



**UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL**

ARMERO VIVE: MEMORIAS REVELADAS A TRAVÉS DEL ALBÚM FOTOGRÁFICO FAMILIAR.

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA

Jessica Paola Patiño Flórez

Código: 2024180047

DIRECTORA DE TESIS

Adriana Rocío Pérez Rincon

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA
BOGOTÁ DC – COLOMBIA

2026



**ARMERO VIVE:
MEMORIAS REVELADAS A TRAVÉS DEL
ALBÚM FOTOGRÁFICO FAMILIAR.**

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi papá y a mis tías, que siempre están dispuestos a responder mis preguntas, a abrir los álbumes, mirar las fotografías y hasta ir a Armero y contarme todas sus historias vividas allá.

A mi papá, en especial, por no dejar que lo que quedó de su casa se caiga y por todavía tener esa conexión especial con ese lugar que le gustaría volver a habitar; aunque 40 años después, aún veo el dolor en los ojos de mis familiares cuando hablan de la vida que perdieron en Armero y nunca pudieron recuperar.

A las vecis (Doña Doris, Doña Isabel y Doña Dilma), por abrirme las puertas de sus hogares y compartir sus historias con tanta confianza y amor.

A mi mamá, por siempre creer en mí, apoyarme y ser el bastón que me sostuvo durante todo este proceso.

Y a las fotografías, porque sin ellas no habría registros de la vida de mi familia en Armero, y yo no hubiera conocido a mi abuela, así solo sea a través de una foto.

CONTENIDO

Agradecimientos.....4

Introducción.....7

1. RECUPERAR LOS ÁLBUMES.....10

1.1. La familia (Pregunta).....12

1.2. La foto (Objetivo general).....12

1.3. El álbum (Objetivos generales).....13

1.4. Contar (Palabras clave).....13

2. ¿LA IMAGEN DE ARMERO?.....14

3. DESEMPOLVANDO LOS ÁLBUMES.....21

3.1. La familia como testimonio.....26

3.2. La foto como presencia.....30

3.3. El álbum como archivo.....33

3.4. El relato como historia de vida.....37

4. EXPLORANDO LOS ÁLBUMES: UN PANEÓ DE LO QUE SE RECUPERÓ.....41

4.1. Familia Patiño Cerquera.....49

4.2. La casa.....49

4.3. Mi abuela Felisa.....55

4.4. El hijo que no volvió.....57

4.5. Los que siguen acá.....59

4.6. El álbum como presencia ausente.....61

4.7. La memoria como imagen del
territorio.....64

5. CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS.....68

5.1. Familia de Isabel Moreno.....69

5.2. Familia de Edilma Montoya.....73

5.3. Familia de Doris Gamboa.....76

6. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA FAMILIAR Y COLECTIVA.....78

6.1. Memoria como proceso colectivo.....79

6.2. Las fotografías como soportes de
memoria.....83

7. DIALOGOS Y RELATOS ENTRE LO ANALOGO Y LO DIGITAL.....88

7.1. Encuentro n °1. 18 de noviembre de 2024.
Lérida y Armero Tolima.
Las casas interpuestas.....89

7.2. Encuentro n °2. 21 de abril de 2025. Lérida y Armero-Tolima. Lo que fue y lo que hay.....	101
7.3. Encuentro n °3. 28 de abril de 2025. Lérida-Tolima. Bordar sobre lo azul.....	119
7.4. Encuentro n °4. Junio a septiembre de 2025. Lérida-Tolima. Las hojas de mi pueblo.....	133
8. MEMORIAS REVELADAS.....	149
8.1. Preservación de la memoria a través de los álbumes fotográficos.....	149
8.2. El rol de las mujeres como guardianas de la memoria.....	151
8.3. Metodologías de investigación/reacción entre relato, imagen y memoria.....	154
8.4. Las practicas artisticas como experiencia sensible.....	158
8.5. Cuando el archivo se vuelve encuentro: hallazgos de memoria.....	162
9. INDICE FIGURAS.....	165
10. ANEXOS.....	168
11. BIBLIOGRAFIA.....	169



Figura 1. Intervención gráfica en las ruinas de Armero. Jessica Patiño, 2025.

INTRODUCCIÓN

Recordar es un acto que nace del silencio. En los pueblos donde la ausencia se ha vuelto paisaje, la memoria no habita en los monumentos ni en los archivos oficiales, sino en los cuerpos, las voces y los objetos que las personas resguardan como pequeñas llamas contra el olvido. Armero es uno de esos lugares donde el recuerdo persiste entre el lodo, la ruina y el afecto: una historia suspendida en la tierra, pero viva en los relatos familiares y en las fotografías rescatadas del desastre.

Esta tesis parte del reconocimiento de que la memoria no es un registro estático, sino un proceso vivo que se construye colectivamente en la intersección entre la palabra, la imagen y el territorio. Bajo esta premisa, recordar se convierte en un acto compartido: cada fotografía hallada, cada nombre pronunciado, cada visita a las ruinas constituye una forma de resistencia; una manera de decir “seguimos aquí”.

El proyecto surge del deseo de reunir los fragmentos dispersos -fotos, relatos, gestos, silencios- para tejer una narrativa visual que recupere la cotidianidad perdida con la tragedia de 1985. A través de los talleres de archivo fotográfico, las técnicas de impresión alternativa y los encuentros con las familias sobrevivientes, esta investigación busca revelar la potencia afectiva de las imágenes familiares y su capacidad para reconstruir el sentido de comunidad.

A partir de estos testimonios, esta investigación reconoce que la memoria de Armero no pertenece únicamente al pasado. Cada recuerdo compartido y cada imagen recuperada reactiva el presente y permite transformar el dolor en presencia. Narrar se convierte, entonces, en una forma de reparar; recordar, en una manera de sanar. Las fotografías familiares no solo evocan lo sucedido, sino que abren un espacio para recomponer y reconstruir los vínculos que la tragedia intentó borrar.

La memoria, en este sentido, también se despliega en el territorio. Habitar un lugar implica dotarlo de significado; por ello, los sobrevivientes, al asentarse en nuevos espacios y volver sobre sus recuerdos, han reconstruido un territorio simbólico donde la memoria sustituye al mapa. Ese nuevo paisaje no está hecho de calles ni de coordenadas, sino de afectos, imágenes y voces que se entrelazan para mantener vivo lo perdido.

La fotografía se convierte así en puente entre la pérdida y la reconstrucción, entre lo visible y lo invisible. Cada imagen es testimonio, rastro y afirmación de existencia. Allí donde la naturaleza desdibujó los vestigios materiales, las imágenes conservadas o intervenidas permiten reencontrarse con la historia, reconocerse en ella y volver a mirar con esperanza.

Las fotografías son el elemento más importante, ya que construyen y sostienen la narrativa de la investigación. Por

su capacidad de transmitir memoria y experiencia más allá de la palabra, ocupan un lugar protagónico y amplio dentro del documento, no como ilustraciones, sino como el núcleo del proceso de reflexión y reconstrucción.

“Armero Vive” no pretende cerrar un duelo, sino abrir una conversación. Más que una investigación sobre lo ocurrido, es un ejercicio de memoria activa, donde los recuerdos se transforman en imágenes compartidas y donde el acto de mirar se convierte en un modo de reparar. En esa mirada colectiva, el territorio se reescribe, la historia se dignifica y la memoria se vuelve un gesto de comunidad.

Finalmente, esta tesis propone, entonces, una reflexión sobre la fuerza del archivo fotográfico como espacio de resistencia, sobre el papel fundamental de las mujeres como guardianas y narradoras de la historia, y la posibilidad de habitar el pasado sin que la pérdida condicione el futuro. En la unión entre imagen, palabra y territorio se revela una verdad profunda: la memoria no se preserva para mirar atrás, sino para seguir existiendo.

Este proyecto fue galardonado con el premio del Plan departamental de Estímulos Culturales 2025, otorgado por la Gobernación del Tolima y la Secretaría de Cultura y Turismo Departamental, en la categoría de Estímulos para Artes Plásticas, en la Subcategoría en Beca de Creación en Fotografía

Figura 2. Doble exposición de fotografías, una tomada del álbum familiar y otra tomada en Armero. 2025





Figura 3. Fotografía de Felisa Cerquera. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1971.

*En la memoria conviven experiencias de todo tipo,
unas en forma de palabras, otras de
imágenes y otras de sonidos.
Hay también memorias de emociones y de
sensaciones que no tienen un lenguaje
particular. Estas experiencias no habitan en
compartimentos separados, sino que
gravitan en ese espacio ingrátido de la mente,
se entrecruzan aleatoriamente o
se congregan a voluntad de quien quiere
atraparlas para hacer algo con ellas.
El recuerdo de una experiencia cualquiera
puede desencadenar un torrente de
experiencias asociadas por algún motivo
particular en unos pocos segundos o en
pequeños relatos efímeros.
Pero también es posible abstraerla,
dejarla sola, para luego olvidarla.*

Alberto Saldarriaga Roa

1. RECUPERAR LOS ALBUMES

Hace unos siete años, si mi memoria no me falla, me encontraba con mi familia en nuestra casa de Lérída, Tolima. Recuerdo que era un puente festivo, de esos fines de semana en los que escapábamos de la congestión de Bogotá buscando la tranquilidad del pueblo, aunque fuera solo por tres días. Pero ese fin de semana, a mi papá se le ocurrió la increíble idea de reorganizar todo el garage —cosa que me irritaba, ya que a él no le gusta mucho hacer oficio, y se suponía que íbamos a descansar—. Y en ese despelote de desorden que tenía en el garage y con tantas chucherías que había allí, encontré en la base de una estantería grande de madera los álbumes fotográficos de su familia. Aunque ya los había visto antes, nunca me había detenido a observarlos realmente. Le pregunté a mi papá por ellos y él me volvió a contar la historia mientras volvíamos a ver las fotos.

Tras la avalancha en Armero¹, aquel 13 de noviembre de 1985, en donde más de 25 mil personas perdieron la vida y poco menos de 5 mil sobrevivieron, mi familia tuvo la fortuna de haber sobrevivido. Mi papá, mi abuelo y mi tía Myriam se encontraban en Bogotá, pero mi abuela, mi tía Elizabeth y mi tío Juan Carlos sí estaban en Armero. Ellas dos lograron salir del lodo y los escombros de su casa, pero a mi tío no lo volvieron a ver. Dos meses después de

¹ Armero fue un municipio ubicado en el departamento del Tolima. Estaba localizado en la subregión del norte y sus ruinas se encuentran a 87 kilómetros de Ibagué, la capital del departamento.

la avalancha, pudieron regresar a Armero para intentar recuperar lo que podían y lo que no se robaron, ya que la casa de ellos prácticamente quedó en pie, entre esas pertenencias rescatadas se hallaban diez álbumes fotográficos que contienen unas 800 fotografías de su vida en Armero.



Figura 4. Fotografía ruinas de la casa familiar. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1985.

Los rescates de estos álbumes no solo fueron importantes para mi familia, sino también para mí, pues representan una parte fundamental de mi historia familiar. Desde que tengo memoria, mi papá me ha llevado a Armero: ya sea para visitar las ruinas de su casa, a guadañar y quitar toda la “maleza” que crece alrededor de ella o a pintar la fachada de esta donde escribieron «Armero Vive» junto a los nombres de todos los

integrantes de la familia. Con el tiempo, estas fotografías se transformaron en una memoria que no viví, pero que de alguna manera hoy forma parte de mi vida, esta historia me ha sido contada con amor, dolor y mucha nostalgia. Como menciona Silva en su libro Álbum de Familia (1996), “La familia es un sujeto colectivo que narra su historia a través de los álbumes fotográficos, convirtiéndolos en una herramienta clave para la preservación de la memoria”. (p,22)

Más allá de la pérdida material y humana, la tragedia significó una fractura profunda en la memoria colectiva de un pueblo vibrante y próspero que quedó sepultado bajo el lodo. Sin embargo, la memoria de Armero sigue viva en aquellos que sobrevivieron y en quienes heredamos sus relatos e historias.

En esta preservación de la memoria, no solo familiar, sino también individual y colectiva, y en la voluntad de querer hacer este trabajo tan personal, quise incluir a más sobrevivientes Armeritas² , y me puse en la tarea de encontrar a más personas con archivos fotográficos de sus familias y de su vida en Armero. Encontré a tres vecinas del barrio donde viven mis papás en Lérída. Doña Doris, doña Isabel y doña Dilma, todas sobrevivientes de la avalancha. Cada una con una historia, una familia y algunas fotografías, que al igual que las de mi familia, lograron rescatar de entre los escombros de sus casas.

Esta investigación-creación se justifica, en primer lugar, por la necesidad de preservar la memoria de una comunidad que fue casi erradicada. Al recopilar y digitalizar estas fotografías, se creará un archivo visual que no solo permitirá a las generaciones presentes y futuras a comprender lo que fue Armero, sino que salvaguardará el legado de sus habitantes.

Esto es particularmente importante en una sociedad donde la documentación visual es clave para el entendimiento histórico y cultural. Además, dado que gran parte de la historia de Armero fue destruida físicamente, este archivo servirá como uno de los pocos vestigios tangibles de la vida en el pueblo antes de la tragedia.

En segundo lugar, el archivo fotográfico también tiene un potencial sanador. La tragedia de Armero dejó profundas heridas emocionales en los sobrevivientes, muchos de los cuales siguen lidiando con el trauma de haber perdido a familiares, amigos y todo lo que conocían. Al ofrecer un espacio donde puedan compartir sus recuerdos a través de las fotografías, el proyecto no solo preserva esos momentos, sino que también promueve la reconciliación con el pasado y facilita el proceso de duelo. Las fotografías, por su capacidad de conexión emocional, permiten revivir historias y socializar experiencias, hallando en este ejercicio un consuelo colectivo.

² Gentilicio que se utiliza para referirse a los nativos o habitantes de Armero

Asimismo, este archivo fotográfico no se limitará únicamente a la preservación, sino que también abrirá la puerta a la intervención artística, explorando técnicas fotográficas tanto análogas como digitales. Esta dimensión creativa del proyecto no solo añade un valor estético, sino que también permite reinterpretar las imágenes originales, estableciendo un puente entre el pasado y el presente. Al hacerlo, no solo se rescata la memoria de Armero, sino que también se reconoce y visualiza la resiliencia de sus sobrevivientes. Las intervenciones artísticas pueden representar la transformación de las familias a lo largo de los años, contrastando la vida antes de la tragedia con la fortaleza y adaptación posterior, y ofreciendo así una narrativa visual de resistencia y superación.

Finalmente, al ser un proceso participativo y comunitario, la creación de este archivo fotográfico tiene el potencial de fortalecer el tejido social y el sentido de pertenencia entre los sobrevivientes. La participación activa de las familias en la recolección, digitalización de las fotografías, así como en los talleres de narración y creación artística, les permite apropiarse de su propia historia y construir colectivamente una memoria visual que refuerce su identidad cultural. En un contexto de pérdida y desarraigo, esta reconstrucción del pasado se convierte en un acto de empoderamiento y resistencia. Al fomentar la colaboración y el intercambio de vivencias, el proyecto impulsa la creación de redes de apoyo y solidaridad entre los miembros de la comunidad.

A lo largo del proceso de investigación-creación colectiva junto a los sobrevivientes armeritas, se formuló una pregunta central que orientó las acciones a partir de las prácticas identificadas, los diálogos compartidos y las creaciones surgidas de la exploración de las memorias y los álbumes. Dicha búsqueda permitió reconstruir y resignificar las experiencias vividas, las fotografías encontradas y los lugares habitados, contribuyendo así a una comprensión más profunda de las narrativas individuales y comunitarias. Como resultado de estas reflexiones, emergió la siguiente pregunta:

1.1 LA FAMILIA (PREGUNTA)

¿Cómo crear un archivo fotográfico colectivo de Armero a partir de los álbumes fotográficos familiares de cuatro familias sobrevivientes?

1.2 LA FOTO (OBJETIVO GENERAL)

Fortalecer la memoria individual y colectiva de cuatro familias sobrevivientes de la tragedia de Armero a través de la creación de un archivo fotográfico comunitario que articule los álbumes, el relato personal y el territorio.

1.3 EL ÁLBUM (OBJETIVOS ESPECÍFICOS)

Identificar y recuperar el álbum fotográfico familiar como un objeto sobreviviente y portador de memoria histórica, analizando su valor como artefacto cultural y afectivo tras la tragedia.

Activar procesos de memoria viva mediante encuentros dialógicos y talleres de experimentación fotográfica con sobrevivientes en Lérida y Armero, fomentando la reconstrucción de narrativas visuales cotidianas.

Reconstruir los vínculos con el territorio pasado (Armero) a la luz de los actuales (Lérida) mediante los testimonios a través de las fotografías y testimonios de los sobrevivientes.

Describir la relación personal entre las historias contadas por mi familia, las fotografías de los álbumes familiares y mis propias vivencias y memorias de un lugar que no habité pero que siento como propio.

1.4 CONTAR (PALABRAS CLAVE)

Memoria, álbum fotográfico familiar, archivo, Armero, fotografía, creación, familia, colectivo, comunidad, territorio, habitar.

Figura 5. Documento de la familia Patiño Cerquera. 1989



2. ¿LA IMAGEN DE ARMERO?

Estábamos sentadas en la sala de nuestra casa en Lérída, mi tía Elizabeth y yo. Hacía un calor insoportable y el único alivio provenía del ventilador de mi habitación, que teníamos a un lado. Tomábamos limonada recién hecha con el volumen del televisor al mínimo, pues nadie le prestaba atención. En ese momento le pregunté: —Tía, ¿cómo fue que se salvaron de la avalancha? —. Ella, con una sonrisa triste, comenzó su relato.

Me contó que, desde hacía varios días, la gente notaba cómo caía ceniza del cielo sobre todo Armero. Los medios locales informaban que el Nevado del Ruiz estaba en alerta amarilla, pero el cura y el alcalde aseguraban que no había de qué preocuparse y que, ante cualquier otra alerta, iniciarían la evacuación. Todo el mundo se confió; nadie cuestionó más.

Eran alrededor de las seis de la tarde cuando su novio, Juancho, quien la había acompañado toda la tarde, le dijo que iría a casa de su madre. Ella, angustiada por la densa caída de ceniza, le suplicó que no se fuera, advirtiéndole que nunca se sabía qué podía pasar. A pesar de su insistencia, Juancho le dio un beso, le pidió que no se preocupara tanto y se marchó. Esa fue la última vez que ella supo de él.



Figura 6. Fotografía instantánea de Elizabeth y Juancho.
Archivo propio familia Patiño Cerquera. Armero, S/F.

Cerca de una hora después, mientras mi tío Juan Carlos le daba un masaje en la espalda a mi abuela para aliviarle un dolor que la aquejaba todo el día, recibieron una llamada. Juan Carlos contestó y, tras unos minutos al teléfono, colgó y corrió a su habitación a ponerse el uniforme; trabajaba para la Defensa Civil. Mi abuela Felisa, preocupada, le pidió que no se fuera, que se exponía demasiado. Sin embargo, él, con esa aura de tranquilidad que siempre emanaba, la abrazó y le pidió que estuviera pendiente del teléfono, prometiendo llamarla si algo pasaba.

Luego le pidió prestada la moto a mi tía, pero ella, con lo que hoy describe como una "arrogancia adolescente y mimada", se negó. Con dolor en su expresión, mi tía recuerda que él se enojó, le lanzó una mirada de reproche y salió corriendo por la puerta.



Figura 7. Fotografía de Felisa y Juan Carlos. Archivo propio familia Patiño Cerquera. Armero, S/F.

Pasadas las once de la noche, mientras mi tía y mi abuela estaban solas en la casa, la luz se fue inesperadamente. Todo quedó sumido en una oscuridad y un silencio sepulcral.

De pronto, comenzaron los gritos y unos ruidos extraños, tan difíciles de describir que aún hoy le faltan las palabras. Ambas salieron de la casa y subieron al carro de una vecina. Intentaron huir por la salida hacia Lérída, pero el paso ya estaba bloqueado por el lodo y el agua. Intentaron entonces dirigirse hacia Guayabal, pero al ver que la lava también avanzaba por allí, regresaron a su cuadra. Se subieron al capó del vehículo y allí pasaron varias horas entre llantos, gritos y pedidos de auxilio que, por la oscuridad y la angustia, eran imposibles de identificar.

Su casa estaba ubicada en la parte baja del pueblo, cerca del estadio. Según cuenta, fue precisamente esa estructura la que frenó un poco la fuerza de la avalancha, desviándola hacia los lados y evitando que el barrio fuera borrado por completo.

Al amanecer, tras haber pasado media noche en la azotea de un vecino, un helicóptero las rescató a ellas y a quienes las acompañaban, pues la puerta principal de la casa estaba bloqueada por escombros y lodo. Las llevaron al techo del hospital, donde esperaron varias horas junto a otras personas que, como ellas, resultaron ilesas físicamente. Finalmente, otro helicóptero las trasladó a Ibagué.

La tragedia de Armero fue un desastre natural provocado por la erupción del volcán Nevado del Ruiz, un estratovolcán que había permanecido en reposo relativo durante 140 años (desde 1845). El evento ocurrió la noche del 13 de noviembre de 1985, resultando en la destrucción total de la cabecera municipal de Armero y afectando gravemente a los departamentos de Caldas y Tolima.

Para comprender la magnitud del evento, es fundamental repasar la actividad precursora. El ciclo inició con una reactivación sísmica y fumarólica en 1984. Un hito crítico fue la erupción freática del 11 de septiembre de 1985, que generó un pequeño lahar (fujo de lodo volcánico) y alertó a los organismos técnicos. Este proceso culminó con la erupción magmática y la generación de flujos piroclásticos a las 21:08 del 13 de noviembre de 1985. (Duque, 2015).

En 1595 y 1845 ya se presentaron erupciones y en ambas ocasiones hubo avalanchas de aguas fétidas y calientes por el río Lagunilla, que nace en el flanco noreste del nevado, y cuya orilla estaba la desaparecida Armero. Las localidades de Ambalema, Anzoátegui, Cambao, Chinchiná (el segundo municipio más perjudicado después de Armero), Guarinocito, Guayabal, Honda, Lérída, Líbano, Mariquita, Murillo, Santuario y Santa Isabel también sufrieron daños.

La columna eruptiva de tefra (mezcla de gases, ceniza y fragmentos de roca) y gases alcanzó una altitud de 30 km.

El calor de los flujos piroclásticos fundió instantáneamente cerca del 10% del casquete glaciar, lo que liberó un volumen masivo de agua. Esta agua, mezclada con ceniza, sedimentos y rocas, formó lahares que descendieron por los valles de los ríos Lagunilla, Azufrado y Gualí a velocidades de entre 30 y 60 km/h.

El impacto ambiental fue vasto: la caída de ceniza cubrió 25,000 hectáreas de cultivos en el altiplano cundiboyacense y alteró ecosistemas en gran parte del territorio nacional. El caudal del río Magdalena sufrió un incremento repentino y una degradación severa de la calidad del agua debido a la carga de sedimentos y acidez volcánica (Rueda, 2017).

La erupción sorprendió a la comunidad de Armero y municipios cercanos, ya que flujos de lodo, tierra y escombros descendieron por las laderas del Nevado del Ruiz a una velocidad de 60 km/h. La población de Armero, ubicada a menos de 50 km del volcán, sufrió grandes pérdidas, no solo materiales y ecológicas, sino también la pérdida de población, con más de 20.000 de sus 29.000 habitantes fallecidos.¹

Los esfuerzos de rescate se vieron gravemente dificultados por el lodo, que hacía casi imposible avanzar sin quedar atrapado. Cuando los rescatistas llegaron a Armero, doce horas después de la erupción, muchas víctimas con heridas graves ya habían fallecido. Los rescatistas, quedaron constena-

¹ Tomado de la Gobernación del Tolima.

