre archivos fotográficos y memoria, pero se mantiene en el plano teórico sin involucrar actores comunitarios, lo que refleja un enfoque más vertical (desde la academia) de la memoria visual. Por su parte, Chavarro, al delinear una política de archivo audiovisual público, privilegia la infraestructura y acceso universal al acervo por encima de la co-gestión ciudadana; aquí subyace la tensión entre una visión institucional (centralizada) de la preservación de la memoria y las corrientes que abogan por la construcción participativa de los archivos.

En conjunto, las investigaciones que se revisaron dejan ver que el cruce entre memoria y participación en la categoría es un terreno fecundo, pero no exento de desafíos. Por un lado, cuando ambos vectores se integran (como en las plataformas colaborativas de Motta o en los videos comunitarios estudiados por Navarro), los archivos visuales se convierten en espacios dinámicos de construcción identitaria: las fotografías y audiovisuales son nodos interactivos de memoria colectiva, activados por quienes los producen, narran o usan. Este

hallazgo conecta directamente con el objeto de estudio de la tesis – la matriz visual de la memoria en archivos fotográficos o visuales participativos – pues muestra cómo la memoria se teje en red a través de imágenes compartidas y resignificadas por una comunidad activa. La pluralidad de temas y voces (Navarro destaca la “variedad temática” como valor memorioso) sugiere que dicha matriz visual se enriquece cuando incorpora las perspectivas de los propios sujetos de la memoria, en lugar de limitarse a cánones oficiales.

Por otro lado, las tensiones identificadas apuntan a retos fundamentales que la tesis puede problematizar. Uno es la brecha entre disponer contenidos visuales en abierto y lograr verdadera participación: Silva Anaya (2018) demuestra la importancia de digitalizar una tradición para su pervivencia, pero los niveles de participación pueden quedar en la consulta pasiva si no se activan estrategias de colaboración. Navarro (2020) muestra incluso que, en un medio intrínsecamente interactivo como YouTube, la interacción del público no surge automáticamente (sus canales comunitarios tenían baja participación de la audiencia), planteando la pregunta de cómo motivar la involucración efectiva de las comunidades en torno a sus archivos visuales. Otra tensión es institucional, Chavarro (2018) evidencia la necesidad de políticas públicas para custodiar la memoria audiovisual, pero estas políticas deberán reconciliar la experticia técnica con la apropiación social del archivo. La propuesta de Ramírez (2018) de orientar los servicios archivísticos hacia nuevos públicos es un paso en esa dirección, intentando que los archivos históricos “salgan” de la elite académica y cultiven un sentido de pertenencia más amplio. Los seis documentos analizados en la categoría trazan un panorama donde la memoria visual es un campo de construcción social en reyerta entre enfoques más verticales y horizontales. Sus aportes convergen en destacar que un archivo fotográfico o audiovisual participativo puede actuar como matriz de memoria viva: un entramado de imágenes, relatos y significados en constante reconstrucción por la comunidad.

#### Anexo 4

Tabla comparativa – Relaciones con la memoria y la participación de la categoría archivos fotográficos y género.

Cód.	Documento	Relación con la memoria	Justificación (Memoria)	Relación con la participación	Justificación (Participación)
	Arias Callejas (2019/2022)	Directa	Reconstrucción histórica desde testimonios y archivos personales de mujeres en luchas agrarias.	Central	Metodología participativa, mujeres reconstruyen sus historias con agencia.
	De la Rosa & Rodríguez Espinosa (2022)	Directa	Reescritura crítica de la historia desde el archivo, con enfoque feminista.	Potencial	Curaduría desde especialistas con apertura al trabajo colaborativo.
	Maradei (2016)	Directa	Intervenciones artísticas como forma de memoria colectiva desde disidencias sexuales.	Potencial	Participación implícita en acciones artísticas, pero sin centralidad metodológica.
	Silva Peña (2018)	Directa	Explora prácticas de memoria cultural en mujeres raizales afrocaribeñas.	Central	Archivo se construye desde participación en espacios digitales y comunitarios.
	Álvarez Ramírez (2020)	Directa	Articulación entre cuerpo, resistencia y memoria en contextos feministas.	Central	Archivo y memoria contruidos desde una práctica autoetnográfica y colectiva.

La tabla presenta la distribución de los documentos analizados según su relación con la memoria y la participación. La relación con la memoria se ubica en 'Directa' para todos los textos, lo que indica un compromiso compartido en la reconstrucción y resignificación de narrativas subalternas. Por otro lado, la relación con la participación varía entre 'Central' y 'Potencial', lo que sugiere diferentes grados de involucramiento activo de los sujetos en la construcción del archivo. El análisis comparativo de la relación con la memoria y la participación en los documentos estudiados revela una dualidad crucial para la construcción de la matriz visual de la memoria en archivos participativos con enfoque de género. En primer lugar, se observa una uniformidad en la dimensión de la memoria, donde todos los textos adoptan una postura 'Directa'. Lo que refleja un compromiso común en la recolección, reconstrucción y resignificación de narrativas históricas marginadas, evidenciando que la memoria se configura como un elemento activo y de resistencia frente a las narrativas oficiales y hegemónicas. La recuperación de archivos orales, escritos y visuales se erige como una estrategia para desafiar la invisibilización de experiencias subalternas, especialmente aquellas ligadas a las dinámicas de género.

En contraste, la dimensión de la participación muestra mayor heterogeneidad. Mientras que estudios como los de Arias Callejas, Silva Peña y Álvarez Ramírez posicionan la participación de manera 'Central', implicando un involucramiento directo y profundo de las comunidades en la co-creación del archivo, otros textos, como los de De la Rosa & Rodríguez Espinosa y Maradei, evidencian una participación 'Potencial'. La clasificación indica que, aunque se reconoce la importancia de la participación, la metodología empleada en estos casos no sitúa de forma plena a los sujetos como agentes activos a lo largo de todo el proceso archivístico. La variación metodológica plantea una tensión entre la agencia comunitaria y la intervención curatorial o performativa y abre interrogantes acerca de cómo se puede potenciar la participación para que el archivo visual sea verdaderamente co-creado por quienes lo habitan.

La convergencia de una memoria siempre directa y una participación que varía en intensidad sugiere que la fortaleza de la matriz visual de la memoria depende de la capacidad de integrar ambos ejes de forma orgánica. Cuando la participación es central, se configura

un archivo que no se limita a almacenar recuerdos, sino que actúa como un espacio de diálogo, resistencia y transformación social. Por el contrario, en los casos donde la participación es potencial, se vislumbra la necesidad de desarrollar estrategias metodológicas que promuevan una mayor implicación de los sujetos, garantizando que su agencia se refleje en todas las etapas del proceso archivístico. En síntesis, este cruce analítico evidencia que la verdadera emancipación en el campo de los archivos visuales participativos radica en la capacidad de articular procesos de memoria y participación de manera sinérgica. La integración de ambos ejes transforma el archivo en un instrumento de resistencia y de reconfiguración del poder, donde la co-creación y la participación de las comunidades se convierten en elementos esenciales para la construcción de una memoria visual.

## Anexo 5

Tabla comparativa – Relaciones con la memoria y la participación de la categoría fotográficos, resistencias y reivindicaciones.

Cód.	Documento	Relación con la memoria	Justificación (memoria)	Relación con la participación	Justificación (participación)
	Díaz Ortíz, Wendy Jacqueline (2022)	Directa	Estudia las representaciones de la desaparición forzada en el archivo de Asfaddes y su influencia en las políticas de memoria.	Ausente	Estudio analítico del archivo sin participación comunitaria en su construcción o análisis.
	Motta Durán, Raúl Andrés (2020)	Nula	Se enfoca en herramientas digitales para patrimonio, sin abordar la memoria histórica o colectiva.	Central	Enfatiza la co-creación de un archivo digital con contribuciones comunitarias en la definición de patrimonio.
	Cabrera Peña, Angie Marcela (2020)	Potencial	Rescata saberes tradicionales de Galapa, con vínculo indirecto a la memoria cultural.	Ausente	El desarrollo del archivo fue realizado por la autora, sin involucrar directamente a la comunidad.
	Cuesta León, Diana Patricia (2022)	Directa	Desarrolla un museo virtual que recoge memorias comunitarias sobre violencia y exclusión territorial.	Central	Construcción colaborativa del museo virtual con aportes activos de la comunidad local.
	Carreño Lizarazo, Flor Stella (2018)	Potencial	Plantea la gestión documental para preservar el patrimonio sonoro y visual de Palenque, sin discutir memoria como categoría teórica.	Potencial	Involucró talleres y encuestas comunitarias, pero la propuesta final fue diseñada por la investigadora.