<https://www.tolima.gov.co/tolima/informacion-general/turismo/1899-municipio-de-armero-guayabal>

dos ante el panorama de devastación y desolación, con árboles caídos, escombros de edificaciones, restos de animales y humanos irreconocibles por las quemaduras del lodo.

Esta catástrofe se registra como la segunda erupción volcánica más mortífera del siglo XX, solo superada por la del monte Pelée en 1902, y permanece como un caso de estudio global sobre la importancia de la gestión del riesgo y la comunicación de alertas tempranas.²



Figura 8. Fotografía de las ruinas de Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1985.

² Tomado de la Gobernación del Tolima. <https://www.tolima.gov.co/tolima/informacion-general/turismo/1899-municipio-de-armero-guayabal>

2.1 ¿LA IMAGEN DE ARMERO?



Figura 9. Recortes de prensa sobre sobrevivientes de la tragedia de Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.

Este recorte de periódico reposa en uno de los álbumes de la casa, y recuerdo haber visto ese mismo cuadro colgado en la pared de la habitación de mi tía Myriam, en su casa de Iba-gué. Recuerdo que, cuando le pregunté si mi papá aparecía en la foto, ella me respondió: «Obvio que está ahí. Estamos tu tío Juan Carlos, tus abuelos, yo, tu papá y tu tía Elizabeth», mientras los señalaba uno a uno.

Me contó que el cuadro fue realizada por un artista ecuatoriano que llegó al pueblo. Mi abuela Felisa le entregó las fotografías de cada uno por separado y él, a mano, pintó el retrato colectivo. Hace unos meses, conversando nuevamente con ella sobre el cuadro, le leí entre risas el pie de foto de aquel recorte de prensa de la época: «Con las fotos de sus familiares a cuestas, este hombre se dispone a buscar refugio en otro lugar. Sobrevivió a la tragedia de Armero y salvó la ropa que llevaba puesta y el cuadro de los suyos. Ahora busca un camino hacia el futuro».

Ella, entre risas, me contestó: «¿Si ve cómo son los medios? Ese era mi primo Germán, y él ni siquiera estaba en Armero cuando ocurrió la avalancha. Volvió como ocho días después para rescatar las pocas cosas que se salvaron de la casa, y ahí estaba el cuadro». Hasta el día de hoy, esa cuadro sigue colgada en la habitación de mi tía.



Figura 10. Fotografía de Retrato familiar colgado en la pared de la habitación de Myriam Cerquera. Jessica Patiño, 2024

Se publicaron imágenes y videos de Armero en medios internacionales y destacó una imagen de la niña de 13 años, Omayra Sánchez, víctima de la tragedia, atrapada tres días agonizando hasta que falleció, se convirtió en la parte más desconsoladora y simbólica de la tragedia.



Figura 11. La foto tomada por el fotoperiodista francés Frank Fournier en los últimos momentos de la vida de Omayra le dio la vuelta al mundo y la convirtió en el ícono de la tragedia de Armero. Frank Fournier, 1985.

Capturada por el fotoperiodista Frank Fournier en los últimos instantes de vida de la niña, esta imagen no solo registró un hecho histórico, sino que transformó un cuerpo sufriente en un ícono global y en una superficie de proyección para la culpa colectiva. Este tipo de registros se volvieron tendencia, ayudando a visibilizar la situación de la región ante la

comunidad internacional, pero también inaugurando una forma de consumo visual basada en el padecimiento ajeno. Esta fotografía logró ese propósito, y por ello su autor, Frank Fournier, ganó el premio internacional de fotografía y prensa Word Press Photo un año después de la tragedia.

Como señala Barthes (1982/2002): «La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje. [...] la foto, además de ser un producto y un medio, es también un objeto, dotado de una autonomía estructural; sin pretender en absoluto la escisión entre el objeto y su uso» (pp. 11-12). Bajo esta premisa, la foto de Omayra dejó de ser una noticia para convertirse en un objeto autónomo cuyo valor ya no dependía del contexto geológico o político del volcán, sino de su capacidad para circular como un producto de consumo emocional.

La cobertura de la noticia por parte de medios nacionales e internacionales no implicaba que se hiciera una investigación profunda desde diferentes perspectivas en sus emisiones radiales y televisivas. La limitada variedad de información proporcionada a la audiencia colombiana tuvo consecuencias, centrándose principalmente en los hechos dramáticos, alarmantes y dolorosos de los sobrevivientes.

Esta noción se profundiza al analizar el realismo fotográfico y el estatuto particular de la imagen. Para Barthes (1982/2002):

«...la imagen no es real, pero, al menos, es el analogon perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código» (p. 13).

En el contexto de Armero, mientras los informes técnicos o los silencios burocráticos operaban como códigos complejos y distantes, la mirada de Omayra irrumpió como una verdad cruda y directa. No obstante, este mensaje sin código encierra una trampa semiótica; al creer que la foto es la realidad misma, el espectador olvida que el encuadre es una decisión política que, al elegir un plano cerrado, refuerza el aislamiento de la víctima y transforma una falla sistémica en una tragedia individual.

Como señala Sontag (2003), las imágenes de dolor extremo generan una doble reacción: conmueven, pero también pueden insensibilizar o convertir la tragedia en espectáculo. En el caso de Omayra, su fotografía quedó atrapada entre esos dos polos; fue necesaria para despertar conciencia, pero también fue consumida bajo la lógica espectacularizante de los medios. La mirada que descansa sobre el rostro de la niña —serena y, al mismo tiempo, desesperanzadora— construye un espacio en el que la vulnerabilidad se vuelve pública, expuesta casi como una «mercancía emocional». Desde esta perspectiva, la imagen plantea preguntas incómodas: ¿hasta qué punto la fotografía denuncia y en qué momento empieza

a reproducir formas de violencia simbólica? ¿Qué implicaciones tiene convertir a una menor en el emblema visual de un país en duelo? ¿Es posible separar el acto de documentar del acto de intervenir?

Así, la fotografía de Omayra se vuelve una bisagra crítica entre el testimonio y la explotación mediática, entre la memoria y el espectáculo, entre la dignidad del sujeto y la necesidad de informar. Esta problemática implica reconocer que su potencia icónica proviene tanto de su valor estético y emocional como de las fallas estructurales que pone en evidencia. Estas imágenes nos obligan a pensar no solo en lo que muestran, sino en lo que se deja por fuera: los contextos omitidos, las causas profundas y los silencios que acompañaron la tragedia y que, para muchos sobrevivientes, constituyen la verdadera «tragedia después de la tragedia».

Esta problemática se conecta directamente con la responsabilidad ética de la información. Al abordar los hechos con rapidez para mantener la primicia, la emocionalidad en el desarrollo de la noticia puede resultar en imprecisiones y en una improvisación narrativa. En Armero, estas prácticas llevaron a que la cobertura se centrara en aspectos sensacionalistas o amarillistas, lo cual, con el tiempo, generó barreras de desconfianza entre los afectados y aquellos encargados de investigar y reportar la situación. Como señala Oquendo, el sufrimiento se mostró como una herramienta morbosa para atraer el interés del público hacia historias

individuales, en lugar de enfocarse en las causas estructurales.

La catástrofe que precede a otra calamidad nos introduce en una discusión sobre la serie de errores y problemas que surgen debido a la falta de preparación para los desastres y las deficiencias en las políticas ambientales nacionales. Como bien menciona Ardila (2008): «la catástrofe después de la catástrofe, en el sentido de que resalta una tragedia social en la que está de por medio la naturaleza (...), hace evidentes las consecuencias de la dificultad» (p. 18).

Según el autor, el desastre es solo una parte de un continuo de fallos y decisiones improvisadas que sumergen a los sobrevivientes en un ciclo de adversidades que perduran mucho después de que la imagen ha dejado de ser tendencia. Teorizar la imagen de Armero hoy implica entender que la fotografía no debe ser solo un espejo del lodo, sino una herramienta para re-codificar un mensaje que el sensacionalismo dejó huérfano de contexto, permitiendo la redención del sujeto y transformando la ontología de la huella en un acto político de memoria activa.

Por eso es fundamental subrayar la responsabilidad ética de la información con relación al papel de los periodistas. Al abordar los hechos con rapidez para mantener la primicia, a la emocionalidad en el desarrollo de la noticia puede resultar en imprecisiones y a una improvisación en la narración de

los acontecimientos. Estas prácticas llevaron a que la cobertura de la situación de Armero se centrara en aspectos sensacionalistas o amarillistas, lo cual, con el tiempo, generó barreras de desconfianza entre los afectados por el desastre y aquellos que se encargaban de investigar y reportar la situación.

Figura 12. Recortes de prensa sobre Omayra Sánchez. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.



3. DESEMPOLVANDO LOS ALBUMES

La familia Patiño Cerquera estaba conformada por Juan Crisóstomo «Toto» Patiño, Felisa Cerquera y sus hijos: Elizabeth, Juan Carlos, Myriam y Yesid Patiño. Mi papá, Yesid, fue quien siempre me llevó a Lérída y Armero para guadañar la maleza de la casa, mientras me narraba las historias de una vida que se desarrolló íntegramente en aquel lugar.

Todos ellos nacieron, se educaron y habitaron en Armero; era allí donde residía su mundo. Sin embargo, la noche de la avalancha, el destino los encontró dispersos: en la casa solo permanecían mi abuela Felisa y mi tía Elizabeth.

Mi papá me contaba que él estaba en Bogotá, había llegado 8 días antes de la avalancha a visitar a su tía Aminta, la hermana de su mamá, que ya llevaba varios años viviendo en la capital. Ese 13 de noviembre, él se fue con unos amigos de su colegio (él estudió en un internado en el municipio de Falan – Tolima) a un partido Millonario vs Cali en el estadio El Campín. Cuando salió del partido, como a las 11 de la noche, empezó a escuchar a las afueras del estadio a las personas hablar de que algo había pasado en un tal pueblo llamado Armero.

En una caceta donde vendían dulces y tintos, escuchó en una pequeña radio, en una emisora radial que no se acuerda del nombre, decir a locutor que el nevado había hecho erupción y se llevó a Armero. Sin despedirse de sus amigos, corrió hacia la casa de su tía. Al llegar, encontró a la familia reunida



Figura 13. Fotografía de la familia Patiño Cerquera. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 18 de agosto de 1985.

en silencio alrededor del radio. Lo primero que hizo fue marcar el teléfono de su casa, pero tras veinte intentos fallidos, el silencio fue la única respuesta.

Por su parte, mi tía Myriam también se hallaba en Bogotá, recién casada y establecida allí debido al nuevo empleo de su esposo como mecánico en la Policía Nacional. Ella escuchaba el mismo partido por radio cuando la transmisión fue interrumpida; sin embargo, el primer reporte mencionaba que el desastre había ocurrido en Chinchiná.

La preocupación la invadió de inmediato: a las tres de la tarde había hablado con mi abuela, quien le comentó que caía mucha ceniza, aunque los vecinos insistían en que no era nada grave. No fue sino hasta las once de la noche cuando escuchó el reporte de un piloto que sobrevolaba la zona: «Armero ha desaparecido; solo se ve lodo por todos lados». Al igual que mi padre, llamó desesperadamente, pero nadie contestó.

Reunidos en casa de la tía Aminta, pasaron la noche en vela. «¿Quién podía dormir ese día?», se preguntaba mi papá. Iniciaron una búsqueda angustiante por hospitales, cadenas de televisión, emisoras y estaciones de policía, buscando los nombres de Felisa, Elizabeth o Juan Carlos en las listas de sobrevivientes. Intentaron viajar hacia el Tolima, pero el acceso a Honda y Lérída estaba clausurado por las autoridades.

Tras tres días de incertidumbre, una llamada de mi abuela les devolvió el aliento: estaban a salvo en un hospital de la ciudad de Ibagué.

El encuentro fue agri dulce. Encontraron a mi abuela sumida en un llanto desconsolado por la ausencia de Juan Carlos. Él había salido de casa con su uniforme de la Defensa Civil tras despedirse con un beso en la frente; jamás regresó. La búsqueda de mi tío se extendió por todo el país. Siguiéron pistas en Bogotá, Medellín, Cali e incluso rumores que lo situaban como habitante de calle en el Putumayo.



Figura 14. Documento de Juan Carlos Patiño. Archivo propio familia Patiño Cerquera.

Mi papá recorrió morgues y reconoció cuerpos desfigurados y fracturados, buscando siempre una señal inequívoca: a Juan Carlos le faltaba el dedo índice de la mano derecha. Ninguno de los cuerpos era el suyo.

Dos meses después, cuando finalmente se habilitó el paso, mi papá, mi abuelo y tres familiares regresaron a las ruinas para buscar a Juan Carlos entre los escombros y recuperar lo que el lodo no se hubiese llevado. Describen un paisaje irreconocible donde debían caminar sobre tablas para no hundirse, sorteando escombros y restos de animales muertos y calcinados.

Al llegar a la casa que fue su hogar, la encontraron parcialmente destruida y saqueada. El interior estaba anegado por el lodo, pero la estructura había resistido lo suficiente como para que mi papá concluyera que, de haberse quedado allí, su madre y su hermana habrían estado a salvo.

De entre el barro lograron rescatar las alhajas de la abuela, un comedor, un mueble de sala, algunos libros de mi tía Elizabeth y diez álbumes fotográficos. Estos álbumes, con más de ochocientas imágenes de familiares y amigos, constituyen hoy el único vestigio tangible de la vida que alguna vez floreció en ese lugar que llamaban hogar.



Figura 15. Fotografía de Myriam Cerquera en las ruinas de su casa en Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F.

La familia es sujeto colectivo que narra tiene a su disposición el manejo y construcción de un espacio de ficción. La foto es el medio que produce imagen, que visualiza a la familia, y pertenece a su capacidad técnica de expresar un tiempo de exposición. El archivo es una manera de clasificar y será propio de su técnica producir un orden a la vista, posterior al tiempo en que las fotos fueron coleccionadas. La narración es relato y entrega a sus narradores la potestad de manejar las historias de las que se envuelve la familia y que han merecido su archivo como imagen. (Silva, 1998, p.22)

Como menciona Silva, la familia tiene la capacidad de contar su propia historia y de construir un espacio de “ficción” a través del manejo de sus recuerdos por medio de las fotografías. Estos álbumes no solo son simples “contenedores” de imágenes, sino que también son medios activos de producción simbólica que tienen el poder de visualizar, ordenar y reinterpretar la historia familiar a lo largo del tiempo.

Las fotografías no solo registran momentos específicos, sino que también adquieren un valor narrativo; cada una de estas fotografías se convierte en un fragmento de una memoria familiar que es constantemente reinterpretada por quienes las observan.

Estos álbumes actúan como escenarios en los que algunos de los miembros de la familia (en este caso, según lo que me cuenta mi papá, fue mi abuela) seleccionan, organizan y presentan ciertos eventos o rostros que ellos sienten y creen que merecen ser recordados. Y esta selección de imágenes

no es fortuita, implica decisiones sobre qué incluir y qué dejar afuera, sobre cómo contar el pasado y qué versión de los hechos desean conservar. En este sentido, las fotografías no solo visualizan a la familia, sino que también participan activamente en la construcción de una memoria familiar.

En ese proceso de tratar de entender los álbumes, cómo están compuestos, quiénes están en las fotos, cómo están dispuestas las fotos a lo largo de las páginas de los álbumes, si están o no cronológicamente en el tiempo en el que se hizo.

Para Silva (1996) hay cuatro condiciones para la existencia de un álbum familiar:

La familia: el sujeto representado
La foto: el medio visual de registro
El álbum: técnica del archivo

Contar: su condición narrativa

Para el autor, estas condiciones configuran el álbum como un objeto cultural híbrido, atravesado por lo íntimo y lo colectivo, y también por la tensión entre la memoria y el olvido.

3.1 LA FAMILIA COMO TESTIMONIO



Figura 16. Doble exposición de fotografías, una de un joven Yesid y otra de una niña Jessica. 2024.

Para mi papá, la familia ha sido siempre el pilar fundamental de su existencia, ya fuera habitando junto a su madre y hermanos en Armero o construyendo nuestro hogar en Bogotá. Aunque nuestra relación ha sido históricamente compleja —quizás porque compartimos el mismo día de nacimiento, rasgos físicos casi idénticos y un temperamento que me hace sentir una versión femenina de él—, hoy comprendo que nuestras confrontaciones y similitudes, que en su momento percibí como barreras, son en realidad el vínculo más fuerte que nos une. Aquellas discusiones que nos apartaban son ahora motivo de gratitud.

Mi papá siempre estuvo presente, brindándonos lo mejor de sí con los recursos que tenía a su alcance. Es gracias a su insistencia narrativa que poseo recuerdos heredados de una vida en Armero que no viví. Es él quien me lleva hacia las ruinas cada tanto, el que relata entre risas la personalidad amorosa y alcahueta de mi abuela Felisa, y quien custodió durante décadas los álbumes familiares como un tesoro sagrado ante el temor de una nueva pérdida. Para él, conservar estas fotografías no es solo un testimonio de supervivencia frente a la tragedia, sino el anclaje a una vida que no estaba preparado para abandonar.

Resulta asombroso escucharlo recordar sus vivencias con tal nitidez; es como si al hablar se transportara de vuelta a ese pueblo vibrante que tanto amaba habitar.

Mi papá es el guardián de un legado que se resiste al olvido: es quien evita que las ruinas de su casa se desmoronen por completo, quien acude fielmente cada 13 de noviembre a la misa conmemorativa y quien nos ha enseñado a amar un lugar que nunca conocimos.

Para él, su familia es un testimonio vivo de resiliencia y resistencia. A pesar de haberlo perdido todo tras la tragedia, los Patiño Cerquera permanecieron unidos hasta el último aliento de mis abuelos. Hoy, mi padre es el eje que nos sostiene y nos mantiene integrados; nosotros somos la prueba de que, para él, la familia siempre será su mayor prioridad.

Figura 17. Fotografía instantánea de la familia Patiño Flórez. 2023



Siguiendo esta narrativa, para Silva la familia se erige como el eje central del álbum; son ellos quienes aparecen en las imágenes, pero también quienes las producen y las narran. No se trata simplemente de una suma de individuos, sino de una identidad colectiva que se edifica a través de la visualidad. Silva destaca que la familia, como sujeto soberano del archivo, elige qué mostrar y qué ocultar; en ese proceso de selección, se representa a sí misma en función de un ideal, un deseo o una narrativa afectiva. Así, estos álbumes no solo reflejan una realidad cotidiana, sino que proponen una versión ficcionalizada de la vida familiar.

Lo que observamos en estos álbumes es una reconstrucción material de este postulado. La familia es el núcleo que prevalece en la gran mayoría de las capturas, manifestándose a través de retratos que capturan rituales religiosos —bautizos, primeras comuniones, matrimonios—, escenas domésticas en la intimidad del hogar —durmiendo, frente al espejo, cocinando o en el patio—, celebraciones de aniversarios y encuentros comunitarios vibrantes, tales como concursos de baile, fiestas patronales y los tradicionales paseos de olla. Estas imágenes trascienden el simple registro del pasado; se resignifican como fragmentos de una historia que sobrevivió a la tragedia.

El hecho de que mi abuela Felisa se haya apropiado de estos álbumes, dedicándoles tiempo, recursos y una voluntad in-

quebrantable de conservación, no es un acto menor: es un acto de amor profundo hacia su familia y hacia sí misma. Al asumir esta tarea, ella se convirtió en la narradora principal de nuestra memoria familiar y en la guardiana de una identidad compartida que se reconstruye y transmite a través de las fotografías, muchas de las cuales, probablemente, fueron capturadas por su propio lente.

Esta labor de selección, organización y cuidado responde, como sugiere Silva (1998), a un ejercicio de representación. A través de estas fotografías se configura una imagen de mi familia que no solo intenta conservar el recuerdo de lo que fue y se vivió, sino que constituye una afirmación de continuidad afectiva frente a la pérdida absoluta de los seres queridos y del territorio habitado. Mi familia no solo se ve reflejada en esas fotos; se reinventa a través de ellas. Sin ser plenamente conscientes del significado futuro de estos álbumes, elaboraron un relato donde el pasado se vuelve significativo en el presente.

En este sentido, los álbumes rescatados de Armero funcionan como testimonios de una vida familiar y colectiva que fue interrumpida abruptamente, pero que persiste hablando a través de las imágenes rescatadas del lodo. La mirada de mi abuela, al ordenar y conservar estas fotos, fue la narración deliberada que ella eligió para contar nuestra historia. Su gesto afectivo es, en esencia, una forma de resistencia al olvido y su manera de sostener la memoria familiar desde

una dimensión visual y emocional, ya fuera un acto consciente o inconsciente.

Esta labor de reconstrucción y transmisión no ocurre en el vacío, sino que implica necesariamente una relación con los otros y con la comunidad de origen. Como plantea Ricoeur (2000):

«Del rol del testimonio de los otros en la rememoración del recuerdo se pasa así gradualmente a los de los recuerdos que tenemos en cuanto miembros de un grupo; exigen de nosotros un desplazamiento de punto de vista del que somos eminentemente capaces. Accedemos así a acontecimientos reconstruidos para nosotros por otros distintos de nosotros. Por lo tanto, los otros se definen por su lugar en un conjunto» (p. 158).

Desde esta perspectiva, las fotografías no solo evocan recuerdos individuales, sino que nos permiten acceder a una memoria compartida, reconstruida por y para otros. El acto de mi abuela trasciende el ámbito íntimo para participar de una memoria colectiva en la que cada imagen habla por aquellos que ya no están —como ella misma y mi tío Juan Carlos—, pero cuya presencia se mantiene viva en el relato visual que ella legó a través de los álbumes.

La supervivencia de estos álbumes no es un hecho fortuito, sino el resultado de una cadena de afectos que se resiste a la

disolución definitiva impuesta por la tragedia. Si el gesto de mi abuela Felisa —al rescatar, organizar y curar estas imágenes— constituyó la fundación de una narrativa de identidad frente a la pérdida, la custodia de mi padre ha sido el acto de resistencia que permitió que ese legado atravesara las décadas.

Como se ha analizado a través de Silva y Ricoeur, el álbum familiar en el contexto de Armero deja de ser un objeto doméstico para transformarse en un dispositivo de reparación colectiva; es el lugar donde el "esto ha sido" de la imagen se encuentra con la voluntad de un "nosotros" que persiste. Mi labor en esta investigación-creación no es otra que la de asumir el relevo de esa guardia: al digitalizar, teorizar y recontextualizar estos fragmentos, se completa el ciclo de la memoria.

Así, lo que el lodo intentó sepultar emerge hoy no solo como un registro del dolor, sino como una afirmación vital, donde cada fotografía rescatada se convierte en una huella que reclama su derecho a permanecer, recordándonos que mientras exista un relato que las sostenga, el territorio de la memoria seguirá siendo inexpugnable.



Figura 18. Fotografía en blanco y negro de la primera comunión de Yesid, Elizabeth y Juan Carlos Patiño. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F

3.2. LA FOTO COMO PRESENCIA



Figura 19. Fotografía de Soraida Florez, Jessica y Juan Esteban Patiño en Armero. Tomada por Yesid Patiño. 2006.

Desde mis primeros recuerdos, la presencia de mi padre ha estado mediada por el acto de fotografiarnos; a mi madre, a mi hermano y a mí. Como hija de la década de los noventa, fui testigo de la transición tecnológica de lo analógico a lo digital. Mi padre, siempre provisto de una cámara, fue quien me enseñó el ritual de cargar el rollo en el chasis y quien me otorgó la libertad de capturar mis primeras imágenes, ya fueran retratos de mi madre o de mi hermano en medio de alguna rabieta infantil.

A pesar de su empeño por adquirir rollos y, posteriormente, cámaras digitales, esa misma transición tecnológica nos cobró un alto precio en memoria. Perdimos incontables registros de viajes y cumpleaños debido a memorias extraviadas, cámaras averiadas o discos duros formateados cuyos archivos nunca regresaron. Esta brecha digital se hace evidente al comparar nuestra historia material: mientras yo poseo cinco álbumes físicos, mi hermano, nacido en 2004, solo cuenta con uno. Paradójicamente, aunque siempre tuvimos con qué retratarnos, la fragilidad de los soportes digitales de principios de siglo nos dejó con un vacío documental que solo los álbumes físicos logran llenar.

Esta pasión por el registro no es fortuita; es una herencia. Según los relatos familiares y la evidencia de los archivos, mi abuela Felisa también sentía una profunda fascinación por la fotografía. Era ella quien contrataba fotógrafos para los cumpleaños y actos escolares, y quien fomentaba en mi

tía Elizabeth el interés por capturar imágenes de su entorno. Mi tía recuerda a mi abuela como una mujer que disfrutaba de ser retratada, no por vanidad superficial, sino por el deseo genuino de conservar el rastro de su familia en la cotidianidad de su hogar en Armero. Ella fue quien, con una dedicación minuciosa, organizó y armó esos álbumes que hoy se han convertido en el tesoro máspreciado de los Patiño Cerquera.

Y gracias a estas fotos me puedo hacer una imagen de lo que fue ella, de lo que fue su vida en Armero, de cómo fue su casa, de la que solo conozco las ruinas. Por estas fotos puedo ver cómo era mi tío Juan Carlos, o cómo era que celebraban los cumpleaños o como iban al Río Lagunilla a hacer paseos de olla, y son estas fotos que atestiguan como mi familia quería ser representada a sí mismos.

Gracias a esos registros, puedo construir hoy una imagen mental de quién fue ella y cómo transcurrió su vida en un pueblo del que yo solo conozco las ruinas. A través de estas fotos, accedo a la presencia de mi tío Juan Carlos, a la alegría de los cumpleaños y a la vitalidad de los «paseos de olla» en el río Lagunilla. Estas imágenes son el testimonio de cómo mi familia deseaba ser representada ante el mundo y ante sí misma.

Es por esta influencia compartida —el amor de mi abuela y mi padre por retratar y ser retratados— que yo he asumido

la misma tarea. La importancia de estos álbumes radica en que constituyen la memoria viva de mi familia; una herencia visual y emocional que acepto y que cargaré conmigo por el resto de mi vida.

Siguiendo las cuatro condiciones planteadas por Silva para comprender la naturaleza de los álbumes familiares, la siguiente dimensión es la foto: el medio visual de registro. En este trabajo, la fotografía adquiere un sentimiento especialmente profundo; si bien en apariencia es un instrumento técnico para capturar imágenes, su función trasciende el mero registro mecánico de lo real. Es, ante todo, un acto social, una puesta en escena y una voluntad de detener el flujo temporal para otorgarle sentido al pasado.

Como señala Sontag (1977): «Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. [...] Todas las fotografías son memento mori. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa» (pp. 31-32).

La fotografía carga, entonces, con la paradoja de mostrar lo que ya no está y conservar lo que el tiempo irremediablemente se lleva. Por ello, cada imagen del álbum no es solo un retrato: es una presencia ausente, una ventana hacia quienes fuimos, hacia los cuerpos y voces que una vez habitaron Armero y que hoy viven en una imagen.

Observar los álbumes de mi familia es mucho más que mirar fotografías; es establecer un diálogo con la memoria. Es tender un puente entre el pasado y el presente, entre lo que fue y lo que, gracias a este registro, aún existe. Estas fotografías no son simples registros visuales; son huellas, marcas materiales de una existencia.

Como diría Silva (1998), no representan simplemente a una persona o a un momento, sino a su «fantasma: su efecto de luz» (p. 29); una presencia que resiste al olvido a través de fragmentos de un mundo que desapareció, pedazos de amor y de vida que sobrevivieron a la catástrofe.

Cada una de estas fotos representa un acto de resistencia, pues actúan como testigos silenciosos de una cotidianidad arrebatada por la tragedia. Allí, en la sucesión de sus páginas, los miembros de mi familia sonríen y celebran, habitando una esperanza de futuro en Armero que nunca creyeron que les sería arrebatada. Si bien las fotografías no pudieron evitar la pérdida física, sí lograron detener una fracción del tiempo, capturando no solo rostros, sino también intenciones, afectos y deseos. Cada pose frente a la cámara fue una manera de proyectarse hacia el porvenir, una declaración silenciosa que dice: «aquí estamos, y así queremos ser recordados».

Hoy, al tener el privilegio de observar estas fotos, también escucho. Ellas me interpelan y yo respondo; me cuentan his-

torias y me piden que las complete. En este gesto, me convierto en relatora: la voz que recompone, reimagina y vuelve a tejer los hilos de una vida familiar desde sus fragmentos visuales. Aunque se encuentren desordenadas, manchadas o afectadas por el hongo y el paso de los años, estas fotos cobran vida cada vez que alguien —ya sea mi familia, un observador externo o yo misma— se detiene a contemplarlas y a narrarlas.

Estos álbumes no pertenecen únicamente a la esfera de lo íntimo; constituyen también una memoria colectiva. Hablan de mi papá, de mis abuelos y de mis tíos, pero también de una comunidad entera, de una forma de vida y de un territorio. Guardarlos y observarlos es un acto de resistencia frente al olvido histórico.

Al final, el álbum familiar es, como afirma Silva, un «acto de amor» (p. 35): un intento valiente por sobrevivir a la muerte, desafiando al tiempo para dotar de sentido a lo que fuimos, a lo que somos y a lo que deseamos seguir siendo en un presente eterno.



Figura 20. Página de álbum familiar con fotografías en blanco y negro. Archivo propio familia Patiño Cerquera.

3.3. EL ÁLBUM COMO ARCHIVO

Recuerdo con nitidez el día en que encontré estos álbumes y la pregunta inmediata que me asaltó al verlos: ¿por qué parecían estar tan olvidados?

Reposaban dentro de bolsas negras en la parte baja de una estantería en el garaje, rodeados de herramientas y repuestos para el auto. Supongo que mi padre nunca encontró un lugar que considerara adecuado para protegerlos y, en la urgencia de lo cotidiano, terminaron allí.

Desde ese día, los rescaté de la oscuridad de aquellas bolsas para no devolverlos nunca más al silencio. Me fascina observar estas fotografías; ver el rastro del tiempo en los rostros de mi padre y de mis tías, contemplar su juventud y sus actividades, y finalmente entender, a través de la imagen, la razón de ese amor inquebrantable que profesan por Armero.

Al iniciar este proyecto, intenté establecer una secuencia cronológica precisa y asignar fechas a cada registro. Sin embargo, la tarea resultó compleja; incluso con la ayuda de mi padre, la exactitud de los años se desvanece en la memoria.

Dado que fue mi abuela Felisa quien organizó originalmente estos álbumes y ella falleció apenas cuatro años después de la avalancha —privándome de la oportunidad de conocer—

la—, el criterio exacto de su ordenación permanece como un enigma familiar.

No obstante, la materialidad de las fotos revela su propia línea temporal: la transición del blanco y negro a la irrupción del color marca el compás de las décadas, mientras que el crecimiento de mis familiares, capturados desde la infancia hasta la adolescencia, narra biológicamente el paso del tiempo.

Estos álbumes atestiguan la vida de mi familia durante sus años viviendo en Armero, de cómo quedo su casa después de la avalancha y de cómo tuvieron que vivir después en Ibagué y posteriormente quedarse en Lérída.

Es probable que mi abuela, en un ejercicio de actualización constante, fuera integrando las fotos al álbum a medida que las mandaba a revelar. Aunque hoy el orden pueda parecer fragmentado y se perciba la ausencia de algunas imágenes, es innegable que para ella era imperativo documentar el devenir de los suyos. Su intención era clara: asegurar que su familia fuera siempre representada y, sobre todo, recordada a través de la persistencia de las fotografías.

La tercera condición que plantea Silva (1998) es el álbum en sí: ese objeto que actúa como archivo, estructura y contenedor físico, otorgando orden, sentido y permanencia a las imágenes.

Los álbumes no son simplemente superficies donde se adhieren fotografías; constituyen una forma de narrar y clasificar la existencia, ejerciendo el poder de construir una memoria visual «organizada», aunque esta responda con mayor frecuencia a los afectos que a la lógica académica.

Silva advierte que existen diversas morfologías del álbum: desde aquellos meticulosamente divididos por generaciones y rituales, hasta los más espontáneos donde las fotos se entremezclan en cajas o sobres, incluso despegadas o deterioradas. No obstante, en todos subyace una intención clara de conservar aquello que la familia considera sagrado.

Estos álbumes de mi familia están marcados por ese mismo deseo: no perder sus memorias. Estos álbumes algunos no están completos, tampoco siguen un orden perfecto, la mayoría de ellos están desorganizados y no tienen órdenes cronológicos, pero cada uno de ellos, cada fotografía que se salvó, en mi familia es tratada como un tesoro.

Los álbumes de mi familia están atravesados por ese deseo imperativo de no extraviar la memoria. Aunque algunos están incompletos y carecen de un orden cronológico perfec-

to, cada fotografía rescatada es tratada como un tesoro. La materialidad de estos objetos habla por sí misma: hay fotos fijadas con cinta, espacios vacíos que denotan ausencias, acetatos rasgados y, lamentablemente, el rastro de un hongo que amenaza con borrar las imágenes. Sin embargo, el empeño de mi familia por mantenerlas allí sostiene su propia historia. Como señalan Vicente et al. (2012):

“La construcción y el mantenimiento del álbum como objeto, como tótem de culto al pasado, a la historia familiar, su producción, su uso y su consumo forman parte de una compleja serie de relaciones interpersonales y roles preestablecido dentro del núcleo familiar” (Vicente et. al, 2012, p.14)

Esto implica que el álbum no solo resguarda imágenes, sino que organiza vínculos, establece jerarquías y define roles de cuidado sobre qué debe ser recordado y qué puede ser silenciado. Estos archivos se entienden como una narración visual que documenta y estructura la historia familiar, permitiendo revivir momentos significativos y mantener viva la memoria de Armero.

A través del álbum, la familia de mi padre ha logrado conservar su legado, utilizando la fotografía como el medio para narrar su identidad.

Vicente et al. (2012) también sugieren que las fotografías familiares, a pesar de su aparente cotidianidad, son imágenes sofisticadas y complejas. Las decisiones sobre quién captu-

ra la foto, quién aparece en ella y en qué momento se realiza, construyen las políticas internas de representación y poder dentro de la familia. Así, el álbum deja de ser un simple recuerdo para convertirse en un archivo genealógico y simbólico que no solo muestra la historia, sino que la crea.

En muchas familias, como dice Silva (1998), el álbum se convierte en un archivo genealógico, afectivo y simbólico. Es una forma de darle estructura al caos del pasado, de enlazar momentos, de establecer relaciones entre personas, acciones o emociones. En otras palabras, el álbum no solo muestra la historia: la crea.

En este punto, la noción de archivo se vincula con lo que Derrida (1997) denomina el «mal de archivo»: ese deseo de memoria y esfuerzo consciente por preservar el pasado frente a la amenaza de la finitud. Los álbumes representan este deseo; al organizar las fotos, se resignifica el tiempo, transformando momentos efímeros en recuerdos duraderos. El pasado se recontextualiza y adquiere un nuevo peso dentro del presente familiar.

Aunque hoy habitamos la era de los álbumes digitales y el almacenamiento ilimitado en redes sociales, estos objetos físicos de papel, cartón y acetato poseen un valor irremplazable. A pesar de sus manchas y dobleces, estos archivos encarnan la resiliencia, el duelo y la herencia.

Al volver a ellos, la familia se reconstruye no solo como recuerdo, sino como un acto de presencia. El álbum, en definitiva, no es un objeto neutro; es un dispositivo emocional y una forma de resguardar los fragmentos que sobrevivieron al desastre. Es allí donde la historia de mi familia, y la de tantas otras familias de Armero, encuentra finalmente un relato propio y un refugio contra el olvido.

Por esto, el álbum no es un objeto neutro. Es un dispositivo emocional, una forma de resguardar los fragmentos que se salvaron del desastre. Es allí donde la historia de las familias – la mía y la de tantas familias de Armero- encuentran un relato propio.

La comprensión de este archivo familiar solo es posible cuando entendemos que estos tres pilares —familia, imagen y álbum— no funcionan de manera aislada, sino como un sistema vivo de resistencia. La familia es el motor originario; es el grupo que, movido por el afecto y la necesidad de auto-reconocimiento, decide qué momentos merecen ser arrancados del flujo del olvido. En el caso de los Patiño Cerquera, esta voluntad familiar se transformó en un acto de supervivencia: ante la desaparición física del territorio en Armero, la familia se aferró a su representación visual para demostrar que su existencia no fue un espejismo.

La imagen, por su parte, actúa como el testimonio técnico y poético. Es esa "huella de luz" que menciona Silva (1998) y el

memento mori de Sontag. La fotografía rescatada del garaje es la prueba irrefutable de lo que fue; es el fragmento que permite que el primo Germán o mi tío Juan Carlos sigan presentes en el diálogo cotidiano. La imagen es la que dota de rostro al recuerdo, permitiendo que las nuevas generaciones —quienes no caminamos por las calles de Armero— podamos heredar una geografía sentimental a través del ojo de quienes nos precedieron.

Finalmente, el álbum es el contenedor que le da sentido a todo lo anterior. Es el "tótem" físico que organiza el caos de la memoria. No importa que el acetato esté roto, que la cinta se esté secando o que un hongo amenace los bordes de las fotos; la estructura del álbum es la que permite que esas imágenes sueltas se conviertan en un relato. Es la casa que la avalancha no pudo derribar por completo. Al pasar sus páginas, la familia no solo mira el pasado, sino que habita un espacio seguro donde el duelo y la herencia conviven.

En esta intersección es donde mi papel como investigadora cobra sentido. Mi abuela Felisa organizó el álbum, mi padre lo custodió en el garaje y yo ahora lo reinterpreto bajo la luz de la academia y la creación. Esta tríada convierte lo que podría ser un simple montón de fotos viejas en un archivo vivo de resiliencia, demostrando que, mientras estos tres pilares se mantengan unidos, la historia de mi familia seguirá siendo contada, re-imaginada y, por lo tanto, salvada del silencio definitivo.

3.4. EL RELATO COMO HISTORIA DE VIDA

Al menos dos veces al año, acompañé a mi padre en el ritual de desyerbar lo que alguna vez fue su hogar; un espacio del que hoy solo restan paredes tomadas por la maleza y el moho. Incluso, en una ocasión, la familia entera se trasladó allí para recibir el año nuevo. Cargamos con la cena, mesas, menaje y linternas para habitar, durante una noche de 31 de diciembre, ese lugar tan recordado y querido por mis padres. Fue un acto de presencia en medio de la ausencia.

Crecí escuchando las vivencias de mis familiares, de amigos y allegados que abandonaron el pueblo antes de la tragedia, así como las crónicas desgarradoras de quienes sobrevivieron a la avalancha. He escuchado a quienes perdieron familias enteras o cargan en sus cuerpos las huellas físicas de la catástrofe —la pérdida de un miembro, las cicatrices de la piel—, pero, sobre todo, he sido testigo de las cicatrices psicológicas y emocionales que dejó la desaparición de un territorio amado.

Para mí, hablar de Armero siempre fue algo «normal» en mis círculos sociales, ya fuera con amigas, compañeros de estudio o conocidos. Sin embargo, la reacción de los otros siempre se alejó de esa normalidad: percibía interés, curiosidad, a veces un tinte de morbo o, simplemente, el profundo desconocimiento de un suceso que ocurrió hace ya casi cuarenta años. Supongo que, con el paso del tiempo, estos hechos se



Figura 21. Fotografía de Felisa Cerquera deteriorada por un hongo que tiene el álbum. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.

desvanecen en la memoria de las nuevas generaciones que no poseen un vínculo directo con la tragedia. Ese contraste me ha llevado, en los últimos años, a valorar con mayor profundidad cada anécdota e historia narrada por los sobrevivientes. Me embarga una inmensa gratitud al saber que mi familia, pese a las pérdidas, pudo permanecer unida, a diferencia de tantos otros que lo perdieron todo. Este proceso ha fortalecido el amor por mi padre y su estirpe, por su tenacidad al no permitir que la memoria de Armero se extinga.

Papá, puedes estar seguro de que no dejaré que Armero se borre de la memoria colectiva de quienes me rodean. Te prometo que me aseguraré de volver cada año, incluso cuando tú ya no estés. Porque, aunque nunca caminé por sus calles ni conocí aquel pueblo maravilloso que describes, tus relatos me han transportado a un lugar que no habité, pero que, gracias a ti, siempre he sentido como propio.

Figura 22. Fotografía de Elizabeth, Myriam, Jessica y Yesid en las ruinas de la casa en Armero, 2025.



Siguiendo la teoría que plantea Silva (1996) para que exista el álbum de familia, la cuarta condición es el relato. Esta es, probablemente, la dimensión más humana y vital del álbum. Es el relato lo que transforma una simple colección de fotos en una historia de vida compartida, es que no basta con solo la imagen, se necesita una voz que la nombre, que la explique, que la vuelva memoria.

Una imagen por si sola puede sugerir muchísimas cosas, pero cuando es contada, cuando mi papá me dice, “acá estábamos celebrando el cumpleaños de mi mamá” o cuando mi tía Elizabeth me dice “acá estaba participando en un concurso de baile”, ahí es cuando se convierte en memoria viva. Para Silva, el relato no es una condición secundaria, sino un componente esencial, si no hay alguien que cuente la historia, el álbum no podría existir como tal. Es el relato el que convierte la foto en significado, el que ata emociones, contextos, afectos, y construye un sentido a partir de los esta plasmado en la foto.

En muchas familias, ese rol del narrador lo asume alguien que lleva consigo el archivo oral; una madre, un abuelo, una tía. En mi caso, fue mi abuela quien rescato estos álbumes de las ruinas de su casa y les devolvió la voz.

Algunas de estas fotos están rotas, otras sin fechas, muchas con personas que ni mi papá reconoce, otras sin contexto, Pero mi abuela, como tantas mujeres que, según Silva, son las relatoras de los álbumes familiares, fue hiló, unió y cons-

truyó algo significativo de estos álbumes, y al hacerlo, le devolvió a su familia un pedazo de su memoria familiar.

La memoria familiar tiene lugar “[...] en las conciencias de los diversos miembros del grupo doméstico: aun cuando están juntos, con mayor razón cuando la vida los mantiene alejados, cada cual se acuerda a su manera del pasado familiar común” (Halbwachs, 2004, p.175). Esa memoria compartida no es homogénea, pero se activa y se reconoce a través de las fotos y los relatos que actúan como puntos de referencia. Como menciona el autor, “son los rostros /la imagen de la persona) y los hechos los que se instalan como puntos de referencia para el recuerdo, expresados en imágenes y nociones” (Halbwachs, 2004, p.175). Así, el relato no solo une lo vivido, sino que también permite que cada miembro de la familia pueda conectar su propia experiencia con el imaginario colectivo.

El relato tiene el poder de llenar los vacíos que deja la foto. A veces, al observar una foto dañada o incompleta, uno puede inventar lo que falta, y es en esa imaginación que se puede construir un nuevo sentido. El álbum, como dice Silva, no solo conserva; también olvida, omite, elige. Pero el relato puede crear puentes sobre ese silencio, dándole continuidad a lo que parecía perdido.

Los relatos familiares no son fijos. Ellos cambian con el tiempo, con las generaciones, con la mirada de quien la cuenta.

No es lo mismo que me cuenta mi papá sobre una foto, a lo que me cuentan algunas de mis tías, sobre la misma foto. Lo que antes era una escena alegre, con el tiempo, y en este caso por la tragedia, se convierte en nostalgia. Lo que parecía trivial, con los años cobra una gran importancia. El relato entonces no solo acompaña la foto: la reinventa, la trae al presente, y hace vivir de nuevo.

“[...] la imagen de la foto del álbum es actualizada por otro medio, la palabra de su relator, cada vez que es contada a alguien. Entonces lo original de la visión del álbum es que su foto existe para ser hablada” (Silva, 1996, p.37)

Entonces la narración o el relato son es solo un complemento, sino que es una dimensión esencial del álbum, Es a través de la palabra que la foto se convierte en memoria compartida, en enseñanza, un vínculo intergeneracional. Es en el relato donde la memoria familiar vuelve a encontrar coherencia y sentido.

Con estos álbumes de mi familia, el relato también se convierte en un acto de resistencia y reconstrucción simbólica. Que mi familia cuente lo que fue, lo que perdieron, también es un modo de sanar y de mantener viva la memoria. Es permitir que los ausentes sigan entre nosotros, que los lugares destruidos aun tengan un espacio en nuestras palabras.

Porque el álbum no solo muestra, también produce sentido. (Silva, 1996, pag. 10), Y ese sentido se activa cada vez que alguien lo abre y se dispone a narrar.

Por eso, los álbumes familiares no solo son las imágenes, ni solo son las palabras, son el encuentro entre ambas. Es archivo, es memoria, es testimonio. Y es, por, sobre todo, un acto amoroso de narrar lo vivido para que no se olvide, para que otros lo recojan, para que la historia de Armero siga siendo contada.

La supervivencia de estos álbumes no es un hecho fortuito, sino el resultado de una cadena de afectos que se resiste a la disolución definitiva impuesta por la tragedia. Si el gesto de mi abuela Felisa —al rescatar, organizar y curar estas imágenes— constituyó la fundación de una narrativa de identidad frente a la pérdida, la custodia de mi padre ha sido el acto de resistencia material que permitió que ese legado atravesara las décadas desde la oscuridad de un garaje hasta la luz de esta investigación.

Como se ha analizado a través de la articulación entre Silva, Ricoeur y Halbwachs, el álbum familiar en el contexto de Armero deja de ser un objeto doméstico para transformarse en un dispositivo de reparación colectiva. Es el "marco social" que sostiene a la familia cuando el territorio físico desaparece, y es el "relato" que otorga voz a los fantasmas que habitan en la huella química del papel. A través de estas páginas manchadas y desgastadas, la familia no solo mira el pasado; habita un presente eterno donde la muerte no tiene la última palabra.

Mi labor no es otra que la de asumir el relevo de esa guardia. Al digitalizar, teorizar y recontextualizar estos fragmentos, completo el ciclo de la memoria que inició mi abuela. Soy la relatora que hoy traduce esos silencios en palabras, asegurando que las ruinas de Armero que visito con mi padre no sean solo escombros, sino cimientos de una historia que sigue viva.