	Mahecha Vesga, Diana María (2024)	Nula	Se enfoca en futuros especulativos; la memoria no es abordada de forma explícita.	Potencial	Se menciona participación comunitaria, pero no se evidencia una co-creación concreta en el desarrollo metodológico.
	Tobar Cerón, Leidy Rocío (2017)	Directa	Archivo comunitario construido con relatos y fotografías para conservar la memoria de la Comuna 20.	Potencial	Compilación de relatos y fotografías con apoyo comunitario, pero sin participación en el diseño del archivo.
	Marino Zamudio et al. (2023)	Potencial	Reflexión sobre la relación comunitaria con el río Tunjuelo desde el arte urbano, pero sin marco de memoria estructurado.	Central	Los talleres artísticos incluyeron participación directa de los habitantes del territorio.
	Víctor Manuel López Flórez (2022)	Nula	Explora la identidad campesina desde el presente, sin referencia explícita a la memoria histórica.	Ausente	La construcción del archivo fue un proceso individual del autor, sin colaboración activa.

Uno de los hallazgos más relevantes de la tabla es el cruce es que la relación entre memoria y participación no es lineal ni automática. No todos los trabajos que abordan directamente la memoria involucran procesos participativos reales. Por ejemplo, Díaz Ortiz (2022) produce un análisis agudo sobre los usos de la imagen en la configuración de políticas de memoria, pero lo hace desde una lectura teórico-documental del archivo, sin mediar una construcción colectiva, por parte, Cuesta León (2022) articula de manera orgánica memoria y participación al proponer una plataforma co-creada por los actores comunitarios y recordares un acto colectivo y situado. Esta asimetría revela un problema metodológico, no basta con hablar sobre la memoria, es necesario considerar cómo se construyen y activan

esos discursos y quiénes los protagonizan. Por eso me atrevo a decir la matriz visual de la memoria no puede analizarse sin atender a las condiciones políticas y participativas que la producen.

La participación aparece con distintos niveles de intensidad: en proyectos altamente colaborativos hasta iniciativas en las que la comunidad es consultada de forma instrumental o simbólica. Esa heterogeneidad muestra que la participación no debe asumirse como un valor en sí mismo, sino desde la amplitud del concepto en la práctica ¿Qué tipo de participación se promueve? ¿Quién decide sobre la curaduría, el uso y el acceso a las imágenes? En Carreño Lizarazo (2018) y Motta Durán (2020) vimos que los archivos digitales o institucionales pueden generar mecanismos de participación mediada. Sin embargo, estos ejercicios enfrentan el riesgo de quedar anclados en la dimensión técnica o consultiva si no incorporan dispositivos de autonomía comunitaria.

En otros trabajos, por ejemplo, López Flórez (2022) la imagen aparece más como testimonio o evidencia estética que como parte de una matriz memorial articulada. Aunque el autor visibiliza sujetos históricamente marginados, no se establece una relación directa con los debates de memoria histórica ni con un archivo colectivo. La participación es ausente, la comunidad es retratada, pero no participa del proceso de archivo ni de su interpretación. Y eso, marca una frontera importante entre “fotografía documental” y “archivo participativo”, porque ayuda a delimitar cuando la imagen pasa a ser archivo y cuándo simplemente circula como objeto visual.

Por otro lado, hay investigaciones que promueven participación, pero no desarrollan un marco memorial sólido (Mahecha Vesga, 2024). Aunque su propuesta es innovadora al proyectar futuros alternativos desde la intervención artística, la relación con la memoria es lateral. Varios trabajos se enfrentan a la dificultad de traducir experiencias vividas a formatos digitales. Cabrera Peña (2020) problematiza esa tensión al preguntarse si una plataforma puede capturar la complejidad del trabajo artesanal con máscaras. Lo mismo ocurre en Carreño (2018) en su esfuerzo por integrar los archivos de San Basilio de Palenque y la distancia que encuentra entre los sistemas técnicos de gestión y las prácticas culturales vivas.

Para cerrar, la relación entre memoria y participación esta categoría muestra cuáles son las condiciones de posibilidad de una matriz visual de la memoria ciertamente participativa y, que su producción, se da en el tejido entre prácticas colaborativas, decisiones curatoriales compartidas y disputas por el derecho a narrarse.