Así, lo que el lodo intentó sepultar emerge hoy no solo como un registro del dolor, sino como una afirmación vital. Cada fotografía rescatada, cada anécdota compartida y cada nombre recuperado es una victoria contra el olvido histórico. Al cerrar este capítulo, queda claro que mientras exista un relato que las sostenga y una mirada que las reconozca, el territorio de nuestra memoria seguirá siendo inexpugnable. El álbum es, finalmente, nuestra casa: el único lugar de Armero donde siempre podremos volver.

4. EXPLORANDO LOS ÁLBUMES: UN PANELO DE LO QUE SE RECUPERÓ

*Cada retrato deviene un flash-back y el álbum
que los agrupa, toda una memoria en
conserva. Las imágenes certifican los anhelos
y experiencias que deseamos revivir o que
no debemos olvidar.*

Joan Fontcuberta

Contamos con diez álbumes familiares que albergan aproximadamente ochocientas fotografías, un acervo que captura la vida de mi familia en Armero antes y después de la avalancha de 1985. Estos álbumes son mucho más que colecciones de imágenes; representan un tesoro rescatado de los escombros de la casa familiar, un archivo vivo de risas, cotidianidad y afecto que, por un tiempo, mis padres y tíos creyeron perdido para siempre. Al hojearlos, el tiempo parece detenerse: descubro a mi abuela joven junto a su madre —a quienes no tuve el privilegio de conocer—, observo a mi padre en su graduación de preescolar y asisto a los innumerables «paseos de olla» en el río Lagunilla.

Cada imagen me permite revivir momentos que no habité, pero que mi padre y mis tías conservan en la memoria con una nitidez conmovedora, desde los cumpleaños en la sala de la casa hasta los desfiles de bailes típicos de mi tía en la plaza principal. El registro abarca desde la década de los cuarenta hasta finales de los ochenta, cuando la familia ya

se encontraba instalada en Lérída tras la tragedia, documentando la transición de un Armero vibrante y unido hacia la reconstrucción de una nueva vida.

La existencia de este archivo es el legado de mi abuela Felisa. Según relata mi tía Elizabeth, Felisa era una mujer de gran vanidad y una entusiasta de la fotografía; siempre procuró contratar fotógrafos para los eventos sociales o adquirir cámaras de rollo para documentar su entorno. Increíblemente, estas fotos sobrevivieron al lodo y a la destrucción de la erupción del Nevado del Ruiz. Fueron halladas por un primo de mi padre —cuyo nombre se desvanece en la memoria familiar—, quien regresó a las ruinas junto a mi abuela meses después del desastre, cuando finalmente se permitió el acceso al pueblo.

Los álbumes aparecieron intactos dentro de un armario en la habitación de mis tías, protegidos porque el lodo no alcanzó a cubrir la totalidad de la vivienda. Así, estos objetos representan la historia de mi familia paterna: el crecimiento de los hijos, desde la infancia hasta la madurez, y el sereno envejecimiento de mi abuela.

La materialidad de los álbumes narra su propia historia de supervivencia. Las páginas lucen amarillentas por el paso de las décadas y el rigor del calor en Lérída; presentan aureolas de humedad en los bordes y leves rasgaduras que funcionan como cicatrices del rescate.

Aunque un accidente con aceite afectó la visibilidad de algunas fotos en un tomo específico, la mayoría de las imágenes conservan una claridad emotiva, como si hubieran sido capturadas ayer.



Figura 23. Fotografía de la familia Patiño Cerquera con el reverso de la foto con la fecha que fue tomada, Archivo propio familia Patiño Cerquera. 1980.



Figura 24. Fotografía de Rufina y Felisa Cerquera (madre e Hija) con el reverso de la foto con dedicatoria, Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F

La estética evoluciona con la tecnología de la época: los ejemplares de los años cuarenta y cincuenta poseen hojas de cartón grueso con fotografías en blanco y negro, a veces de bordes dentados, que exudan un aire nostálgico y cinematográfico. Hacia los sesenta y setenta, la irrupción del color trae verdes profundos y rojos intensos, protegidos por láminas autoadhesivas; incluso aparecen las Polaroids instantáneas de bordes blancos que mi abuela tanto apreciaba por su inmediatez.

Hay cartas de cumpleaños, telegramas enviados por mi tía, recortes de periódicos locales que documentaban la avalancha, donde se ve el negocio que tenía mi abuela o recortes de rostros de personas que quedaron en la avalancha y que ella conocía.

También figuran rostros recortados de conocidos desaparecidos, transformando el álbum en un espacio de duelo y reconocimiento. Aunque el orden no es rigurosamente cronológico y presenta saltos temporales, el flujo narrativo es innegable, retratando bodas, bautizos y la vida doméstica en la casa que tanto amaron.

Abrir estos álbumes es enfrentarse a una dualidad: la alegría del recuerdo feliz y el nudo en la garganta ante lo perdido. Son los testigos tangibles de un Armero próspero y el motor de un amor familiar que, a través de la oralidad de mi padre y mis tías, se me ha transmitido con tal fuerza que hoy siento esos recuerdos como propios. Estos álbumes no solo contienen fotos; contienen la resiliencia de una familia que, a pesar de todo, sigue en pie.











El paneo de estos álbumes fotográficos implicó un escaneo sistemático y narrativo de un archivo personal que reconstruye una historia familiar a través de las imágenes deterioradas por el tiempo. Para este paneo de imágenes, me basé en el paneo que hace David Hockney (2001), en su libro *El conocimiento secreto*. Tanto el paneo de los álbumes fotográficos familiares como el de Hockney se fundamentan en la fragmentación y reconstrucción de las imágenes para generar una visión holística, lo que significa el álbum como un todo integral, en lugar de la simple suma de sus partes, para poder entender que todos los componentes de los álbumes están interconectados e influyen mutuamente, enfatizando la multiplicidad de perspectivas y la narrativa no lineal.

En los álbumes las fotografías están organizadas cronológicamente, pero al mismo tiempo no lo están. Se nota en los álbumes que las fotos las ponían en los álbumes al tiempo que las iban tomando, pero también con el paso del tiempo y después de la avalancha, la manipulación de estos, hay fotografías que están aleatoriamente puestas en los álbumes sin necesariamente ser del mismo año o de la misma fecha que el resto de las fotografías, y esto fragmenta la continuidad, requiriendo un paneo interpretativo que enlace los relatos íntimos esparcidos que cuentan las imágenes.

De manera similar, Hockney emplea su técnica de “joiners” o collages fotográficos, donde cientos de imágenes individuales se superponen para formar composiciones panorámicas, rompiendo la ilusión de unidad fotográfica tradicional. Como describe Hockney en su libro, esta aproximación revela el proceso perceptivo humano al fragmentar y recomponer la vista, tal como argumenta que los artistas renacentistas usaban óptica para descomponer el espacio en múltiples ángulos. Así, ambos métodos transforman fragmentos en un paneo narrativo mayor, donde todo emerge de las partes, evocando una arqueología visual que desentraña capas ocultas de realidad.

Otra similitud clave radica en la exploración temporal y espacial, donde ambos paneos mapean la evolución a través de contextos geográficos y cronológicos específicos. En los álbumes recuperados de mi familia en Armero, el paneo cronológico abarca desde escenas cotidianas de mi familia en su casa hasta viajes en aviones, con anotaciones en algunas fotos en la parte de atrás que pueden dar más contexto y añaden profundidad temporal y espacial, como, por ejemplo, algunas fotografías tienen la fecha en la que fueron reveladas, o escritas en la parte de atrás con alguna dedicatoria.

De este modo, los álbumes ofrecen un paneo íntimo de la historia personal de mi familia y su vida antes, durante y después de Armero, paralelo al paneo artístico de Hockney,

que reconstruye el espacio para ilustrar cómo el tiempo estratifica las capas visuales, uniendo lo cotidiano con lo perceptual en una narrativa más dinámica.

Estos enfoques comparten un compromiso con la preservación de la memoria y la revelación de lo “secreto”, actuando como herramientas para desenredar las narrativas ocultas por el paso del tiempo. En los álbumes, el deterioro —la exposición a 40 años de calor en Lérida, con la oxidación de las grapas y los tonos de sepia intensificados— oculta, pero preserva, esos “secretos” familiares, como fotos en el río Lagunilla, ese por el que bajó la avalancha desde el nevado y borró a Armero del mapa, o las polaroids tomadas por la familia en la sala de la casa, recuperadas mediante la digitalización para mantener una integridad narrativa.

Hockney, en su teoría central, utiliza collages para exponer “conocimientos secretos” en el arte histórico, argumentando que “el secreto radica en ver más allá de la superficie, en las junturas invisibles de la percepción” (Hockney, 2001, p. 23). Por ende, los álbumes preservan una memoria colectiva familiar, mientras Hockney desentraña una memoria artística, pero ambos paneos funcionan como excavaciones visuales que iluminan identidades perdidas, transformando lo fragmentado en un legado vivo y accesible.

4.1. FAMILIA PATIÑO CERQUERA

4.2. LA CASA

Para mi familia, la casa que permanece en pie ha sido siempre un recuerdo permanente y un ancla de sus vidas en Armero. Fue el espacio donde crecieron, habitando su infancia, adolescencia y los albores de su vida adulta; para ellos, siempre será «la casa de mi madre», el refugio de la abuela Felisa donde el amor, las risas y las historias marcaron la identidad de cada uno de sus miembros. Aunque la avalancha borró del mapa la mayor parte de Armero, esa estructura —a medio camino entre la ruina y la permanencia, con sus paredes heridas, pero aún firmes— se transformó en un símbolo de añoranza y resistencia. Esas paredes cargan no solo con las cicatrices del desastre, sino con los ecos de las voces que alguna vez las habitaron; son el testimonio de lo que fue y de lo que jamás podrá borrarse del corazón de quienes allí vivieron

Cada vez que mis familiares evocan la vida en aquel hogar, lo hacen desde una amalgama de nostalgia, dolor y cariño. No importa que hayan transcurrido ya cuatro décadas; para ellos, sigue siendo el lugar donde la abuela Felisa cocinaba con devoción, donde la música de las fiestas familiares inundaba el ambiente, donde corrían descalzos por el patio y donde se tejieron los lazos que hoy, a pesar de la diáspora, los mantienen unidos.

Desde entonces, la casa se ha convertido en un lugar sagrado. No la entendemos como una reliquia muerta, sino como un espacio vivo y desbordante de significado. Al menos dos veces al año, realizamos el viaje ritual para deshierbarla y despejar la maleza que la naturaleza, en su insistencia por reclamar el territorio, incrusta entre los ladrillos. En el fondo, este ejercicio de limpieza es una reafirmación de propiedad y pertenencia: al cortar la hierba y despejar los muros, sentimos que protegemos mucho más que una estructura; estamos resguardando un fragmento físico de nuestra historia.

En estas visitas, el trabajo es tanto manual como espiritual. Al caminar por lo que queda del corredor y tocar las paredes, mis tías y mi padre reconstruyen la arquitectura del hogar en el aire: señalan dónde estaba cada habitación, quién ocupaba cada pieza, la disposición de las camas, los armarios y los detalles que adornaban los muros. Recuerdan cada rincón vibrando con vida. Entre lágrimas y sonrisas melancólicas, reviven los juegos, los primeros amores y la presencia de mis abuelos. Aunque esos detalles ya no son visibles al ojo ajeno, para nosotros siguen allí, preservados también en los álbumes donde las fotografías nos permiten asomarnos a esos rincones perdidos..

Esta casa, aunque herida, es el cordón umbilical que nos conecta con nuestras raíces y con el amor de mi abuela; aunque no la conocí, su esencia habita en estos muros.

Es también el vínculo con la identidad de un pueblo que fue arrasado, pero que sobrevive en la memoria de quienes se niegan al olvido. Este lugar, si bien es un espacio de duelo, es fundamentalmente un escenario de celebración porque, contra todo pronóstico, aún sigue en pie. Mientras sigamos regresando para limpiarla, recordarla y narrar lo que Armero significó, la casa —y con ella, nuestra historia— continuará viva.



Figura 25. Fotografía de Elizabeth Patiño y Myriam Cerquera barriendo maleza en las ruinas de su casa en Armero. 2025.

LA CASA



*...la casa se encuentra en el centro del mundo.
Ella designa el recinto de lo
cercano y familiar a cuyo alrededor se
cierne la lejanía. La casa misma se
encuentra en oposicion a la lejanía como algo
de pertenencia propia, y por ello
debemos amarla."*

Otto Friedrich Bollnow (1969, p.117)

La casa familiar en Armero, medio en pie tras la avalancha del 85, trasciende de su condicion de ruina fisica para convertirse en un simbolo profundo de memoria resistencia y arraigo emocional. Para mi familia, este lugar representa no solo el hogar de la infancia y adolescencia, sino tambien un refugio eterno cargado de memorias que perduran a pesar de la destruccion que arrasó con practicamente todo el pueblo.

Y aunque la tragedia dejo cicatrices visibles en la casa, esta se erige como un ancla de identidad, un espacio donde los ecos de mi abuela Felisa, las fiestas familiares y los juegos infantiles resuenan con nostalgia y cariño, incluso 40 años despues. Las visitas anuales para deshierbar y limpiar no son solo actos de matenimiento, sino rituales que reafirman su vitalidad, protegiendo un pedazo de historia que une generaciones.

Esta casa herida pero firme, encarna la noción de "lugar" de la que habla Yi-Fu Tuan en su libro Espacio y lugar, donde los

lugares emergen como construcciones humanas impregnadas de significado afectivo, temporal y simbolico, transformado el espacio “abstracto” en un mundo vivido y estatico (Tuan, 1977).

Complementariamente, Otto Friedrich Bollnow, en *Hombre y espacio*, describe la casa como un “amparo” esencial que delimita el espacio vital humano, ofreciendo protección contra las amenazas del mundo exterior y fomentando la intimidad cotidiana (Bollnow, 1963, p. 119).

En Armero, esta casa no solo resistió la avalancha, sino que también se convirtió en un refugio simbolico que alinea la perspectiva de estos dos autores, humanizando el caos y preservando la esencia de la existencia de esta casa familiar.

Tuan define el “lugar” como un centro de valor que surge de la experiencia íntima, donde el espacio indefinido adquiere definición y permanencia a través de pausas emocionales y sensoriales (p. 4).

En ese sentido la casa en Armero no es un mero sitio geografico, sino un refugio que contrasta con el caos de la tragedia y el desplazamiento posterior. Para mi familia, es ese lugar donde pasaron tantas anécdotas que si nos ponemos a listarlas, esta tesis sería mucho más larga, y que estas anécdotas funcionan como lazos entretejidos que aún los mantiene unidos.

Según Tuan explica que los lugares íntimos, como la casa familiar, funcionan como “pausas” en el flujo del movimiento y el tiempo, ofreciendo seguridad y estabilidad biológica y emocional (p.76). Bollnow profundiza esta idea al conceptualizar la casa como un “amparo” que proporciona un “espacio protegido” contra la “exposición al mundo abierto”, donde el individuo se siente seguro y puede desplegar su vida interior sin temor (p.123).

Estas “pausas” permiten que el lugar se convierta en una extensión del yo, un “mundo de significados organizados” donde los sentidos (el tacto al recorrer la casa, la memoria de las habitaciones y rincones) evocan una intimidad profunda. Las visitas familiares, con sus toques a las paredes y recuerdos de camas, armarios y fiestas, ilustran esa experiencia sensorial, no es solo ver la estructura, sino sentirla como un “refugio vivo”, lleno de “ecos de voces” que protegen contra la vulnerabilidad del mundo exterior. Así, la casa se transforma en un “lugar sagrado”, no como una reliquia inerte y muerta, sino como un espacio de cariño y celebración, y alineando con la idea de Tuan de que los lugares íntimos satisfacen necesidades fundamentales, como el amor y la pertenencia, convirtiéndose en anclas contra el desarraigo (p. 67), y con la visión de Bollnow de la casa como “centro de la vida humana” que delimita lo propio del caos externo, fomentando la “tranquilidad del estar en casa” incluso en medio de las adversidades (p.133).

El paso del tiempo amplifica esta significancia, convirtieron la casa en un depósito de memoria que “vuelve visible el tiempo”. Tuan argumenta que el lugar retiene el pasado como un recuerdo tangible, donde el flujo temporal se materializa en objetos y estructuras que definen la identidad (p.85).

Para mi familia, 40 años después no han diluido el afecto, al contrario, las historias compartidas –con llanto y sonrisas melancólicas- con los álbumes fotográficos reviven la vida vibrante de la casa. Y aunque yo no conocí la casa cuando estaba toda en pie, ni tampoco conocí a mi abuela Felisa, la casa me conecta con toda esa vida que no viví, evocando un pasado personal que fortalece el sentido de un “yo” colectivo familiar.

Tuan enfatiza que conocer un lugar lleva tiempo, pero la intensidad emocional, como el duelo por la tragedia mezclado con la alegría de los recuerdos contados por parte de mi familia, pero no es la cantidad de tiempo lo que genera un apego profundo, sino la calidad de las vivencias afectivas que están asociadas a este lugar (p.4).

Ya que mi papá y la mayoría de sobrevivientes de Armero, han pasado la mayoría de su vida fuera de Armero, mi papá tiene 62 años y para la tragedia tenía 22 años, eso significa que lleva 40 años viviendo fuera de Armero, pero para él, ese lugar, esa casa sigue siendo motivo de un apego que como

menciona Tuan, no necesariamente necesita ser de mucho tiempo, sino de esa conexión emocional que se tiene con el lugar.

Bollnow complementa esto al ver la casa como un espacio que acumula “capas de existencia vivida”, donde el tiempo no erosiona el desamparo, sino que lo enriquece como un “refugio perdurable” que resiste a las transformaciones del mundo. (p. 169)

Las cicatrices de la avalancha en las paredes no borran el pasado, lo enriquecen, transformando la casa en un símbolo de añoranza y resistencia, donde cada vez que vamos a la casa a limpiar, reanima esa pertenencia. Esto resuena con la visión de Tuan de que los lugares heridos, como las ruinas, no son inertes, sino *recuerdos vivos* que narran *lo que fue* y lo que perdura en el corazón de los que habitaron en esta casa.

Esta casa simboliza resistencia e identidad familiar, resistiendo no solo a la naturaleza “destruktiva”, sino al olvido colectivo. En Armero, arrasado por la avalancha, la casa “medio en pie” presenta la supervivencia del pueblo en la memoria familiar, un lugar de duelo que también celebra la alegría pasada, conectando con la identidad de un Armero perdido pero no olvidado.

Mientras mi familia siga yendo, limpiando y contando historias, la casa seguira viva, encarnando la tesis de Tuan de que los lugares, cargados de afecto y tiempo, nos ayudan a entender el mundo y nuestra potencialidad humana para la permanencia emocional (p.2), y la de Bollnow, que el amparo de la casa es el “fundamento de toda morada humana”, un refugio que trasciende la destruccion para afirmar la vida. (p. 171)



Figura 26. Fotografía de Elizabeth, Myriam, Jessica y Yesid en las ruinas de la casa en Armero, 2025.

4.3 MI ABUELA FELISA

Una de las ausencias que más ha pesado en mi vida es el no haber conocido a mi abuela Felisa. Felisa Cerquera, nacida el 10 de octubre de 1932 en Armero, fue una mujer de una fortaleza e independencia excepcionales.

Madre de cuatro hijos —Myriam, Juan Carlos, Yesid y Elizabeth— y esposa de Juan Crisóstomo «Toto» Patiño, Felisa fue mucho más que un pilar doméstico: fue la propietaria de su propio negocio, «Candilejas», la vecina solidaria a la que todos acudían en busca de ayuda y la hija abnegada que sostuvo a su madre hasta el último aliento.

Fue, también, una de las miles de personas cuya vida fue fracturada por la avalancha de Armero, perdiéndolo todo en un instante irreversible.

Ella falleció en 1989, cuatro años después de la tragedia y siete antes de mi nacimiento en 1996. Aunque no coincidimos en el tiempo físico, mi padre asegura que comparto con ella múltiples rasgos; la genética ha hecho su labor, permitiéndome reconocer su rostro en el espejo a través de los rasgos que también heredó mi padre.

A pesar de la distancia temporal, la siento presente a través de las infinitas anécdotas que habitan en mi familia y, sobre todo, a través de los álbumes fotográficos que ella misma co-

menzó a crear. Gracias a su deseo de documentar la vida —atribuido por mi tía Elizabeth a una naturaleza vanidosa—, hoy poseo un archivo donde puedo verla sonreír, trabajar y envejecer. Ese registro me hace sentir que, de alguna forma, sí la conocí.

Según mi papá yo tengo muchos rasgos físicos parecidos a ella, y también viene del hecho de que mi papá es igualito a ella, así que la genética hizo lo suyo y si puedo ver el parecido entre ella mi papá y yo.

Para mis tías y mi padre, Felisa fue una madre de contrastes: inmensamente «alcahueta» pero firme en la corrección. Sostuvo el hogar no solo económica sino emocionalmente, asumiendo la crianza y las responsabilidades domésticas ante las prolongadas ausencias laborales de mi abuelo Toto —lo cual explica, además, su escasa presencia en las fotos—. Ella hizo el mejor trabajo posible con las herramientas de su tiempo, y el eco de su labor es tal que hoy solo recibo de ella relatos de admiración.

Mi abuela vivió toda su vida en Armero, allí tenía su casa, su negocio, su familia, en fin, su vida entera, ella fue la que empezó a crear los álbumes fotográficos que estamos estudiando en esta tesis, así que gracias a ella tenemos estas fotografías, y siempre le estaré infinitamente agradecida por eso, porque así hubiera sido intencional o no, gracias que ella era una mujer vanidosa (según mi tía Elizabeth), y le gus-

taban tomar muchas fotos por todos lados, ahora tengo yo estas fotos donde la puedo ver, sonreír y envejecer, y eso me hace sentir que de alguna forma sí la conocí.

Para mi papá y mis tías, ella fue la mamá más alcahueta, pero también la más dura a la hora de corregir. Era la mamá que casi nunca les decía no a nada, y la que sostenía el hogar no solo económicamente sino emocionalmente también, ya que mi abuelo, aunque ellos duraron muchos años juntos, mi abuelo permanecía mucho tiempo fuera de la casa, porque no trabajaba en Armero, y eso también explica por qué él no aparece tanto en las fotos de los álbumes.

Aun así, ellos se querían mucho, pero eso también significó que toda la responsabilidad del hogar recayó sobre ella, la crianza de los hijos, la responsabilidad económica y todo lo que conlleva sostener un hogar. Y aun así ella hizo el mejor trabajo que pudo con las herramientas que tenía en el momento, y gracias a eso, lo único que yo escucho de ella son buenas cosas.

Mi abuela estaba en Armero con mi tía Elizabeth y mi tío Juan Carlos el día de la tragedia, ella y mi tía lograron salir de su casa unos minutos antes de que el lodo llegar a su casa, afortunadamente para ella, el lodo no llegó con tanta fuerza y esa es la razón del porque las paredes de la casa siguen en pie.

Después de la tragedia ella, mi tía y mi papá, divagaron en

varias casas de familiares en Ibagué, Medellín y Cali, hasta que dos años después les dieron la casa en Lérída, la casa donde mis papás viven actualmente.

Sin embargo, Felisa solo sobrevivió cuatro años al desastre. En 1989, un derrame cerebral puso fin a su vida. Mi familia sostiene que murió de «pena moral», consumida no solo por la pérdida de su mundo en Armero, sino por la desaparición de su hijo Juan Carlos, cuyo cuerpo nunca fue hallado a pesar de las incansables búsquedas. Mi tía recuerda que, durante esos cuatro años en Lérída, el ritual de mi abuela era inquebrantable: cada fin de semana regresaba a las ruinas de Armero.