## Anexo 6

### **Sobre los criterios de selección en CTR.**

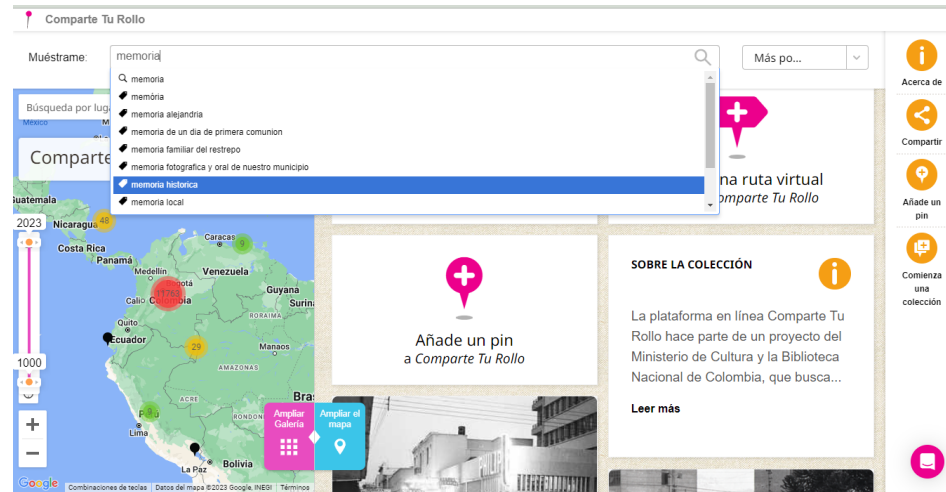
#### ***Comparte Tu Rollo, un entre-lugar de la diversidad visual y la mirada costumbrista nacional***

El corpus visual de *Comparte Tu Rollo* (CTR) es sumamente variado y refleja la diversidad de producción de acuerdo con la distribución geográfica de Colombia. A diferencia de un archivo convencional, caracterizado por una colección uniforme y centralizada, CTR se compone de miles de fotografías aportadas por distintas comunidades, cada una con su propio origen y contexto. Sin embargo, al revisar las contribuciones, es posible identificar ciertas tendencias visuales recurrentes.

Antes de abordar el análisis visual en concreto, considero necesario explicar las decisiones que tomé con este archivo en particular. A diferencia de los otros dos casos de estudio, CTR presenta una inconmensurabilidad fotográfica que hace imposible abarcarlo en su totalidad en una investigación como esta, por ello, fue imprescindible seleccionar un conjunto acotado de rollos y temáticas que permitieran un acceso parcial, situado y medible a lo que existe en la plataforma de CTR. De manera sucinta, explicaré a continuación qué imágenes fueron seleccionadas y bajo qué criterios se realizó esa selección.

Para construir este subconjunto, utilicé la plataforma de CTR buscando la palabra "memoria". A partir de ese criterio, las imágenes que fueron seleccionadas correspondieron a aquellas colecciones que, en su etiquetado, incluían explícitamente la palabra "memoria". No obstante, también aparecieron resultados que, si bien no hacían de la memoria su núcleo explícito, la acompañaban de manera subsidiaria en los metadatos y en las narrativas asociadas. La *Figura ilustra* mejor lo descrito.

## La palabra memoria en CTR



Indagación por la palabra memoria y palabras subsidiarias en CTR.

Elaboración propia (2024).

### Tabla de etiqueta memoria y palabras subsidiarias a la etiqueta memoria.

	<b>Memoria.</b>
	Memória. <sup>108</sup>
	Memoria alejandria
	Memoria de un día de primera comunión

<sup>108</sup> Algunas palabras salen con errores ortográficos, elemento que nos puede invitar a problematizar la función de los curadores en la convocatoria y en la organización del archivo en la plataforma.

<b>Palabras que son subsidiarias a la palabra memoria y que también se vuelven etiquetas.</b>	Memoria fotográfica y oral de nuestro municipio
	Memoria histórica
	Memoria local
	Memoria oral
	Memoria

Elaboración propia (2024).

Lo anterior surgió al encontrarme con una situación que, aunque parezca torpe y simple, resultó ser decisiva. Cómo moverme por el archivo y de qué forma seleccionar los departamentos, municipios y fotografías que necesitaba. Si mi trabajo propone pensar el régimen y el síntoma visual de las fotografías del archivo, entonces debía preguntarme: ¿cuáles son las imágenes del régimen y cuáles las del síntoma?

Mi hipótesis, a partir del marco teórico y metodológico, es que las fotografías reiteradas dentro del archivo dan cuenta del régimen, aquellas que repiten patrones visuales, estilos, temáticas, personajes, estructuras, referencias, eventos y descripciones. El régimen visual es una forma de organización del ver, un dispositivo de visibilidad que, como sugiere Didi-Huberman (1992), fija los modos posibles de mirar y de reconocer. Una primera intuición que surgió al recorrer el archivo fue la fuerte presencia de imágenes religiosas, como mencioné antes, en la mayoría de las colecciones aparece alguna referencia a la iglesia, a la Semana Santa, a las procesiones o a los rituales que evocan la tradición católica.