Para mí y todas estas historias contadas sobre ella, ella fue un símbolo de resistencia y resiliencia para su familia y su comunidad, para mí es aquella persona que yo hubiera amado conocer.

Gracias abuela, porque gracias a ti tengo estos álbumes y puedo contar tú historia y la de nuestra familia.

MI ABUELA (FELISA)



4.4. EL HIJO QUE NO VOLVIO

Mi tío Juan Carlos siempre ha sido un misterio para mí, una presencia que habita en los márgenes de lo poco que he logrado reconstruir sobre su vida. Nacido en Armero, fue el segundo de cuatro hermanos y el primero de los dos varones. Según los relatos de mis tías y mi padre, Juan Carlos era el hermano extrovertido y cómplice; aquel que nunca rechazaba una invitación, amante de las fiestas y con un espíritu desjuiciado para el estudio que compensaba con un carisma inagotable.

Sin embargo, más allá de su faceta rumbera, la historia que prevalece sobre él es la de su profunda humanidad. Fue una persona humilde, siempre dispuesta a tender la mano a quien lo necesitara. Quizás por esa vocación de servicio decidió ser voluntario de la Defensa Civil; aunque no tengo certeza de cuánto tiempo prestó su labor, sé que para la fecha de la tragedia ya no se encontraba vinculado oficialmente a la institución.

Para mi tía Elizabeth, Juan Carlos fue el confidente inseparable, el mejor amigo que la acompañaba a cada rincón. Para mi abuela Felisa, aunque ella siempre negara tener favoritismos, él ocupaba ese lugar especial que las madres reservan con silenciosa devoción.

Mi conocimiento sobre él es fragmentario: lo conozco a través de las escasas fotografías de los álbumes, un par de documentos de identidad y un diploma que mi abuela custodió junto a los recuerdos más valiosos. Sospecho que el silencio que a veces rodea su nombre se debe al dolor insoportable que dejó su partida, una herida que la familia aún prefiere no tocar demasiado.

La noche de la tragedia, según cuenta mi tía Elizabeth, Juan Carlos llegó a la casa cerca de las nueve. Entró casi corriendo, con la urgencia de quien sabe que el peligro acecha, y comenzó a ponerse su traje de la Defensa Civil. En medio de la confusión, le pidió a mi tía que le prestara su motocicleta, pero ella, en un arrebatado de capricho adolescente, se negó. Sin perder tiempo, él realizó una llamada telefónica y, al colgar, le anunció a mi abuela que regresaría más tarde.

Aquel Armero ya estaba cubierto por una persistente lluvia de ceniza y el ambiente estaba cargado de una sospecha fúnebre. Con miedo, mi abuela le suplicó que no se marchara, pero él, intentando calmarla, le pidió que se quedara en casa y le prometió llamarla pronto. Con un beso en la frente de Felisa, salió por la puerta. Esa fue la última vez que lo vieron.

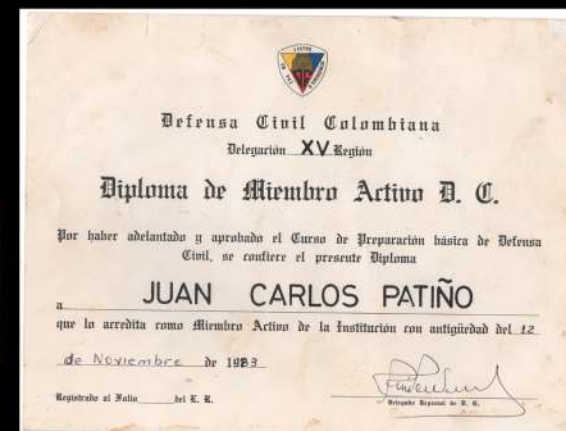
A pesar de las búsquedas incansables por cada rincón del Tolima, Juan Carlos nunca fue encontrado. Se convirtió en uno de los miles de desaparecidos que el lodo se guardó para siempre.

Mi abuela, con el corazón roto por la incertidumbre, lo lloró hasta el último día de su vida. Su ausencia es hoy una de las piezas faltantes que intento honrar a través de estos álbumes, donde su sonrisa rumbera quedó congelada para siempre.



Figura 27. Fotografía de Yesid y Juan Carlos Patiño, Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.

EL HIJO QUE NO VOLVIO



4.5. LOS QUE SIGUEN ACÁ.

Cuando la avalancha sepultó a Armero, la geografía de mi familia estaba dividida. Mi padre, mi tía Myriam y mi abuelo Toto se encontraban en Bogotá. Myriam, recién casada con mi tío Ricardo en la iglesia principal de Armero apenas tres meses antes, en agosto de 1985, se había mudado recientemente a la capital para iniciar su vida matrimonial.

Esa noche, mi padre y mi abuelo asistían a un partido entre Millonarios y Cali en el estadio El Campín. Al salir, entre las casetas de café y aperitivos que rodean el estadio, un radio encendido soltó una noticia confusa: «algo» había ocurrido en Armero. Era la medianoche de 1985; la información viajaba con la lentitud de las ondas hertzianas y la incertidumbre crecía con el silencio de la radio.

Corrieron hacia la casa de la tía Aminta, hermana de mi abuela Felisa, donde mi padre vivía desde hacía un año. Allí encontraron a Aminta y a sus hijas pegadas al teléfono, intentando infructuosamente comunicarse con la casa de la abuela. La noticia oficial de la magnitud de la avalancha no envolvería al mundo sino hasta la mañana siguiente.

Durante tres días, el paradero de mi abuela Felisa y de mi tía Elizabeth fue un misterio doloroso. Mi padre y mi abuelo lograron llegar a Guayabal dos días después, pero el acceso a Armero estaba restringido; el lodo aún humeaba, blando y caliente.

Lograron entrar por una trocha abierta en la parte baja del pueblo, encontrándose con un paisaje monocromático: todo era gris, el aire pesaba con un olor penetrante a azufre y los restos de animales y casas se confundían en la masa de lodo.

Al llegar a su hogar, la hallaron desolada y parcialmente sepultada. En un intento desesperado por proteger lo poco que quedaba, escondieron un televisor y otros bafles bajo unos colchones; quince días después, cuando regresaron, el saqueo ya se había llevado hasta el último vestigio de sus pertenencias.

No fue hasta el otro día en la mañana que la noticia de la avalancha ya le pudo llegar a todo el mundo.

La angustia terminó cuando la tía Aminta recibió una llamada: Felisa y Elizabeth estaban a salvo en un hospital de Ibagué. A partir de allí, comenzó un periodo de nomadismo emocional. Durante un año transitaron por casas de familiares en Bogotá, Medellín y Cali, pero mi abuela nunca pudo hallar sosiego en tierras ajenas.

El peregrinaje terminó en Ibagué y, finalmente, en Lérida, donde les fue adjudicada la casa que se convertiría en el nuevo epicentro de la familia.

Los caminos de los tres hermanos se bifurcaron, pero siempre mantuvieron a Armero como norte. Mi tía Myriam y Ricardo se instalaron primero en Neiva, pero regresaron a

Ibagué cuando mi abuelo les cedió la casa que le otorgaron como damnificado; allí echaron raíces y vieron crecer a sus hijas y nietos. Mi tía Elizabeth permaneció en la casa de Lérida junto a mis abuelos hasta la muerte de Felisa en el 89 y el trágico asesinato de mi abuelo Toto en 2003.

Mi papá, por su parte, construyó su vida en Bogotá durante 38 años. Trabajó, formó un hogar y nos vio crecer a mi hermano y a mí, pero siempre repetía una frase que tomábamos a broma: «Todos los caminos conducen a Lérida». Lo que parecía un comentario jocoso era en realidad una profecía del corazón. Hoy, jubilado, Lérida es su hogar permanente, reafirmando que el arraigo es más fuerte que el tiempo.

Aunque han vivido más de la mitad de su existencia fuera de Armero, ese sigue siendo su lugar primordial. Es el escenario de la infancia, el territorio de la madre y el punto de encuentro al que vuelven cada año para recordar.

Armero sigue vivo en sus memorias, en sus relatos vívidos y en esa casa que sigue en pie como un espejo de su propia resistencia. Gracias a ellos, que se niegan al olvido, hoy puedo escribir estas líneas; su tenacidad es la que asegura que Armero nunca deje de existir.

LOS QUE SIGUEN ACÁ



4.6. EL ÁLBUM COMO PRESENCIA AUSENTE

En el corazón de los álbumes familiares yace una paradoja profunda: las fotografías capturan la vida en su efímero instante, pero, simultáneamente, funcionan como un «signo de muerte» que eterniza lo que ya no existe. Silva (1998) explora esta dualidad al analizar cómo los álbumes no solo registran momentos felices, sino que también lidian con la ausencia de los fallecidos, convirtiéndose en un archivo ritual que lucha contra el olvido. A través de los relatos de mi familia sobre mi abuela Felisa y mi tío Juan Carlos —víctimas directas de la tragedia de Armero—, se ilustra cómo las fotos mantienen viva la «presencia ausente» de quienes ya no están físicamente, pero perduran en la genética, las historias y los objetos que se custodian. Silva lo resume así:

«La foto [...] afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el “eso ha sido” de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación» (p. 29).

En nuestros álbumes, este «eso ha sido» se transforma en un puente sólido entre el duelo y la resiliencia familiar. Silva enfatiza que la fotografía es, inherentemente, un «fantasma» o «efecto de luz»; no es una reproducción exacta del objeto, sino una huella que evoca la muerte al congelar el tiempo.

Según el autor: «La muerte del padre o de la madre como acontecimiento no es figurada en los álbumes y, entonces, su testimonio se convierte en verdadera representación por ausencia, un hueco en el álbum, un paso invisible» (p. 48). Esta omisión no es casual: el álbum existe para ritualizar la vida, pero el miedo a la muerte lo configura como un «depósito de fetiches familiares» destinado a preservar la memoria.

Las fotografías de los difuntos pueden generar, según Silva, un «pánico al saber que ese ser ya no está vivo y que su foto es apenas la impresión de un inexistente» (p. 47), pero también proyectan un «presente eterno» que une generaciones. Mi abuela Felisa, como creadora original de estos álbumes, encarna el rol femenino que Silva destaca: las mujeres como principales narradoras visuales de la familia, tejiendo relatos que resisten a la desaparición.

De manera similar, mi tío Juan Carlos, desaparecido en la avalancha, persiste como un misterio en las escasas imágenes que de él conservamos. Silva explica esta escasez como un mecanismo de duelo: en sus investigaciones, observó que las fotos de los fallecidos suelen retirarse temporalmente del álbum «hasta que ha pasado un tiempo prudencial para el olvido del trauma» (p. 47). Las ausencias de mi abuela y de mi tío se convierten en ese «paso invisible» que el álbum no puede llenar directamente, pero que las historias orales —la

palabra viva de mi padre y mis tías— intentan reconstruir constantemente.

Estos álbumes trascienden el duelo individual para conformar un imaginario colectivo que cohesiona a la familia. Como afirma Silva: «el álbum cuenta historias [...] para destacar a esa persona en calidad de miembro de un grupo» (p. 22), transformando la ausencia en una presencia ritual.

Gracias a la previsión de mi abuela Felisa, los álbumes perduran como una herencia visual que permite que Juan Carlos siga habitando nuestra memoria. En palabras de Silva, el álbum es «memoria de huella y palabras» (p. 38); un archivo que, aunque paradójico, asegura que aquellos que ya no están sigan presentes en nuestras vidas a través del poder de la imagen.

La materialidad de los álbumes y la permanencia física de la casa en Armero encuentran su sustento ontológico en la teoría de Derrida (1997). Para el filósofo, el archivo no es una entidad abstracta; requiere de una topología, un lugar de consignación que le otorgue autoridad y permanencia. Derrida afirma:

"No hay archivo sin lugar de referencia. No hay archivo sin exterioridad. De esta manera, no hay archivo sin envío a un lugar externo que asegure la posibilidad de memorización... la repetición misma, la lógica de repetición, en profundo, la

repetición compulsión permanece, de acuerdo con Freud, indisociable del instinto de muerte" (p. 19).

Esta «exterioridad» de la que habla Derrida se materializa, en esta investigación, en la casa familiar que quedó en pie. La casa funciona como el lugar de referencia absoluto: sin esas paredesheridas, el archivo familiar de mi familia carecería de un anclaje físico que asegure su memorización. El archivo no reside solo en el papel de las fotos, sino en el envío constante a ese lugar externo que es Armero.

La «pulsión de repetición» o compulsión de la que habla Derrida, vinculada al instinto de muerte, explica el ritual de retorno de mi familia. El hecho de viajar semestralmente a deshierbar la casa, de volver una y otra vez sobre las mismas fotografías y de repetir los mismos relatos sobre mi tío Juan Carlos, es una manifestación de este «mal de archivo». Es una necesidad imperiosa de consignar el recuerdo en el lugar de origen para evitar su disolución.

Derrida sugiere que el archivo trabaja contra la pulsión de muerte (el olvido), pero al mismo tiempo está habitado por ella. En el caso de mi familia, el archivo surge precisamente del desastre; es un intento de salvar lo que la muerte intentó sepultar. La casa y los álbumes operan como esa exterioridad necesaria para que la memoria no sea un simple evento psicológico interno, sino un legado tangible y repetible.

Así, la tesis de Derrida se entrelaza con la «presencia ausente» de Silva y el «amparo» de Bollnow: la casa es el lugar externo que garantiza que el archivo no muera. Mientras exista ese lugar de referencia, la lógica de repetición —el contar la historia una y otra vez— asegura que el trauma de Armero no termine en el silencio, sino en la producción constante de memoria viva.

Figura 28. Fotografías familiares rescatadas, donde el se evidencia deterioro. Archivo propio familia Patiño Cerquera,



4.7 LA MEMORIA COMO IMAGEN DEL TERRITORIO

El relato familiar sobre la tragedia —marcado por la avalancha que dispersó a mi familia y a tantas otras— ilustra de manera profundamente conmovedora cómo la memoria se configura como una imagen del territorio, un hilo vital que une generaciones frente a la pérdida y la diáspora. A través de las experiencias transmitidas en mi familia, no solo emerge el trauma inmediato, sino también la persistencia de una memoria activa que transforma la destrucción en un paisaje simbólico.

Aunque Armero ya no existe físicamente, continúa habitando en los recuerdos, en las historias orales y en las imágenes mentales que reconstruyen sus calles, sus casas y sus afectos. En este sentido, la memoria no solo recuerda el territorio: lo reimagina, lo recompone y lo mantiene vivo como imagen compartida.

Esta relación entre memoria, imagen y territorio permite comprender el espacio más allá de su dimensión material. El relato y sus efectos en la vida de quienes sobrevivieron evidencian que la memoria no es únicamente un ejercicio de evocación, sino una construcción social, simbólica y narrativa que produce imágenes situadas.

En este punto, resulta fundamental la reflexión de Maurice Halbwachs, quien afirma: “Todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que sólo pueden comprender los miembros del grupo” (Halbwachs, 1950/2004, p. 132).

Esta afirmación permite entender que el territorio no es un escenario neutro, sino una construcción colectiva cargada de significados compartidos. Desde esta perspectiva, la memoria no solo se inscribe en el espacio, sino que lo produce como imagen social. Los lugares existen en tanto son habitados simbólicamente por quienes los recuerdan, y es precisamente esa memoria compartida la que organiza el territorio como una imagen común que articula identidad y pertenencia.

En diálogo con esta dimensión colectiva de la memoria, Ricoeur amplía la comprensión al introducir una fenomenología de la memoria compartida atravesada por distintos grados de pertenencia. El autor señala:

“La originalidad de esta fenomenología de la memoria compartida reside principalmente en el escalonamiento de los grados de personalización e, inversamente, de anonimia entre los polos de un ‘nosotros’ auténtico y el de ‘se’, del ‘uno’, del ‘los otros’. Los mundos de los predecesores y los sucesores extienden, en las dos direcciones del pasado y del futuro, de la memoria y de la espera.” (Ricoeur, 2003, p. 171)

Esta perspectiva permite complejizar la relación entre memoria e imagen del territorio al situarla en una temporalidad expandida y relacional. La memoria no pertenece únicamente al individuo ni se limita al grupo inmediato, sino que se despliega en una red de posiciones que van desde lo íntimo hasta lo anónimo, desde el “nosotros” familiar hasta un “otros” más amplio que también hereda, transforma o incluso desconoce esa memoria. En este sentido, la imagen del territorio no es fija ni homogénea, sino que varía según el grado de implicación de quienes la recuerdan.

Aplicado al caso de Armero, esto implica que la imagen del territorio se construye en múltiples niveles: en la memoria íntima de las familias que vivieron la tragedia, en la memoria colectiva de la comunidad desplazada, y en una memoria más amplia que circula socialmente. A su vez, como sugiere Ricoeur, esta memoria no solo se proyecta hacia el pasado, sino también hacia el futuro, a través de los “sucesores” que heredan relatos, imágenes y significados. Así, la memoria del territorio no solo reconstruye lo que fue, sino que configura horizontes de sentido para quienes no lo vivieron directamente, pero lo habitan simbólicamente.

En este punto, la memoria como imagen del territorio se revela como un proceso intergeneracional en constante transformación. Las imágenes de Armero —sus casas, sus calles,

sus sonidos— no permanecen intactas, sino que se reconfiguran en cada acto de narración, en cada transmisión familiar, en cada evocación situada en el presente. De este modo, la memoria no solo conserva el territorio, sino que lo proyecta, lo desplaza y lo reinscribe en nuevas experiencias

En diálogo con esto, Alfuch señala:

“...al recordar, se recuerda una imagen y la afección que conlleva esa imagen. Podríamos afirmar entonces que no hay imagen sin lugar, un concepto espacial, un ámbito en el cual se recorta, ... la memoria no sale al paso, a cada paso, aun desprevenido. Memorias de su propia temporalidad —y entonces ya hecha historia— memorias que nos pertenecen, que están atesoradas como en un desván sin ser llamadas, pero que de pronto irrumpen al atravesar una esquina, al ver una casa de otro tiempo, el sitio de una escena feliz o infortunada... Imágenes que se articulan en sintaxis caprichosas.” (Alfuch, 2013, p. 31)

Es posible profundizar en la memoria como una productora de imágenes territoriales que condensan experiencia, afecto y espacio. En el relato familiar, cada recuerdo —la caseta con los radios, el olor a azufre, el lodo caliente cubriendo las casas— funciona como una imagen que articula lo vivido con su inscripción espacial. Estas imágenes, lejos de ser estáticas, emergen de manera fragmentaria y se reorganizan en el presente, configurando una cartografía afectiva donde el territorio subsiste como experiencia.

Armero, aunque destruido, persiste como una constelación de imágenes que continúan organizando la relación de los sujetos con el espacio. Los rituales de retorno, la insistencia en recordar y la permanencia de ciertas frases evidencian cómo la memoria sigue produciendo territorio. Así, el espacio deja de ser únicamente físico para convertirse en una imagen viva, en constante actualización.

Pallasmaa (2016) dice: “el espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o grupo, sea de manera consciente o inconsciente; el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo” (p. 61). Esta definición permite comprender el territorio no solo como una extensión física, sino como un escenario tan ligado a la experiencia vivida, que se habita no solo con el cuerpo, sino también con la historia, los afectos y los símbolos.

Así, Armero no desapareció completamente con la tragedia, sino que se desplazó hacia el campo de la memoria y la imagen. El territorio devastado se transforma en un “espacio existencial” que subsiste como representación interna y colectiva, proyectándose además en nuevos lugares, como la casa en Lérida, donde las imágenes del pasado se reactivan y se resignifican.

Este entramado entre memoria, imagen y narración se articu-

la en la función narrativa que, como plantea Ricoeur (2000), constituye la identidad. La narración organiza las imágenes dispersas del recuerdo y las convierte en relato, permitiendo que el territorio perdido continúe existiendo en el lenguaje. Narrar Armero es, en este sentido, reconstruirlo.

Así, la memoria como imagen del territorio se configura como una práctica activa que no solo conserva el pasado, sino que lo hace habitable en el presente y transmisible hacia el futuro. En esa tensión entre lo vivido, lo recordado y lo narrado, el territorio no desaparece: se transforma en imagen, en historia y en identidad compartida.



Figura 29. Fotografía de Yesid Myriam y Elizabeth en las ruinas la iglesia principal en Armero, 2025



Figura 30. Fotografía de Yesid Myriam y Elizabeth en las ruinas de su casa en Armero, 2025

5. CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS FOTOGRAFICOS.

Cuando comencé a desarrollar esta tesis, mi intención era trabajar únicamente con mi familia. Afortunadamente, aún cuento con tres sobrevivientes vivos —como mencioné en el capítulo anterior—: mi papá, mi tía Elizabeth y mi tía Myriam. Además, parecía suficiente contar con los diez álbumes familiares, que reúnen cerca de 800 fotografías de sus vidas en Armero.

Sin embargo, un día, viajando de Bogotá a Lérída, algo cambió. Mientras iba en el carro, empecé a pensar: si en Armero fallecieron más de veinte mil personas, de las más de veinticinco mil que habitaban allí, ¿dónde están las otras cinco mil que sobrevivieron?

No se trataba de buscar a todas esas personas, pero sí de entender que esta historia no era únicamente la de mi familia, sino la de muchas otras. Así, cuando llegué a casa, les pregunté a mi papá y a mis tías si conocían a otras familias sobrevivientes de Armero que vivieran en Lérída y que tuvieran algún archivo fotográfico, algo similar a lo que nosotros conservábamos.

Sabía que en este municipio había sido reubicada una gran parte de sobrevivientes, aunque no tenía certeza de cuántos exactamente. Afortunadamente, no tuve que buscar dema-

siado lejos. Mi tía Elizabeth me mencionó que sus vecinas, doña Doris y doña Dilma, tal vez tenían algunas fotografías. Para mi suerte, así fue.

Por su parte, mi papá me contó sobre un amigo cuya familia también era de Armero; incluso habían sido vecinos allá. Pensó que quizá ellos también conservarían algunas imágenes. Sin embargo, cuando finalmente fui a la casa de doña Isabel, lo que encontré fue una gran sorpresa.

Al llegar a las casas de estas tres mujeres —cada una con su historia, su familia y tanto por contar—, me recibieron con un cariño inmenso. Su disposición para compartir sus recuerdos y abrir sus archivos personales me conmovió profundamente y reafirmó en mí la necesidad de que este trabajo trascendiera lo familiar para convertirse en un ejercicio colectivo.

En un inicio, también consideré la posibilidad de involucrar a otros miembros de sus familias —hijos, esposos, nietos—. No obstante, reunir a tantas personas resultó difícil, y en muchos casos (especialmente los hombres) no estaban dispuestos a hablar o no contaban con el tiempo suficiente debido a sus responsabilidades laborales y familiares. Frente a esto, decidimos que trabajar con ellas era no solo viable, sino también suficiente y significativo.

Así, junto a estas cuatro familias, comenzamos un proceso de encuentro, conversación y creación compartida.

5.1 FAMILIA DE ISABEL MORENO

Mi papá me contó que su amigo Jacobo y su familia también eran sobrevivientes de Armero. Entonces le pregunté si podíamos hablar con su mamá, y él me dijo que sí. Me dio unas instrucciones que no entendí muy bien sobre dónde vivía, pero una semana después mi papá —que sí las había comprendido— me llevó hasta su casa.

Cuando llegamos, me encontré con una casa que parecía sacada de un cuento de hadas. Estaba rodeada de flores: tantas que desde afuera casi no se alcanzaba a ver la casa. Flores rojas, rosadas, naranjas, junto con matas y árboles de muchas especies que apenas podría nombrar. Cuando ella nos abrió la puerta, en el umbral apareció una mujer que, en ese momento, pensé que tenía más de ochenta años. Sin embargo, este año (2025) cumple noventa. Tiene una sonrisa tan amplia que alegra con solo verla.

Con mucha ternura, abrazó a mi papá apenas lo vio. Lo reconoció de inmediato: “el hijo de Felisa”, dijo. Luego me abrazó a mí también. Nos sentamos en la sala y comenzamos a conversar. Cuando le pregunté si tenía fotos, me miró, sonrió y asintió con la cabeza: “están por allá, en el armario”.

Al ir a buscarlas, encontré tres álbumes, algo deshojados y rasgados, pero llenos de fotografías en su interior.

Mientras mirábamos las imágenes, comenzó a contar su historia.

Nacida en un pequeño pueblo de Boyacá, llegó muy joven a Armero, atraída por la idea de que era un lugar próspero y en busca de un mejor futuro. Allí conoció a quien fue su esposo durante más de treinta o cuarenta años, don Jacobo. Juntos construyeron una familia y un proyecto de vida. Tuvieron cinco hijos: Sandra, Rocío, Sandra Lilit, Jacobo y Carlos.

Ella era costurera y trabajaba en lo que le saliera: desde hacer vestidos hasta arreglar la ropa de los vecinos. También era repostera y, según ella misma decía con orgullo, hacía las tortas más ricas de Armero. Su esposo era mecánico agrícola: arreglaba tractores, sembradoras y otro tipo de maquinaria en un taller que tenía en el garaje de su casa. Así sostenían su hogar y vivían su día a día.

El día de la tragedia estaban en casa, ya con miedo. Muchos vecinos decían que el río Lagunilla se iba a desbordar y, como ya estaba cayendo ceniza, decidieron quedarse. En la casa estaban ella, su esposo, su hijo Jacobo y su hija Sandra, que había regresado de la universidad por vacaciones. Su hija Rocío estaba en Bogotá estudiando, y su hijo Carlos prestaba el servicio militar.

Cuando se fue la luz, salieron de la casa y comenzaron a correr, como tantas otras personas. En ese momento, un conocido pasó en un carro, los recogió e intentó avanzar, pero el lodo no les permitió salir.

Ellos vivían en el mismo barrio que mi familia, y la avalancha no llegó con toda su fuerza hasta allí, en parte porque el estadio, ubicado en la zona alta por donde descendía el flujo, ayudó a disipar la fuerza hacia los lados

Se quedaron dentro del carro, escuchando los gritos, los llantos y los sollozos de las personas que pedían ayuda, mientras el agua arrasaba con todo. Permanecieron allí hasta el día siguiente.

Al amanecer, cuando todo estaba un poco más calmado, salieron del carro junto a otras personas y comenzaron a caminar. Caminaron durante mucho tiempo —según ella, una eternidad— hasta llegar a una loma cercana, donde esperaron ser rescatados. Permanecieron allí cerca de un día, hasta que finalmente llegó un helicóptero que los sacó de Armero.

Fueron trasladados a Ibagué, y allí comenzó otro momento difícil: “¿y ahora qué?”, recuerda haber pensado.

Su hija Rocío, al enterarse de la tragedia, salió de Bogotá intentando llegar a Armero. Sin embargo, cuando llegó a Hon-

da, no le permitieron el paso. Tenían una tía en Guayabal, y gracias a eso logró avanzar hasta su casa, pero no supo nada de su familia durante tres o cuatro días. Fueron días de angustia, dolor y llanto. Según cuenta ella misma, nunca había llorado tanto en su vida.

La familia fue atendida en Ibagué y luego se trasladó a Bogotá, donde vivían sus hijas. Sin embargo, ni doña Isabel ni don Jacobo lograron adaptarse a la ciudad. No fue sino hasta uno o dos años después que les entregaron una casa en Lérída. Don Jacobo, un poco reacio —según ella, terco y orgulloso— no quería aceptarla, porque no le gustaba recibir cosas regaladas. Pero doña Isabel le insistió: no tenían dónde vivir y en Bogotá no eran felices. Finalmente, aunque a regañadientes, aceptaron la casa y se establecieron allí.

En esa casa han vivido por más de 34 años. Es el lugar donde don Jacobo falleció, diez años después de la avalancha, a causa de una enfermedad que lo consumió en pocos meses. También es el lugar donde ella vive actualmente junto a su hijo Jacobo.

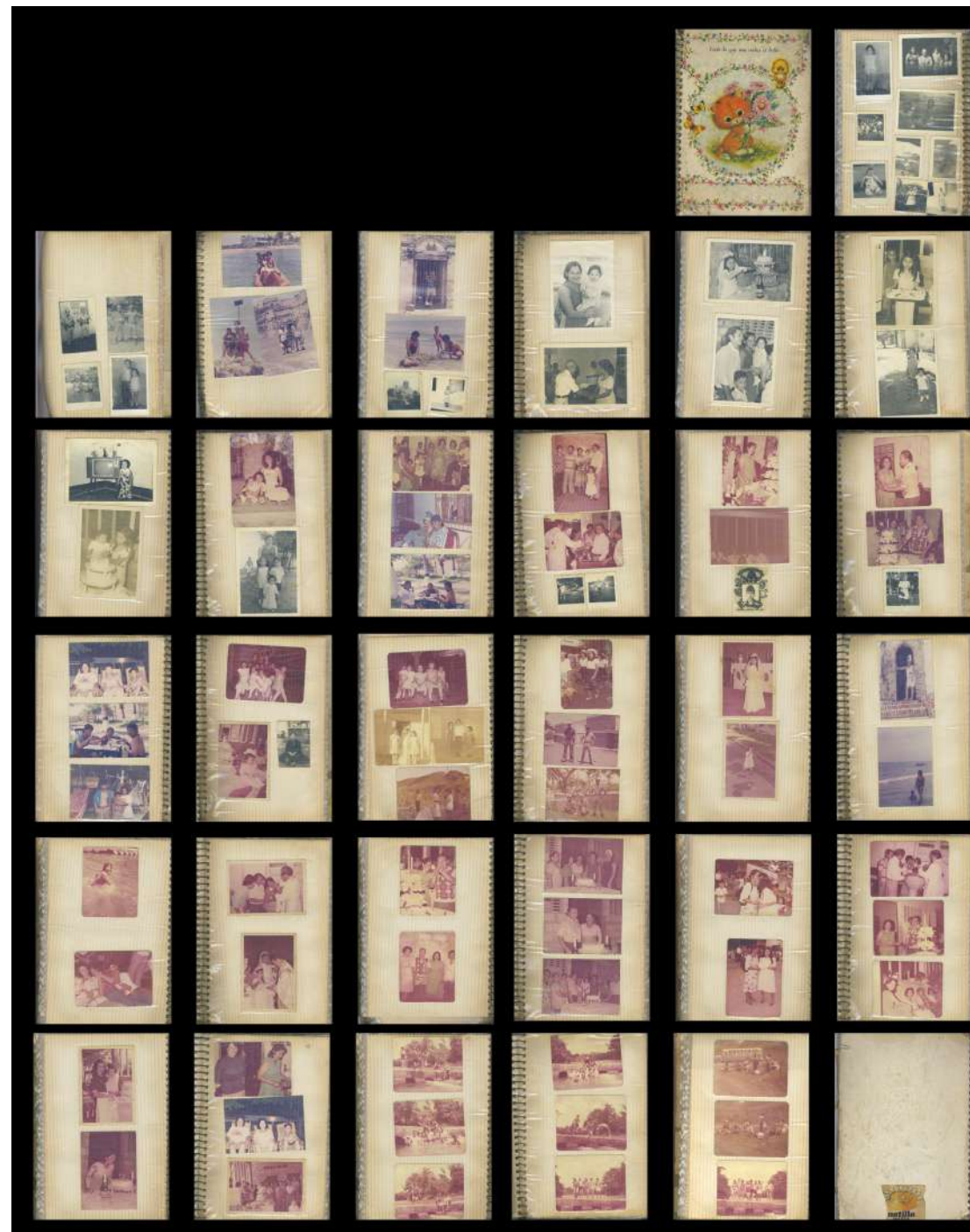
La historia de esta familia se parece mucho a la mía. Días después de la avalancha, pudieron regresar a Armero y recuperar algunas pertenencias: un bife de madera que tenían en la sala, el comedor, algunas ollas y tres álbumes fotográficos. Hasta hoy, todos esos objetos permanecen en su casa en Lérída: el bife y el comedor siguen en la sala, las ollas aún

se usan, y los álbumes se conservan como verdaderos tesoros.

Ella cuenta que con el tiempo ha perdido algunas fotos: algunas están en manos de sus hijas, otras se las han robado. Sin embargo, las que conserva las guarda con tanto amor que aún se le aguan los ojos al verlas.

Me sorprendió profundamente que, a su edad, recuerde absolutamente todo: lo que ocurrió en Armero, las historias detrás de cada fotografía, incluso detalles recientes de su vida cotidiana.

Ha dedicado su vida a su familia, y aún hoy continúa cuidando su historia con la misma entrega. Gracias a ella, todavía hay quien cuente lo que sucedió. Y gracias a esa memoria prodigiosa, pudimos encontrar sentido a todos los rostros que habitan en esas fotografías.





5.2 FAMILIA DE EDILMA MONTOYA

A doña Dilma ya la conocía desde hacía varios años. Ella y su esposo tienen una tienda en la cuadra de al lado, donde venden varias cosas y de eso viven.

Así que, cuando llegué a su casa, ninguna de las dos éramos extrañas. Ella estaba sentada afuera, en ese espacio que funciona a la vez como casa y tienda, donde hay unas sillas y mesas para quienes quieran quedarse un rato. Nos sentamos juntas en una mesa, mientras su esposo, don Orlando, estaba en otra

Cuando le pregunté por las fotos, asintió y me pidió que la ayudara a levantar el colchón de su cama. Debajo había una bolsa verde. La sacamos y comenzamos a revisar las fotografías.

Doña Dilma es de Puerto Berrío, Antioquia. Allí vivía con sus padres y hermanos en una familia muy humilde, con muchas carencias económicas, aunque sus padres hacían todo lo posible por darles lo poco que podían.

Un día, cuando tenía entre quince y dieciséis años, conoció a don Orlando, un hombre unos diez años mayor que ella. Según cuenta, él se encaprichó con ella. Venía de un pueblo del Tolima llamado Armero, un lugar del que ella nunca había oído hablar. Como tenía un taxi, viajaba constantemen-

te haciendo encargos, y así fue como llegó a Puerto Berrío. Durante varios meses estuvo “detrás” de ella en sus visitas, hasta que finalmente la convenció de irse con él a Armero. Ella empacó la poca ropa que tenía, dejó a su familia y se fue con él.

En Armero se casaron y tuvieron cuatro hijos: Luis, Miguel, Oriana y José. Oriana murió a los pocos meses de nacida, víctima de una enfermedad que ella aún hoy no sabe nombrar ni describir; era la gemela de Miguel. Vivían en la casa de los suegros, ya que nunca lograron tener vivienda propia. Doña Dilma se dedicaba al hogar y al cuidado de sus hijos, mientras don Orlando continuaba trabajando como taxista.

Sobre el 13 de noviembre existen dos versiones: la de ella y la de su esposo.

Ese día, doña Dilma llevaba siete días de haber dado a luz a José, su hijo menor. Permanecía en casa, en dieta, bajo el cuidado de su suegra. Como el ambiente ya era de preocupación —por los rumores y la ceniza que caía— decidieron quedarse allí, ya que ella no podía salir.

Al caer la noche, se dio cuenta de que sus hijos no estaban. Entró en pánico, buscándolos por toda la casa, hasta que su suegra le dijo que Orlando había llegado minutos antes, había tomado a los cuatro niños, los subió al taxi y se fue. Para cuando ellas reaccionaron, él ya no estaba.

Hacia las diez de la noche se fue la luz. Doña Dilma, su suegra y un nieto de esta salieron corriendo, pero en el camino la avalancha los alcanzó. Ella recuerda haber visto cómo el lodo sepultaba a su suegra y al niño. A ella la arrastró varios metros y, en ese trayecto, un poste le cayó encima, lesionándole gravemente la cadera. Cuando el lodo se detuvo, quedó atrapada, semienterrada, con un dolor insoportable, escuchando los gritos de las personas a su alrededor.

La versión de don Orlando es distinta. Ese día, mientras trabajaba en su taxi, había llevado a alguien a una finca ganadera. Allí notaron que el ganado se agachaba, lo que, según dicen, es señal de mal augurio ante un desastre natural.

Alarmado, regresó rápidamente a su casa, tomó a los niños y se fue sin decir nada. Llegó hasta la casa de su hermana, en Guayabal. Fue allí donde, al preguntarle por su mamá y por Dilma, pareció tomar conciencia de que estaba solo con los niños. Intentó regresar a Armero, pero ya no le fue posible: la avalancha no lo dejó entrar.

Doña Dilma cuenta que permaneció atrapada en el lodo durante cerca de dos días. Nadie la rescató. Vio pasar brigadas de la defensa civil, la policía y otras personas, pero —según ella— la ignoraban, quizá creyendo que estaba muerta. Con el poco aliento que le quedaba, pedía ayuda, pero nadie se detenía.

No fue sino hasta que don Orlando logró regresar a pie a Armero —atravesando a la fuerza los controles que impedían el paso— que la encontró, a pocos metros de donde había estado su casa. Fue él quien la ayudó a salir. A su suegra nunca la encontraron.

Después de la tragedia, permanecieron un tiempo en Guayabal, hasta que les asignaron una casa en Lérída, donde viven desde entonces.

En Lérída terminaron de criar a sus hijos. Uno de ellos, José, murió años después en un accidente por ahogamiento. A doña Dilma le quedó una fuerte secuela física del golpe sufrido durante la avalancha: ha sido sometida a más de diez cirugías en la cadera y, aun hoy, superados los sesenta años, el dolor persiste y debe caminar con bastón.

Don Orlando regresó varias veces a Armero después de la tragedia. En una de esas visitas, encontró algunas de las fotografías que hoy conservan, entre los restos de lo que fue su casa. También tomó varias fotos en las ruinas, especialmente cuando el papa Juan Pablo II visitó el lugar. Sin embargo, él no habla de lo ocurrido. Según cuenta doña Dilma, evita el tema y no le gusta ver las fotos: el dolor del recuerdo es demasiado intenso.

Fue ella quien me relató esta historia y quien estuvo dispuesta a compartir la memoria de su familia.



5.3.FAMILIA DE DORIS GAMBOA

Doña Doris, otra vecina del barrio, vive al lado de mi tía Elizabeth. Yo la había visto algunas veces por el barrio, pero nunca habíamos cruzado muchas palabras, más allá de un saludo.

Cuando llegué a su casa, ella ya sabía que yo iba a visitarla, porque mi tía le había avisado. Tenía las fotos listas, dispuestas sobre la mesa. Fue directa al grano: me sirvió un vaso de jugo y comenzó a contarme su historia.

Nació en un pueblo cercano a Armero llamado Guayabal, pero desde muy pequeña se mudó con su familia a Armero. Se casó muy joven, alrededor de los quince años, y también fue madre a temprana edad. No alcanzó a terminar el colegio. Tuvo tres hijos: Sandra, Alex y Ferney. Su esposo murió antes de la avalancha, dejándola sola con los tres niños. Desde entonces, vivió en la casa de su hermana, trabajando en lo que le saliera mientras criaba a sus hijos.

El día de la tragedia, ella no estaba en Armero. Trabajaba como interna en una hacienda ganadera ubicada en las afueras del municipio, donde se encargaba de los oficios domésticos y de cocinar para la familia y los trabajadores.

Durante la semana permanecía allí, y los fines de semana

regresaba a ver a sus hijos, que estaban al cuidado de su hermana.

Ese día transcurrió como cualquier otro, hasta que, en la noche, ya estando en su cama, se fue la luz. Cuenta que escuchó un estruendo fuerte, imposible de describir.

Pasado un tiempo, todo quedó en silencio. Esa noche no sabían con certeza qué había ocurrido, ya que el lodo no alcanzó directamente la casa donde ella se encontraba.

Fue en la madrugada cuando un hombre llegó corriendo y llorando, relatando lo sucedido. Ante la angustia, esperaron a que amaneciera un poco para intentar acercarse. Sin embargo, el lodo les impedía avanzar, por lo que ella no pudo llegar muy lejos. Se quedó atrás, con lágrimas en los ojos, sintiendo impotencia e incertidumbre sobre lo que había pasado con su familia.

No fue sino hasta el día siguiente que logró comunicarse con su hermana, quien le contó que había alcanzado a salir con los niños poco antes de la avalancha. Estaban en Lérida y se encontraban bien. Ese mismo día, doña Doris emprendió el camino hacia Lérida, donde finalmente pudo reencontrarse con sus hijos.

Después de la tragedia, regresaron por un tiempo a Guayabal, pero allí las oportunidades de trabajo eran escasas. Hacía lo que podía para sostenerse, y junto a su hermana

lograban sobrevivir. No fue sino hasta que le asignaron una casa en Lérída que pudieron estabilizarse y dejar de vivir en la incertidumbre.

En Lérída terminó de criar a sus hijos. Sus dos hijos varones aún viven con ella, mientras que su hija se fue a trabajar a la costa, después de estudiar enfermería.

Cuando me mostró las fotografías, vi que solo tenía dos. Estaban pegadas a un cartón, una a cada lado. Son del bautizo de su hijo Ferney, tomadas en la iglesia San Lorenzo, en el parque principal de Armero. Estas fotos lograron salvarse porque, en su momento, ella se las había regalado a su madre, quien las conservó en su casa en Guayabal.

Todo lo demás se perdió. Su casa fue completamente arrasada por la avalancha, y su único recuerdo material de su vida en Armero —además de sus hijos— son esas dos fotografías.



6. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA FAMILIAR Y COLECTIVA

La tragedia de Armero dejó mucho más que un rastro de destrucción física y humana: sembró una necesidad profunda de recordar, de reconstruir y de impedir que las memorias de lo vivido quedaran sepultadas bajo el lodo, como tantas vidas, historias y hogares. En este sentido, la catástrofe no solo fracturó un territorio, sino también las formas de habitarlo, obligando a sus sobrevivientes a reconfigurar sus vínculos con el espacio, con el pasado y con los otros.

Esta tesis surge, entonces, no solo desde un interés personal y familiar por comprender ese pasado, sino también desde una necesidad colectiva de resignificarlo. Se inscribe en un esfuerzo por reconstruir la memoria a través de los relatos y las imágenes, entendiendo que lo que permanece no es un archivo completo, sino un conjunto de fragmentos: recuerdos dispersos, fotografías sobrevivientes, silencios, gestos y narraciones que, al articularse, permiten reconfigurar una historia común.

En este proceso, la memoria deja de ser únicamente un acto individual para convertirse en una práctica compartida, en la que el pasado se reconstruye colectivamente desde el presente.

En este sentido, la reconstrucción de la memoria implica también una tensión constante entre lo que se recuerda y lo que se ha perdido. No todo puede ser recuperado, y es precisamente en esa incompletitud donde la memoria adquiere su carácter activo: no como reproducción fiel de lo ocurrido, sino como elaboración, interpretación y, en muchos casos, como una forma de resistencia frente al olvido. Recordar se convierte así en un acto político y afectivo, en el que las historias que persisten disputan su lugar frente a la desaparición material del territorio.

Inicialmente, mi intención era trabajar exclusivamente con mi familia. Contábamos, como ya he mencionado, con un archivo fotográfico amplio y con el testimonio de tres sobrevivientes de mi familia. Ese archivo parecía suficiente, no solo por la cantidad de imágenes, sino por la densidad de las historias que contenía. Sin embargo, este enfoque implicaba también un límite: circunscribía la memoria de Armero a una experiencia particular, dejando por fuera la dimensión colectiva de la tragedia.

Fue en uno de esos desplazamientos hacia Lérida donde empecé a cuestionar los límites de mi propio enfoque. Hasta ese momento, había asumido que el archivo familiar y las voces cercanas eran suficientes para abordar la memoria de Armero. Sin embargo, surgió una incomodidad: la sensación de que la historia que estaba reconstruyendo era apenas una entre muchas posibles.

Más que una pregunta concreta, fue una toma de conciencia. Comprendí que centrar la investigación únicamente en mi familia implicaba, de alguna manera, reducir la complejidad de una experiencia que fue profundamente colectiva. La tragedia no solo atravesó un núcleo familiar, sino que afectó a toda una comunidad, dispersando vidas, relatos y memorias en distintos lugares.

A partir de ese momento, la investigación dejó de ser un ejercicio exclusivamente íntimo para abrirse a otras voces. Este desplazamiento no significó abandonar lo personal, sino situarlo en relación con otras experiencias, reconociendo que la memoria se construye en diálogo. Así, el proceso comenzó a orientarse hacia una reconstrucción más amplia, en la que diferentes historias pudieran encontrarse, complementarse y dar cuenta de la dimensión plural de lo vivido.

Este giro metodológico implicó también reconocer el valor de los archivos familiares, de las fotografías guardadas en álbumes, cajas o bolsas, como dispositivos fundamentales para la reconstrucción de la memoria. Estas imágenes, lejos de ser simples registros del pasado, funcionan como activadores de relato, como detonantes que permiten a los sobrevivientes narrar, recordar y resignificar sus experiencias.

De este modo, la reconstrucción de la memoria familiar y colectiva no se plantea como un ejercicio de acumulación

de testimonios, sino como un proceso de articulación entre relatos, imágenes y experiencias. Es en ese cruce donde la memoria adquiere sentido: no como una suma de historias aisladas, sino como una constelación de recuerdos que, al ser compartidos, permiten reimaginar el territorio perdido y reconstruir, al menos simbólicamente, aquello que ya no existe.



Figura 31. Doña Isabel mostrando y contando historias de las fotografías. 2024.

6.1 MEMORIA COMO PROCESO COLECTIVO

Recordar no es solo un acto individual. Incluso cuando creemos estar recordando a solas, nuestras memorias están atravesadas por experiencias compartidas, por voces que se entrelazan con la nuestra y por marcos sociales que dan sentido a lo que contamos. Como afirma Halbwachs (2004), “toda la reconstrucción del pasado se realiza a partir de nociones comunes, alojadas en la mente de los sujetos que integran una sociedad” (p.10).

Esto implica que no recordamos en el vacío, sino desde un contexto, una cultura y unos vínculos que configuran nuestra experiencia.

En este sentido, la memoria no es un archivo fijo ni una grabación neutral del pasado, sino una práctica social en constante transformación. Como lo plantea Jelin (2002), “lo colectivo de las memorias es el entretelado de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante [...] y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (p. 22). Esta noción resulta fundamental para comprender cómo las memorias de las familias armeritas, que inicialmente podían parecer dispersas, personales o incluso contradictorias, adquieren sentido al ponerse en relación.

Lo que une a estas familias no es únicamente la tragedia que vivieron, sino la manera en que han logrado entretelar sus recuerdos, sus álbumes, sus silencios y sus dolores dentro de un marco social más amplio. Ese “flujo constante” del que habla Jelin (2002) se hizo evidente durante el trabajo de campo: cada conversación, cada fotografía observada en conjunto, cada relato que emergía de una imagen o de un gesto, hacía parte de un tejido vivo en permanente construcción.