El síntoma visual, en cambio, está compuesto por las imágenes que escapan a ese régimen, las que fracturan su continuidad o revelan sus tensiones internas. Siguiendo a Didi-Huberman (2001), el síntoma es la aparición de una verdad latente, la irrupción de lo que el régimen no puede contener del todo. Estas fotografías se distinguen por su visualidad, estilo, temática, personajes, estructuras o

eventos atípicos respecto al resto del rollo o de la colección. Una primera impresión en este sentido son las pocas fotografías dedicadas al "loco del pueblo", al embolador o a los animales. En las Figuras 7 y 9 se ilustran estas primeras intuiciones, donde lo marginal, lo excéntrico o lo disonante adquiere una potencia de revelación.

### *Ejemplo del régimen visual religioso*

Desayuno Viernes Santo.	Exposición Salto Spulcro.	Viacrucis en Vivo	Capilla de Cementerio.
			
<p>La fotografía nos muestra como antiguamente los nazarenos se revistan para la realización del evento religioso conocido como Desande, el cual se celebraba los viernes santo a las 10 de la noche, y se sigue celebrando en la actualidad los únicos cambios que se encuentran es que los Nazarenos ya no usan el "Capirote"</p>	<p>Ilustración de la decoración del lugar para depositar la urna que contiene la imagen de Nuestro Señor Jesucristo para signficar el santo sepulcro; La hermanda de nazarenos con total silencio y meditación hasta el momento de la resurrección, en aquellos tiempos los nazarenos usaban capirote el cual consistia en un cono de tela para cubrir la cabeza.</p>	<p>Esta fotografía ilustra un Viernes Santo en el municipio, ya que con fervor se dramatiza la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo; en la representación participantes personas de la comunidad quienes se preparan con anterioridad para desempeñar el papel público durante el evento religioso.</p>	<p>Capilla antigua del cementerio local, donde se celebran eucaristias a las animas benditas los días lunes, asi como en la fiesta de los fieles difuntos el 02 de Noviembre; además los feligreses concurren con veladoras en agradecimiento a los favores recibidos y orando por las almas de sus familiares. En la foto se aprecia a Zenayda y Florinda Sandoval.</p>

Imágenes seleccionadas y organizadas del rollo llamado "Fotográficas históricas de Enciso."

Elaboración propia (2024).

### *Ejemplo del síntoma visual*

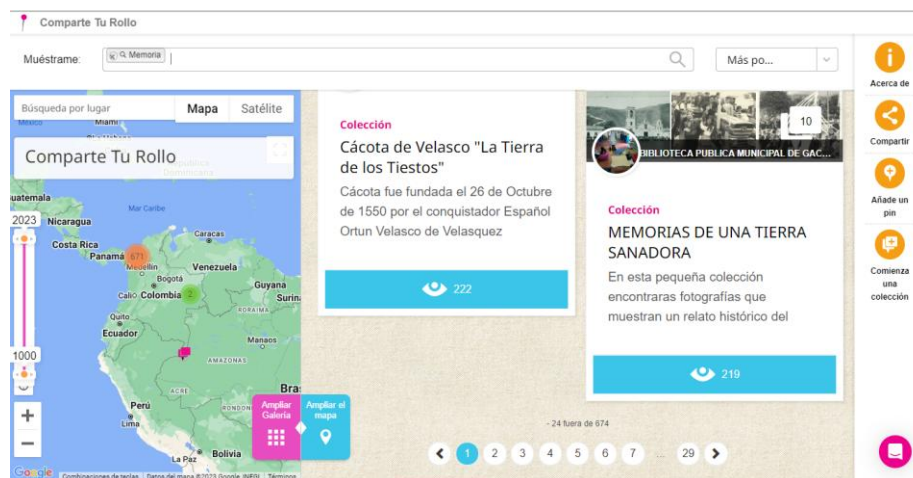


Imágenes seleccionadas y organizadas de rollos que muestran imágenes atípicas como animales u oficios. Elaboración propia (2024).

En ese orden de ideas, como ejercicio inicial y como criterio de búsqueda para identificar las imágenes que se desplazaran entre el régimen y el síntoma, decidí centrarme en aquellas que aparecían bajo la etiqueta "memoria". Esta decisión se fundamenta en que el problema de investigación indaga por la matriz visual de la memoria trabajada en la iniciativa y por el tipo de relato que se construye en torno a esa memoria. Así, lo que se presenta en este nivel es la ruta de búsqueda, el trayecto recorrido para delimitar los conjuntos de imágenes a analizar. Al filtrar la plataforma específicamente por la etiqueta "memoria", se arroja un total de 674 colecciones agrupadas

bajo ese criterio, distribuidas a lo largo de 29 páginas. Esta información preliminar -como se muestra en la Figura- sirvió de base para estructurar la selección parcial del corpus visual.

### *Numero de colecciones con la etiqueta memoria*



Pantallazo de CRT. Elaboración propia (2024).

Aunque mi preocupación en el archivo se orientaba en dos direcciones —régimen y síntoma visual—, al navegar por las colecciones el tipo de régimen que debía observar y el tipo de síntoma que debía encontrar comenzaron a desdibujarse. Frente a esa incertidumbre inicial, opté, como primer paso, por seleccionar aquellas colecciones que, dentro de la etiqueta "memoria", registraban un mayor número de visualizaciones.

Por ejemplo, la primera colección que elegí fue “GUATAVITA, Tierra del Dorado”, la cual, dentro de la etiqueta "memoria", es la que presenta el mayor número de visualizaciones por parte de usuarios: 1.853 visitas.

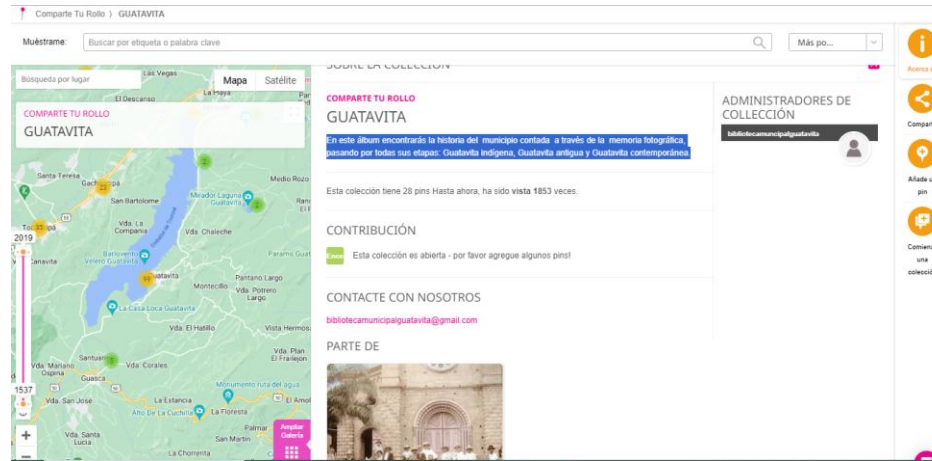
### *Colección Guatavita*



Pantallazo de CTR. Elaboración propia (2024).

Además, la colección fue creada por la Biblioteca Pública de Guatavita y reúne un acervo compuesto por 21 fotografías y 99 pines. La narrativa que acompaña la colección articula tres elementos principales: la historia, la memoria fotográfica y las etapas de la historicidad del municipio, organizadas en tres momentos: Guatavita Indígena, Guatavita Antigua y Guatavita Contemporánea.

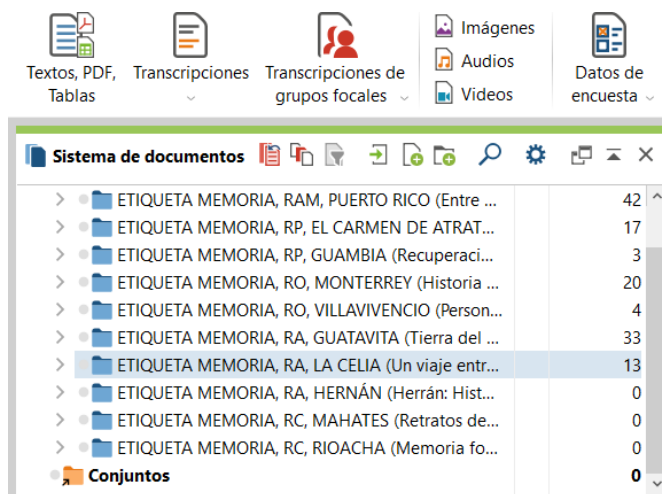
## Narrativa de la colección



Pantallazo de CTR. Elaboración propia (2024).

Una vez terminado el ejemplo, procedí a organizar las colecciones en *MAXQDA* como documentos, lo que me permitió combinar las fotografías que forman parte de cada conjunto. Para ello, nombré cada carpeta que compone una colección siguiendo el siguiente orden: etiqueta, región, nombre del municipio, nombre de la foto y eslogan que acompaña la imagen. En este caso, quise abarcar, alrededor, de dos rollos por región, maso menos, lo que me da una selección de 10 documentos.