Entonces las memorias individuales no están aisladas, sino entreteladas con otras, mediadas por las relaciones familiares, los lugares que se habitan (o se habitaron), los roles asumidos y las pérdidas compartidas. Por este motivo, la memoria colectiva no es solo una suma de los recuerdos privados, sino también una construcción relacional, activa y simbólica que da forma a cómo entendemos el pasado y nos ubicamos en el presente.

Las memorias no eran nunca idénticas, incluso cuando se referían a los mismos hechos. Como señala Halbwachs (2004), “una memoria individual no tiene equivalentes con otra” (p. 173). Sin embargo, estas diferencias no invalidan los recuerdos; por el contrario, los enriquecen y los complejizan. Lo que una persona olvidaba, otra lo recordaba; lo que una narraba en voz baja, otra lo reafirmaba con fuerza; lo que el álbum mostraba en imágenes, alguien más lo reconstruía con el cuerpo y la palabra.

De este modo, las memorias individuales no están aisladas, sino profundamente entretejidas con otras, mediadas por relaciones familiares, por los lugares habitados —o perdidos—, por los roles asumidos y por las pérdidas compartidas. La memoria colectiva no es, entonces, una simple suma de recuerdos privados, sino una construcción relacional, activa y simbólica que configura la manera en que comprendemos el pasado y nos situamos en el presente.

En esta red compleja, la relación entre lo personal y lo colectivo adquiere una profundidad particular. Como lo plantea Ricoeur (2003), esta relación puede entenderse como una articulación entre la sociología de la memoria grupal (p.19) y la fenomenología de la memoria individual (p.125).

Ambas dimensiones se interconectan de manera constante: el individuo que recuerda no puede desligarse de la influencia social en sus experiencias, y, a su vez, la memoria colectiva solo existe a través de los sujetos que la activan mediante el relato, el diálogo y la interacción.

Desde esta perspectiva, cada testimonio recolectado en este proceso no es únicamente la narración de un hecho, sino también un acto performativo en el que la memoria se actualiza. Al relatar, las familias no solo evocan lo ocurrido, sino que lo resignifican desde su presente, lo encarnan y lo transforman. La memoria, en este sentido, no es un simple regreso al pasado, sino un presente habitado por él.

Es acción. Es relato en movimiento.

Como señala Halbwachs (2004), “recurrimos a los testimonios para fortalecer, invalidar o completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento” (p. 25). En este trabajo, los testimonios han permitido precisamente eso: completar, restaurar y devolver la palabra a quienes han sido históricamente excluidos de los relatos oficiales. No desde una verdad única, sino desde la pluralidad de voces y formas de recordar.

Dentro de este entramado, la memoria familiar ocupa un lugar central. Halbwachs (2004) afirma que esta “tiene lugar en las conciencias de los diversos miembros del grupodoméstico [...] cada cual se acuerda a su manera del pasado familiar común” (p. 175). La memoria familiar es, por tanto, fragmentaria, plural e incluso contradictoria. Estas tensiones no la debilitan; al contrario, la enriquecen.

Esto se evidenció claramente en los relatos compartidos durante el proceso: por ejemplo, cuando un miembro de la familia narraba la historia de una fotografía, otro intervenía para corregir detalles —un nombre, un lugar, un momento—. Estas diferencias no anulaban el recuerdo, sino que lo ampliaban, revelando su carácter dinámico y relacional.

Los recuerdos que circulan en el ámbito familiar —a través de relatos, fotografías, objetos y silencios— configuran un

archivo afectivo y simbólico que funciona como anclaje de la identidad. En este sentido, Halbwachs destaca que en la memoria familiar los rostros y los acontecimientos se convierten en puntos de referencia fundamentales. Esto se reflejó en los relatos: cada rostro en una fotografía activaba una historia, un vínculo, una pérdida.

Las imágenes no solo representan algo; sostienen el recuerdo, lo legitiman y lo reactivan emocionalmente. En las casas de estas familias, los álbumes no son objetos decorativos: son dispositivos de memoria. A través de ellos se conversa con los ausentes, se recuerda a los muertos y se afirma la continuidad de la vida después de la tragedia.

Los relatos que emergen en estos espacios domésticos no solo reconstruyen historias personales o familiares, sino que también contribuyen a la construcción de una memoria colectiva. Por ello, como plantea Vázquez (2001), la memoria puede considerarse un objeto historiográfico, en tanto forma parte de la historia misma. (p.53). No es una instancia menor frente al discurso histórico institucional, sino una forma viva y cotidiana de producir sentido sobre el pasado.

En este punto, resulta clave reconocer la intersección entre memoria e historia. Vázquez (2001) señala que ambos discursos se encuentran en constante diálogo e intertextualidad en la vida cotidiana (p. 27). Esto es especialmente evidente en contextos como el de Armero, donde las memorias

familiares no solo transmiten afectos, sino también datos, interpretaciones y visiones del mundo que dialogan —y en ocasiones tensionan— las versiones oficiales.

Así, cuando una mujer recuerda lo que escuchó aquella noche, cuando otra relata cómo la avalancha se llevó a un ser querido, o cuando alguien conserva las únicas fotografías que sobrevivieron al desastre, no están recordando únicamente desde lo íntimo, sino también reconstruyendo una historia colectiva que aún está en proceso de ser narrada.

Este trabajo, por tanto, no busca sustituir el relato histórico, sino dialogar con él desde la memoria viva. La recuperación de testimonios y archivos fotográficos familiares no responde a una nostalgia por el pasado perdido, sino a un acto de resistencia frente al olvido. Es, ante todo, un gesto de dignificación de las voces que durante años no fueron escuchadas.

En este sentido, la memoria también es política: se convierte en una herramienta para nombrar, reconstruir y resignificar un pasado que sigue afectando el presente.

En definitiva, la memoria colectiva no puede existir sin los individuos que la activan, la sostienen y la transmiten. Y, al mismo tiempo, la memoria individual se construye dentro de marcos compartidos: códigos culturales, vínculos familiares y prácticas cotidianas. En las experiencias de las familias sobrevivientes de Armero, la reconstrucción de la memoria

no es una tarea abstracta, sino un acto profundamente humano, afectivo y político.

Asimismo, es importante señalar que, en muchos casos, son las mujeres —madres, tías, abuelas— quienes asumen el papel de guardianas de la memoria, encargadas de preservar, narrar y transmitir estas historias. Esta dimensión será abordada con mayor profundidad en el siguiente apartado.

6.2. LAS FOTOGRAFÍAS COMO SOPORTES DE MEMORIA

“La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona Una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay un «yo» que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso”

(Barthes, 1990, p. 63)



Figura 32. Encuentros de creación. Agosto 2025.

En el proceso de reconstrucción de la memoria familiar y colectiva tras la tragedia de Armero, las fotografías no son meros objetos visuales o decorativos: son umbrales hacia el pasado, disparadores del recuerdo y catalizadores de narraciones. Cada imagen rescatada de los escombros o conservada durante décadas contiene mucho más que un instante congelado; alberga un entramado de emociones, relaciones, prácticas y sentidos que sobrevivieron al desastre. En este contexto, la fotografía no solo documenta una realidad, sino que reafirma la existencia de las vidas previas a la tragedia: vidas llenas de afectos, rutinas, proyectos y comunidad.

Desde una perspectiva teórica, esta función puede comprenderse a partir de lo que plantea Susan Sontag (1981), para quien “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (p. 16). Las familias sobrevivientes que lograron rescatar sus fotografías no solo

recuperaron fragmentos de su memoria, sino que también ejercieron un acto de agencia: reclamaron su derecho a recordar, a narrar y a dar sentido a lo vivido. Conservar estas imágenes implica, entonces, un gesto de poder simbólico: afirmar “esto existió”, “esto somos”, “esto no se borra”.

En el caso de doña Isabel, sus tres álbumes rescatados poco después de la tragedia no solo contienen relatos familiares, sino también huellas de una vida que persiste en su casa en Lérida. Estas imágenes se configuran como una cápsula de tiempo: un archivo vivo que dialoga con su memoria. Al identificar rostros, vínculos y escenas, doña Isabel no solo rememora su vida en Armero, sino que la reconstruye y la comparte, convirtiendo su hogar en un espacio de resistencia frente al olvido.

Por su parte, doña Dilma guarda sus fotografías bajo el colchón, dentro de una bolsa verde. Aunque su esposo se niega a verlas o a hablar del pasado, ella asume el rol de guardiana de la memoria familiar, enfrentando el dolor que implican esos recuerdos. Las imágenes, transformadas por el tiempo y por las condiciones de conservación, mantienen su potencia afectiva. Como señala Sontag (1981):

“las fotografías, que manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, manipuladas, trucadas. Envejecen [...] desaparecen; se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen. [...] se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas” (p. 17).

Estas transformaciones materiales evidencian la circulación y la vida social de la imagen, pero también la manera en que la memoria misma se construye: fragmentaria, inestable y en constante reescritura.

El caso de doña Doris revela otra dimensión de esta relación entre imagen y memoria. Ella solo conserva dos fotografías: las del bautizo de su hijo Ferney, que sobrevivieron porque se encontraban fuera de Armero. Estas imágenes, pegadas en un cartón como si se aferraran a la vida, condensan una historia entera. En su precariedad y escasez reside su potencia simbólica: no solo representan lo perdido, sino también aquello que logró permanecer. En ellas se afirman la maternidad, la fe y la comunidad, funcionando como signos de resistencia frente al olvido.

Esta potencia de la imagen puede comprenderse también desde la lectura que propone Roland Barthes (1990), quien distingue entre el *studium* y el *punctum* como dos formas de relación con la fotografía. En relación con el *studium*, Barthes (1990) afirma que “reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas” (p. 66). Este nivel implica una lectura cultural, histórica y compartida de la imagen: permite situarla dentro de un contexto, reconocer códigos sociales, prácticas y rituales.

En las fotografías familiares de Armero, el *studium* se manifiesta en la posibilidad de identificar escenas de la vida cotidiana —bautizos, encuentros familiares, celebraciones— que remiten a formas de habitar el mundo previas a la tragedia. A través de este registro, las imágenes permiten reconstruir no solo quiénes eran estas familias, sino también cómo se relacionaban, qué valores compartían y qué tipo de comunidad habitaban. El *studium*, en este sentido, organiza la imagen dentro de un marco de inteligibilidad colectiva.

Sin embargo, como advierte Barthes (1990), hay algo en la fotografía que escapa a esta lectura cultural. Señala que, ante ciertas imágenes, “un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Ese «detalle» es el *punctum* (lo que me punza)” (p. 87). A diferencia del *studium*, el *punctum* no puede anticiparse ni explicarse completamente: es contingente, íntimo e incluso involuntario. No pertenece al orden del análisis, sino al de la experiencia.

En este contexto de las familias armeritas, el *punctum* adquiere una intensidad particular, pues está profundamente atravesado por la pérdida. No se trata solo de un detalle visual, sino de una herida afectiva que se activa en la imagen: un rostro de alguien que murió, una casa que ya no existe, una infancia interrumpida. Ese “detalle” no solo punza, sino que abre un tiempo: conecta el presente de quien mira con

un pasado que ya no puede recuperarse plenamente. Barthes plantea además que el *punctum* tiene una relación directa con el tiempo y con la muerte. La fotografía siempre contiene una dimensión de “esto-ha-sido”: aquello que vemos existió, pero ya no está en el mismo modo. En el caso de estas imágenes, esta condición se intensifica, pues muchas de las personas, lugares y situaciones que aparecen en ellas desaparecieron con la tragedia. Así, cada fotografía no solo testimonia una vida, sino también su pérdida.

Durante los encuentros, este fenómeno se hacía evidente cuando las mujeres se detenían en detalles aparentemente mínimos de las imágenes. No describían la fotografía en su totalidad, sino que eran interpeladas por un fragmento: una mirada, una postura, un objeto. Desde allí emergía el relato. En ese gesto, el *punctum* operaba como un detonante de la memoria, activando no solo el recuerdo, sino también la emoción y el cuerpo.

De este modo, mientras el *studium* permite reconstruir el contexto de una vida compartida, el *punctum* encarna la dimensión afectiva de la memoria: aquello que hiere, que insiste, que no puede ser completamente elaborado. En las fotografías familiares de Armero, ambos niveles coexisten y se entrelazan, dando lugar a una experiencia compleja en la que la imagen no solo informa, sino que también afecta, interpela y transforma a quien la mira.

No obstante, es importante reconocer, como advierte Sontag (1981), la dimensión ambigua de la fotografía: “todo uso de la cámara implica una agresión” (p. 21). Esta “agresión” no debe entenderse necesariamente como violencia física, sino como un corte en el tiempo: una captura que fija lo que inevitablemente desaparecerá. Fotografiar puede doler porque confronta con la ausencia; convierte lo vivido en algo que ya no está. Sin embargo, en contextos como el de Armero, esta tensión se resignifica: la fotografía deja de ser una herida para convertirse en una afirmación de persistencia, en una forma de sostener aquello que el desastre intentó borrar.

En esta misma línea, Armando Silva (1996) propone comprender la fotografía como un índice: una huella que conecta al sujeto con su representación. “La foto no soy yo [...] pero me indica, me señala, me da cuerpo simbólico” (p. 75). La imagen fotográfica no solo testimonia el pasado, sino que materializa la identidad. No solo habla de quien aparece en ella, sino también de quien la produce, la conserva y la transmite. En contextos de pérdida y desplazamiento, este “cuerpo simbólico” adquiere una dimensión fundamental: en la fotografía no solo se encuentra un rostro, sino también la afirmación de un origen y un sentido de pertenencia.

Así, la fotografía puede entenderse como una forma de metonimia de la existencia: una parte que contiene el todo,

una imagen que remite a una vida. Esto se hacía evidente en los encuentros, cuando las mujeres sacaban sus fotos con un gesto casi ceremonial: las sostenían con cuidado, las nombraban y las recorrían con la mirada. En ese gesto, la imagen no era solo vista, sino también tocada, habitada y reactivada.

En este contexto, el archivo fotográfico familiar adquiere un papel central. No se trata únicamente de conservar recuerdos, sino de sostener la memoria frente a su posible desaparición. En diálogo con la teoría del archivo, Ana María Guasch (2005) plantea, a partir del psicoanálisis freudiano, que el archivo funciona como un dispositivo de resistencia frente a la pulsión de olvido: “como consignación [...] es consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de esta pulsión de destrucción” (p. 10).

Las fotografías no son solo representaciones del pasado, sino dispositivos de resistencia psíquica y cultural. Actúan como inscripciones que enfrentan la posibilidad de desaparición, como formas de preservar aquello que el tiempo, el trauma o la muerte amenazan con borrar. En el caso de las familias sobrevivientes de Armero, el archivo fotográfico no solo reconstruye la memoria, sino que sostiene la existencia misma de quienes la vivieron.

Las dos fotografías de doña Doris, por ejemplo, funcionan como una trinchera frente al olvido. Marcan la existencia de

un “antes” que merece ser recordado, incluso cuando todo lo demás ha sido arrasado. En este sentido, la fotografía se convierte tanto en una defensa contra la desaparición como en una afirmación ética: el pasado importa, y en él habita la dignidad de la vida cotidiana perdida.

Por lo tanto, los archivos fotográficos familiares no son neutrales ni pasivos. Son prácticas activas de memoria que operan en múltiples niveles: afectivo, simbólico, político y colectivo. No solo documentan, sino que reconstruyen, resignifican y producen sentido. Cada imagen desenterrada, conservada o compartida durante esta investigación no constituye únicamente un registro, sino un acto: una acción simbólica de resistencia que impide que esas vidas queden definitivamente sepultadas en el olvido.



Figura 33. Fotografía de Felisa Cerquera en su casa en Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F

7. DIÁLOGOS Y RELATOS ENTRE LO ANÁLOGO Y LO DIGITAL.

Este capítulo está dedicado al proceso de creación colectiva desarrollado en el marco de esta investigación-creación. A lo largo de un año y medio, se realizaron cinco encuentros, en los cuales se llevaron a cabo intervenciones sobre los archivos fotográficos previamente recopilados.

Las actividades se desarrollaron principalmente en Lérída, con dos salidas de campo a Armero, como se ha mencionado anteriormente, territorios que constituyen el lugar de residencia de las participantes y un eje central en la configuración de sus memorias.

Estos encuentros, denominados por las participantes como “tardes de tertulia”, se consolidaron como espacios de diálogo, intercambio y producción simbólica. En ellos se propició la construcción de procesos de resignificación en torno a las fotografías y a las narrativas familiares asociadas a estas imágenes.

Desde una perspectiva metodológica, la apuesta por la creación colectiva responde a la necesidad de desplazar el lugar de enunciación de la investigación, reconociendo a las participantes no solo como fuentes de información, sino como agentes activas en la producción de sentido. En este contexto, la memoria no se entiende como un objeto a ser extraí-

do, sino como un proceso que se construye en relación con otros, a través del diálogo, la evocación y la práctica compartida. La creación colectiva permite, entonces, generar un espacio horizontal en el que las experiencias individuales se entrelazan, se contrastan y se enriquecen mutuamente, favoreciendo la emergencia de una memoria situada, plural y en constante transformación.

Por otra parte, la intervención fotográfica se plantea como una estrategia metodológica que trasciende la función documental de la imagen para activar su dimensión performativa. Intervenir las fotografías implica no solo mirarlas, sino tocarlas, transformarlas y recontextualizarlas, abriendo la posibilidad de producir nuevas lecturas sobre el pasado. Este proceso permite desplazar la imagen de su condición de registro fijo hacia un campo de significación dinámico, en el que los sentidos no están cerrados, sino en permanente construcción.

A partir de la implementación de diversas técnicas fotográficas —tanto análogas (clorotipia y cianotipia) como digitales— se exploraron nuevas formas de aproximación a los archivos. Estas prácticas no se limitaron a una relectura de las imágenes en función de su contexto original, sino que propiciaron la emergencia de nuevos significados desde el presente. De este modo, la intervención se convierte en un acto de mediación entre pasado y presente, en el que la imagen no solo remite a lo que fue, sino que se reactualiza a par-

tir de las experiencias, afectos y reflexiones de quienes la habitan hoy.

En este sentido, la creación colectiva y la intervención fotográfica operan como herramientas metodológicas que permiten activar la memoria desde el hacer. No se trata únicamente de recordar, sino de producir memoria en el presente, a través de prácticas que involucran el cuerpo, la palabra y la imagen. Así, el proceso creativo se configura como un espacio donde la memoria se resignifica, se materializa y se comparte, dando lugar a nuevas formas de narrar y habitar el pasado.



Figura 34. Encuentros de creación. Agosto 2025.

7.1 ENCUESTRO N °1.

18 DE NOVIEMBRE DE 2024.
LÉRIDA Y ARMERO -TOLIMA.
LAS CASAS INTERPUESTAS

Abrir link para ver el video (<https://youtu.be/7JXgbLPfWp8>)

Este fue nuestro primer encuentro. El objetivo consistió en recorrer los espacios habitados por las familias, con el fin de identificar tanto los lugares como los “no lugares”, en el sentido propuesto por Marc Augé, y analizar cómo estos se interconectan y se entrelazan en sus experiencias cotidianas.

En una primera instancia, iniciamos tomando una fotografía a cada participante en su vivienda actual en Lérída.



Figura 35. Fotografía de Yesid Patiño frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024



Figura 36. Fotografía de Elizabeth Patiño frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024



Figura 37. Fotografía de Isabel Moreno frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.



Figura 38. Fotografía de Doris Gamboa frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.



Figura 39. Fotografía de Dilma Montoya y su esposo frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.

La propuesta consistió en proyectar estas fotografías en las ruinas de sus antiguas viviendas en Armero, con el fin de propiciar un ejercicio de evocación en el que las participantes pudieran narrar sus formas de habitar ambos territorios: el pasado, cuando vivían en Armero, y el presente, en Lérída.

En un inicio, el plan parecía relativamente sencillo. Conseguí un proyector y, junto con mi padre, realizamos una visita previa a Armero con el propósito de hacer pruebas técnicas antes del encuentro con las participantes. Mi padre contaba con un convertidor que se conecta al automóvil y permite utilizar dispositivos electrónicos; en teoría, esto sería suficiente para el funcionamiento del proyector. Sin embargo, al intentar ponerlo en marcha, constatamos que el vehículo no tenía la potencia necesaria para hacerlo funcionar.

Ante esta dificultad, fue necesario replantear la estrategia y buscar una alternativa: una planta eléctrica.

Afortunadamente, el hermano de mi pareja disponía de una, de gran tamaño y bastante ruidosa, y accedió a prestarla.

Con esta solución provisional, programé la salida para un domingo en horas de la tarde. No obstante, la noche anterior, alrededor de las diez, mi cuñado me informó que no podría prestarnos la planta debido a un compromiso laboral inesperado. Esta situación generó un alto nivel de tensión, ya que el encuentro estaba planificado con antelación.

Finalmente, mi pareja logró gestionar el préstamo de otra planta eléctrica, más pequeña y menos ruidosa, lo que permitió mantener la actividad programada.

Al día siguiente, recogimos el equipo y nos desplazamos en dos vehículos hacia Armero. Llevamos algunos alimentos y bebidas para compartir durante la jornada. Iniciamos el recorrido en lo que fue la casa de doña Isabel, de fácil acceso al estar ubicada sobre la calle. Posteriormente, nos dirigimos a la casa de doña Dilma, cuyo ingreso resultó más complejo debido al estado de abandono del terreno, cubierto de vegetación y pringamosa; fue necesario abrir paso para poder acceder. Continuamos hacia la casa que perteneció a mi familia, un lugar al que solo es posible llegar con conocimiento previo del territorio. Finalmente, visitamos el sitio donde doña Doris ubica lo que fue su vivienda, aunque allí no permanece ninguna estructura, dado que la avalancha arrasó completamente con el espacio.

Ahora teníamos que buscar un plan b, encontrar una planta eléctrica, afortunadamente el hermano de mi novio tiene una, bastante grande y ruidosa, pero me la prestó y yo dije, tiene que funcionar.

Este encuentro se constituyó en una experiencia profundamente significativa y emotiva. Para algunas de las participantes, implicó regresar a un lugar que no visitaban desde hacía años. La posibilidad de recorrer estos espacios, tocar

las ruinas y narrar las historias asociadas a ellos generó una activación intensa de la memoria. En ese proceso emergieron relatos cargados de afecto, en los que se entrelazaban la risa y el llanto, evidenciando la complejidad emocional del recuerdo y la persistencia de los vínculos con el territorio perdido.



Figura 40. Fotograma del video de Yesid Patiño frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.



Figura 41. Fotograma del video de Elizabeth Patiño frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.



Figura 42. Fotograma del video de Isabel Moreno frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.



Figura 43. Fotograma del video de Doris Gamboa frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.

Los testimonios de las mujeres que habitaron y aún transitan entre Armero y Lérída permiten reflexionar sobre la naturaleza de los lugares y los no lugares, así como sobre las tensiones entre memoria y olvido en el acto de habitar. Antes de la tragedia de 1985, Armero constituía un lugar con identidad propia, cargado de historia, relaciones humanas y significados construidos en la cotidianidad. La vida en este territorio se entretejía con la memoria de generaciones que habían edificado allí su existencia. Sus calles, plazas y casas no eran únicamente estructuras físicas, sino espacios de encuentro, de construcción comunitaria y de transmisión de saberes y tradiciones. Como señala Marc Augé, “un lugar puede definirse como identitario, relacional e histórico” (Augé, 1992, p. 49).