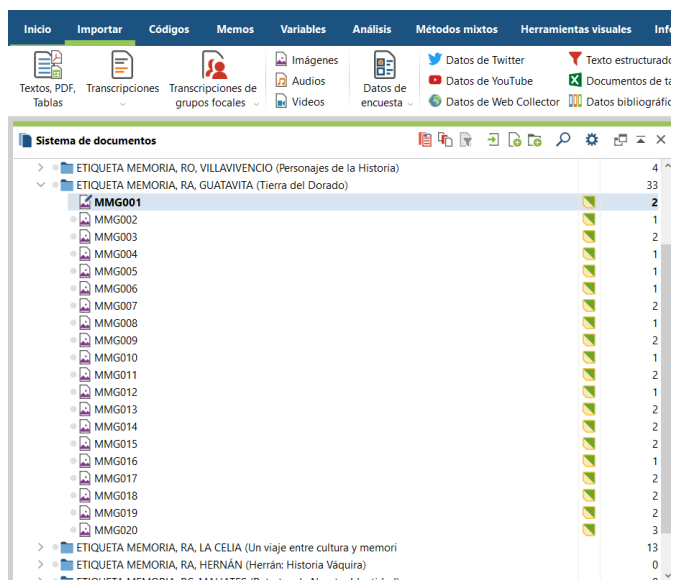
### *Nombre y organización de las carpetas que contienen cada colección*



Pantallazo de MAXQDA. Elaboración propia (2024).

Siguiendo esa misma línea, procedí a descargar las fotografías y a renombrarlas para facilitar su identificación dentro del software. Los nombres asignados a las imágenes siguieron un orden descendente, combinando la letra inicial de la etiqueta con la inicial o las iniciales del municipio correspondiente. Por ejemplo, en el caso de la colección de Guatavita, las imágenes fueron guardadas bajo nombres como 001MG, 002MG, y así sucesivamente

*Nombre para cada imagen en la colección de acuerdo con la etiqueta y al municipio.*



Pantallazo MAXQDA. Elaboración propia (2024).

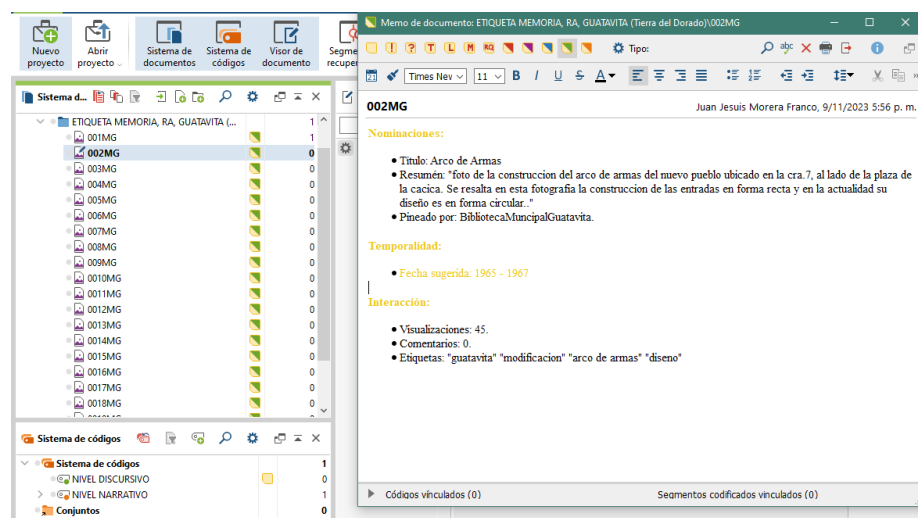
Además, a cada fotografía se le asignó un *memo* en el software, en el cual se registró una breve descripción basada en la información disponible en la plataforma. Dentro del *memo*, organicé la información en varias categorías:

- **Nominaciones:** corresponde al título de la fotografía dentro de la colección, el resumen que la acompaña y el "pineado", es decir, la marca que señala quién subió la imagen a la plataforma.
- **Temporalidad:** indica la fecha aproximada en que fue tomada la fotografía.

- **Interacción:** refiere al grado de participación que los usuarios han tenido respecto a cada fotografía, específicamente en términos de visualizaciones, comentarios y etiquetas.

La misma actividad se replica para cada fotografía guardada en la carpeta de la colección en la sección de documentos en el software.

*Ejemplo de memo para cada imagen de acuerdo con la nominación, temporalidad e interacción.*



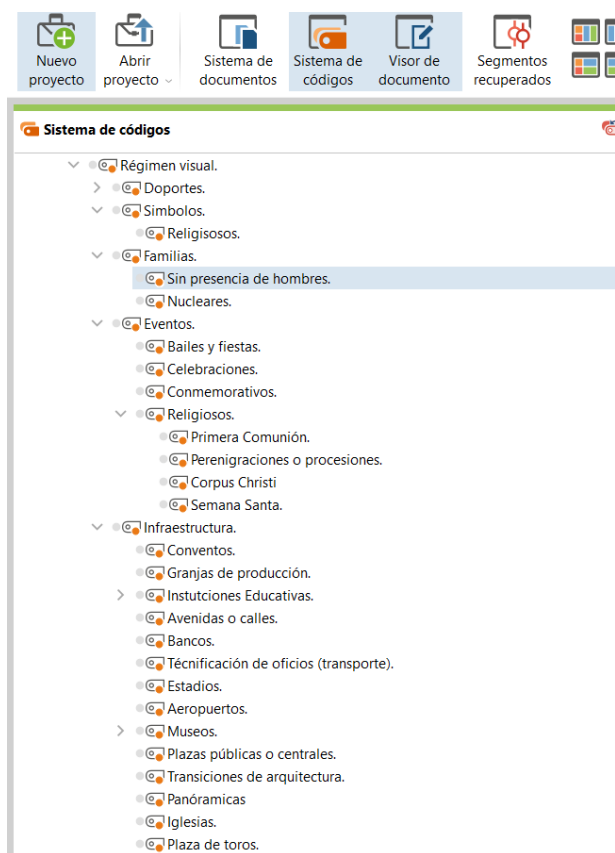
Pantallazo MAXQDA. Elaboración propia (2024).

También propuse un sistema de códigos para abordar el análisis y la selección de las imágenes en este archivo en particular. Dentro de esta estructura, establecí dos subniveles: por un lado, los códigos articulados al régimen visual; por otro, aquellos que se enlazan con el síntoma visual. En ese caso para cada subnivel se estableció un sistema de códigos que marcaban el tipo de fotografías que iban apareciendo en los rollos seleccionados, en ese orden de ideas, luego de sistematizar, codificar y revisar cada foto bajo los criterios establecidos, se logró ver las siguientes caracterizaciones fotográficas en CRT.

En el caso del régimen visual, codifiqué las imágenes que contenían los siguientes patrones principales: deportes, símbolos, familias, eventos e infraestructura. Cada uno de estos patrones, a su vez, contiene subtemáticas recurrentes.

- **Deportes:** fútbol, ciclismo y patinaje.
- **Símbolos:** predominan los asociados a eventos religiosos.
- **Familias:** aparecen dos configuraciones principales. Por un lado, familias nucleares en las que los hombres ocupan un lugar central, mientras que mujeres e hijos quedan en posiciones más marginales; por otro lado, algunas —más bien escasas— en las que no hay presencia masculina, y solo aparecen mujeres con sus hijos.
- **Eventos:** se registran bailes y fiestas tradicionales, celebraciones y conmemoraciones municipales, así como celebraciones religiosas como primeras comuniones, peregrinaciones, Corpus Christi y Semana Santa.
- **Infraestructura:** se observan conventos, fincas en procesos de producción e industrialización, instituciones educativas, avenidas y carreteras en construcción o inauguración, bancos, la tecnificación de oficios (sobre todo en el sector transporte), estadios, aeropuertos, museos, plazas públicas, transiciones arquitectónicas vinculadas a la modernidad e industrialización, iglesias y plazas de toros.

## Primeras aproximaciones al régimen visual en CTR



Pantallazo MAXQDA. Elaboración propia (2024).

En el caso del síntoma visual, a medida que iba recorriendo las fotografías de los rollos —en *MAXQDA* nombrados documentos—, fui encontrando ciertas emergencias visuales que, por su escasez y temática, se diferenciaban claramente del resto del material. Así que codifiqué las imágenes que contenían esos síntomas visuales en cuatro grandes categorías: oficios, lugares, personajes y animales. Dentro de cada categoría, identifiqué las siguientes subtemáticas recurrentes:

- **Oficios:** emboladores, trabajadores en la extracción de azúcar, artesanos.
- **Lugares:** paisajes naturales, escenas de catástrofes, teatros, cuerpos de agua (ríos, lagos, mares), cementerios, inundaciones.
- **Personajes:** fundadores colonos, el "bobo del pueblo", sepultureros, mujeres, sacerdotes, monseñores, frailes, misioneros montfortianos, bomberos, fotógrafos, policías, músicos, pescadores, niños y niñas sin presencia de adultos, estudiantes.
- **Animales:** burros, mulas, caballos, cerdos, perros.