Figura 44. Fotograma del video de Dilma Montoya frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.

Tras la erupción del Nevado del Ruiz, Armero fue arrasado y se convirtió en un vacío material y simbólico. Este acontecimiento no solo destruyó un espacio físico, sino que fracturó profundamente las estructuras de sentido que sostenían la vida de sus habitantes. En un instante, la comunidad fue despojada de su lugar y obligada al desplazamiento, enfrentándose a la necesidad de reconstruir su vida en territorios ajenos, donde la ausencia de arraigo intensificó la experiencia de pérdida y desorientación.

En este contexto, Lérída se configuró como uno de los principales espacios de acogida. Sin embargo, surge una pregunta fundamental: ¿se transformó en un nuevo lugar para los

sobrevivientes o funcionó inicialmente como un espacio de tránsito? En términos de Marc Augé, puede pensarse que, en un primer momento, Lérída operó como un no lugar. Como afirma el autor: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992, p. 83).

Esta definición permite comprender la experiencia inicial de los sobrevivientes de Armero en Lérída: un espacio que, aunque habitable en términos físicos, carecía de las condiciones simbólicas necesarias para ser vivido como propio. No existía aún una identidad compartida, ni relaciones consolidadas, ni una historia común que anclara a los sujetos al territorio. En este sentido, Lérída no era inmediatamente un lugar, sino un espacio atravesado por la transitoriedad, donde el habitar se encontraba en suspenso.

Los relatos de estas personas evidencian esta ruptura: la dificultad de reconocerse en un entorno ajeno, la imposibilidad de trasladar de forma inmediata los vínculos afectivos contruidos en Armero y la persistente sensación de desarraigo. El no lugar, entonces, no se define únicamente por su materialidad, sino por la ausencia de significados que permitan la inscripción de la experiencia en el territorio.

No obstante, esta condición no es permanente. Con el tiempo, y a través de prácticas cotidianas, encuentros y procesos

de reconstrucción comunitaria, ese espacio inicialmente vivido como no lugar comienza a transformarse. Es en este tránsito donde se hace visible que los lugares no son dados de antemano, sino que se construyen. Lérída deja de ser un espacio de tránsito en la medida en que sus habitantes empiezan a tejer relaciones, producir memoria y dotar de sentido el entorno que habitan.

Desde la perspectiva de Yori (2012), la transformación de un espacio en un lugar habitado implica un proceso de apropiación simbólica y material. “Habitar un espacio no es solo ocuparlo físicamente, sino darle significado a través de las prácticas y la memoria colectiva” (Yori, 2012, p. 27). En este sentido, el habitar se configura como una acción activa que articula experiencia, afecto y memoria. Las familias desplazadas han transitado, entonces, de una experiencia de pérdida hacia un proceso progresivo de resignificación, en el que Lérída comienza a consolidarse como un territorio habitado.

Este proceso no es homogéneo ni inmediato. Se construye a través de prácticas cotidianas, relatos compartidos y la reconfiguración de lazos familiares y comunitarios. La memoria de Armero no desaparece; por el contrario, comienza a coexistir con la experiencia presente en Lérída. De esta manera, el nuevo territorio se carga de significados que emergen del entrecruce entre pasado y presente.

Y aún así, la nostalgia persiste. Los relatos de estas mujeres

evidencian cómo Armero continúa vivo en la cotidianidad: en las historias transmitidas a las nuevas generaciones, en las evocaciones constantes y en las prácticas de memoria que resisten al olvido. En este sentido, la memoria no se limita a una rememoración del pasado, sino que se activa como una fuerza que irrumpe en el presente y lo transforma. Como señala Marc Augé, se trata de una “presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica” (Augé, 1992, p. 81).

Esta idea permite comprender que el pasado de Armero no permanece estático ni clausurado, sino que se reactualiza continuamente en las experiencias de quienes lo vivieron. El recuerdo no opera únicamente como evocación, sino como una forma de habitar: una práctica que desestabiliza el presente al introducir en él las huellas de lo perdido. De este modo, la memoria desborda los límites temporales y espaciales, haciendo que Armero siga existiendo más allá de su desaparición física.

En este contexto, las prácticas de memoria —como la narración, las conmemoraciones o las visitas a las ruinas— no solo remiten a lo que fue, sino que lo reinstalan en el presente, resignificando tanto el pasado como el territorio actual. Así, el habitar no se reduce a la ocupación de un espacio físico, sino que se expande hacia una dimensión simbólica en la que el tiempo se entrelaza: el pasado se hace presente y el presente se construye en diálogo constante con lo que persiste.

Los lugares en ruinas, como Armero, no son únicamente vestigios de una tragedia, sino espacios de resignificación. Aunque ha dejado de ser un lugar habitado en términos físicos, continúa existiendo como un territorio simbólico profundamente significativo. Como plantea Yori, “el pasado, cuando se reactiva en el presente, puede reconstituir una identidad colectiva y darle sentido a un espacio” (Yori, 2012, p. 45).

Así, las ruinas se convierten en escenarios donde la memoria se activa y se actualiza, donde el acto de recordar constituye una forma de habitar. Habitar, en este contexto, no se limita a la presencia física, sino que se expande hacia la memoria, el relato y la experiencia compartida. Habitar un espacio ausente es, en cierta forma, resistir al olvido.

El tránsito de Armero a Lérida da cuenta de un proceso más amplio de desplazamiento, desarraigo y reconstrucción identitaria. Este caso permite comprender que los lugares no se definen únicamente por su ubicación geográfica, sino por las historias, prácticas y memorias que los habitan. En consecuencia, aunque Armero ya no exista como ciudad funcional, permanece vivo en la memoria colectiva, configurándose como un espacio de resistencia simbólica donde el olvido no logra imponerse.

La incorporación del video no responde únicamente a una decisión técnica o estética, sino a una necesidad conceptual y metodológica dentro del proceso de investigación-crea-

ción. El video permite articular dimensiones que la imagen fija no logra contener por sí sola: el tiempo, la voz, el gesto, el desplazamiento y la experiencia viva del territorio. Como señala Charalambos, “el videoarte es piedra fundamental de lo que se considera la construcción de una síntesis expresiva y expansiva de las artes: tiempo y espacio, plástica y rítmica, imagen y sonido, experimentación y comunicación” (Charalambos, 2019, p. 23). En este sentido, el video se configura como un dispositivo que amplía las posibilidades del archivo fotográfico familiar, permitiendo no solo mostrar las imágenes, sino activar sus relatos, sus silencios y sus resonancias en el presente.

Metodológicamente, el video se integra como una herramienta de registro y, al mismo tiempo, como un espacio de creación. Durante los encuentros con las mujeres sobrevivientes, no solo se documentaron testimonios, sino que se generaron situaciones de diálogo, recorridos por el territorio y activaciones del archivo que fueron concebidas pensando en su potencial narrativo y sensible dentro del lenguaje audiovisual. De esta manera, el video no se limita a evidenciar el proceso, sino que forma parte del mismo, articulando la dimensión autoetnográfica, los talleres y las prácticas de memoria en un dispositivo que condensa imagen, palabra y experiencia.

A través del video, la memoria deja de ser únicamente contemplada para ser experimentada en su dimensión temporal

y afectiva. Las voces de las mujeres, los recorridos por el territorio y los gestos que acompañan la evocación convierten la imagen en un acontecimiento, en una experiencia que se despliega en el tiempo. Así, el video no sustituye a la fotografía, sino que la expande, generando un espacio donde la imagen fija, el sonido y la narrativa se entrelazan para producir una forma de conocimiento sensible. De esta manera, el video se vuelve fundamental en el proyecto, no solo como registro, sino como un medio que permite materializar la relación entre memoria, territorio y experiencia, articulando los distintos lenguajes que atraviesan la investigación.



Figura 45. Fotografía de las ruinas de la casa de la familia Patiño Cerquera, Armero. 2024.

7.2. ENCUESTRO N ° 2.

21 DE ABRIL DE 2025.

LÉRIDA Y ARMERO -TOLIMA.

LO QUE FUE Y LO QUE HAY.

Para este encuentro, les pedí a cada participante que revisara sus álbumes y escogiera de dos a tres fotografías (excepto doña Dilma, quien, como ya sabemos, solo conserva dos). Era importante que las imágenes correspondieran a lugares reconocibles, sitios que pudiéramos ubicar en el presente y recorrer físicamente, con el fin de observar lo que queda, lo que ha cambiado y lo que persiste. Yo también seleccioné dos fotografías de mi familia, pues para mí era fundamental sumergirme en esa vida que tanto me han narrado, pero que no viví.

De este modo, recorrimos, uno a uno, distintos lugares de Armero: el parque principal, el espacio donde estuvo la plaza de mercado, algunas casas, entre otros puntos significa-

tivos. En cada sitio, realizamos fotografías de las fotografías, registrando simultáneamente el estado actual del espacio. En estas imágenes, las manos de las participantes sosteniendo las fotos también adquieren protagonismo, estableciendo un vínculo directo entre pasado y presente.

Asimismo, grabamos las voces que acompañaban cada imagen: quiénes aparecían en ella, qué estaba ocurriendo en ese momento, qué se sentía y qué se perdió. Porque no se trata únicamente de observar lo que quedó, sino de escuchar lo que perdura en la memoria de quienes vivieron y recuerdan. Esta yuxtaposición entre la imagen antigua y el espacio actual permite confrontar memoria y territorio, evidenciando el paso del tiempo no solo como destrucción, sino como transformación. Se hace visible la manera en que la naturaleza reclama lo construido, cómo los objetos adquieren una dimensión simbólica y cómo el vacío mismo se convierte en testimonio.

El propósito de este encuentro no fue únicamente nostálgico; también tuvo un carácter reparador. Al recorrer estos lugares, al señalar lo que ya no está y reconocer lo que permanece, se reactivan memorias que, aunque siguen presentes, tienden a silenciarse con el paso del tiempo. Se comprende entonces que esas ruinas, esas piedras sueltas y esos muros fragmentados no son solo escombros, sino huellas colectivas: fragmentos de historia y de identidad. Aunque muchas casas hayan desaparecido o solo queden vestigios, estos es-

pacios continúan siendo hogar en la memoria de quienes los habitaron.

Este ejercicio también confronta la fragilidad de lo material. Lo construido puede desaparecer, borrarse bajo el peso de la tragedia o el abandono. Sin embargo, lo vivido persiste. Las historias y las voces continúan habitando los relatos familiares, en cada visita al lugar que fue, en cada sitio que, aunque carezca de paredes, conserva raíces. No solo raíces físicas, que hoy atraviesan el territorio de Armero, sino raíces de memoria que sostienen una relación profunda con ese espacio. En ello reside una fuerza que permite mirar el pasado, aun cuando duela, y reconocer que sigue siendo parte de quienes lo vivieron.

Este encuentro tuvo, además, un efecto social significativo, ya que contribuyó a la resignificación del territorio. Lugares que pueden percibirse como abandonados o vacíos se transforman, al ser activados por las imágenes del álbum y las voces de quienes las narran, en espacios sagrados de memoria y respeto. Este proceso saca de la invisibilidad aquello que la tragedia no logró borrar por completo: las calles recorridas, las casas habitadas, los rostros familiares.

Asimismo, permite a las nuevas generaciones —que no habitamos Armero, como es mi caso— reconocer el territorio más allá de la tragedia. Nos acerca a un Armero como lugar de vida, donde sus habitantes soñaban, trabajaban, estu-

diaban y compartían su cotidianidad. De este modo, se hace posible comprender la dimensión humana de ese pasado y reconocer la vida que allí existió.

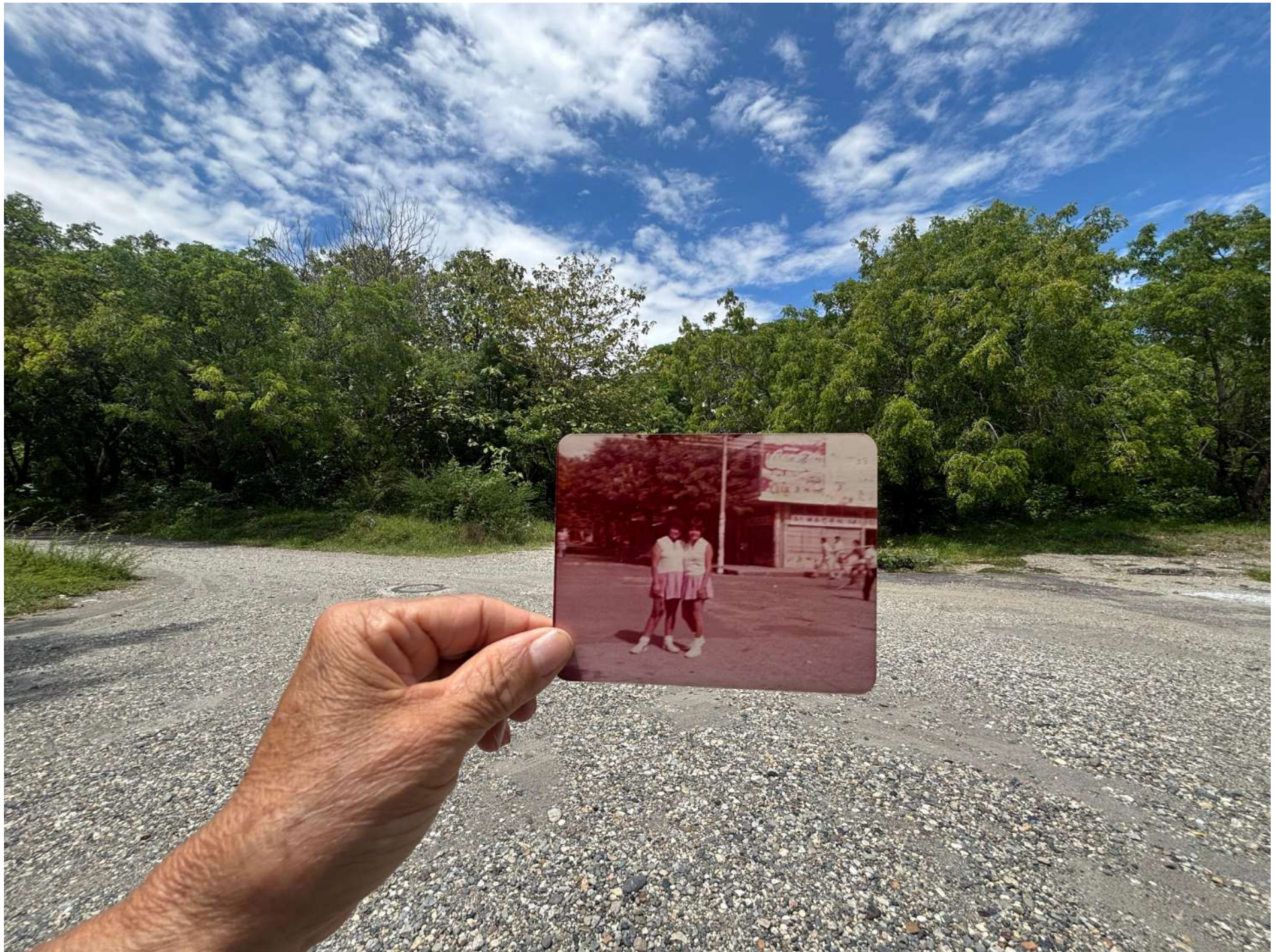
Honrar lo que ya no está exige una actitud de humildad frente a la pérdida. Implica reconocer que, aunque el espacio material pueda desaparecer, la memoria persiste. Este recorrido —caminar las fotografías en los lugares actuales— no fue simplemente un ejercicio nostálgico, sino un acto de reactivación: de lo que fue, de lo que se perdió y de lo que, aún hoy, permanece en la memoria, incluso después de cuarenta años.





Link para escuchar el audio: <https://drive.google.com/file/d/1vJjLs0f76nyY6P8MlATcIgD6Qgcdz0LB/view?usp=sharing>

ELIZABETH PATIÑO



Link para escuchar el audio: https://drive.google.com/file/d/1Y_WSZYtb_sLBDVV7qot5F9Ig-hIHZNkh/view?usp=sharing



Link para escuchar el audio: <https://drive.google.com/file/d/1uDxATB-ilwrOwQZ5lRNXLK3hLEOaIF-x/view?usp=sharing>





Link para escuchar el audio: <https://drive.google.com/file/d/1oyU9u0hwxV1jXcqytrrXetPc1hVemNeb/view?usp=sharing>





Link para escuchar el audio: https://drive.google.com/file/d/1MIkeKt35uUDEzTRc9c8-fltX-_uqk4zf/view?usp=sharing





Link para escuchar el audio: <https://drive.google.com/file/d/16oP89VyQbZ64Ti14hnOgukZRa-NTNDcL/view?usp=sharing>









Link para escuchar el audio: https://drive.google.com/file/d/1nnHlOzWMHeI0F4EQxQ7_MmDJB4CVWm3R/view?usp=sharing

Este encuentro de recorrer Armero con las fotografías de los álbumes —de traer al presente lo que fue— adquiere una profundidad particular si se comprende el lugar que ocupan las imágenes en la construcción de la experiencia. Como sugiere Fontcuberta (2024), “las imágenes han dejado de ser simples mediaciones entre nosotros y el mundo para convertirse en la sustancia primordial de lo que compone nuestra existencia en el mundo” (p. 12). Esta afirmación implica un desplazamiento fundamental: la imagen ya no es un reflejo pasivo de la realidad, sino un agente activo que participa en su configuración. En este sentido, la fotografía no solo registra el mundo, sino que contribuye a producirlo, a organizarlo y a dotarlo de sentido.

Cuando una fotografía es llevada nuevamente al lugar donde fue tomada, no solo se activa como testimonio visual de lo ocurrido, sino que interviene en la manera en que ese pasado es percibido y resignificado en el presente. En este gesto, resulta fundamental la reflexión de Barthes (1990), quien plantea que “la imagen [...] es un nada-de-objeto. Pues bien, en la Fotografía, lo que yo planteo no es solo la ausencia del objeto; es también, en el mismo movimiento [...] que ese objeto ha existido realmente y que ha estado allí donde yo lo veo” (p. 131). Esta tensión entre ausencia y presencia permite comprender la potencia singular de la fotografía en este ejercicio: aquello que ya no está —las casas, las calles, las personas— se hace presente a través de la imagen, no como una simple representación, sino como una evidencia de que “eso ha sido”.

De este modo, cuando las fotografías del álbum familiar son situadas nuevamente en el territorio de Armero, activan una doble condición: por un lado, hacen visible la pérdida —lo que ya no existe— y, por otro, afirman la existencia pasada de aquello que fue. La imagen se convierte así en un umbral donde coexisten el pasado y el presente, donde la ausencia se carga de presencia. No se trata únicamente de recordar, sino de confrontar materialmente la desaparición con la certeza de que ese mundo existió. En este sentido, la fotografía no solo representa la memoria, sino que la encarna.

Sin embargo, esta relación con lo real no es total ni transparente. Como advierte Didi-Huberman (2004), “las imágenes no dicen la verdad, pero son un jirón de ésta, el vestigio incompleto” (p. 45). Esta idea introduce una dimensión fundamental: la imagen no puede entenderse como un acceso pleno al pasado, sino como un fragmento, una parte desgarrada de una totalidad que ya no existe. La fotografía, entonces, no restituye lo que fue, sino que ofrece una huella parcial, una aparición incompleta que exige ser interpretada, narrada y puesta en relación con otras memorias.

En el contexto de este encuentro, esta condición fragmentaria de la imagen se vuelve especialmente significativa. Las fotografías del álbum familiar no contienen por sí mismas la totalidad de la experiencia vivida en Armero; requieren de la voz, del relato y del cuerpo de quienes las activan para desplegar su sentido. La imagen, en este sentido, no cierra el

significado, sino que lo abre. Es un punto de partida para la memoria, no su totalidad.

Cuando estas imágenes son llevadas nuevamente a los lugares donde fueron tomadas, se produce un cruce entre fragmentos: el fragmento visual del pasado y el fragmento material del presente. Ni la fotografía ni la ruina son completas por sí mismas, pero en su encuentro generan una experiencia densa, en la que el pasado se intuye, se reconstruye y se siente. La fotografía no llena el vacío de lo perdido, pero lo hace visible; no restituye el lugar, pero permite habitar su ausencia.

Desde esta perspectiva, la fotografía no solo activa la memoria, sino que la problematiza. Nos recuerda que toda memoria es parcial, situada y construida. En diálogo con Tuan (2018), puede decirse que el tránsito del espacio al lugar no se produce a partir de una restitución total del pasado, sino a partir de fragmentos significativos que permiten reconocer, sentir y habitar el territorio. La imagen opera como uno de esos fragmentos privilegiados, capaz de anclar la experiencia y de abrir un campo de significación.

Este carácter incompleto de la imagen se articula, además, con la dimensión colectiva de la memoria. Como plantea Jelin (2002), “lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización

social [...] y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (p. 22). En este sentido, cada fotografía no puede entenderse como una unidad cerrada de significado, sino como un fragmento abierto que adquiere sentido en relación con otros fragmentos. Su potencia no reside en lo que muestra de manera aislada, sino en su capacidad de activar narraciones, de convocar otras memorias y de inscribirse en un entramado más amplio de experiencias compartidas.

De este modo, la imagen deja de ser un objeto individual para convertirse en un nodo dentro de una red de significación colectiva. Al ser puesta en circulación —al ser narrada, escuchada, contrastada con otras imágenes y otros relatos— la fotografía se transforma, se resignifica y se amplía. No se completa en términos de totalidad, sino en términos de sentido: en la medida en que se articula con otras voces, con otros recuerdos y con el territorio mismo. Así, la memoria colectiva no se configura como una suma de memorias individuales, sino como un proceso relacional en el que cada imagen contribuye a construir un campo común de significación, donde lo vivido se reinterpreta constantemente desde el presente.

En este proceso, la fotografía opera como un dispositivo de mediación que no solo conserva fragmentos del pasado, sino que los pone en diálogo, permitiendo que emerjan sentidos que no estaban contenidos en la imagen por sí sola. De esta manera, el acto de mirar, narrar y compartir las fotografías

se convierte en una práctica colectiva de construcción de memoria, en la que el significado no está dado, sino que se produce en el encuentro.

A su vez, esta condición fragmentaria no limita el poder de la imagen; por el contrario, lo potencia. Precisamente porque no lo dice todo, la fotografía abre un espacio para la interpretación, la narración y la proyección. Como señala Vásquez (2001), la memoria permite construir continuidad y proyectar el futuro a partir de aquello que se considera significativo. En este sentido, los fragmentos que ofrecen las imágenes —aquello que logran mostrar y aquello que dejan fuera— se convierten en materiales fundamentales para la reconstrucción del sentido en el presente y su proyección hacia el futuro.

Así, el poder de la fotografía no radica en ofrecer una verdad total sobre el pasado, sino en su capacidad de activar fragmentos de verdad que, al ser narrados, compartidos y situados en el territorio, permiten reconstruir una experiencia. La imagen se convierte en un vestigio que no cierra el sentido, sino que lo mantiene abierto, en tensión, en movimiento. De este modo, las fotografías del álbum familiar dejan de ser simples objetos del pasado para convertirse en dispositivos activos dentro del proceso de investigación-creación: fragmentos de memoria que, al ser reactivados, permiten habitar la ausencia, reconstruir el lugar y sostener la continuidad de la experiencia en el tiempo.

7.3. ENCUENTRO N °3.

28 DE ABRIL DE 2025.

LÉRIDA-TOLIMA.

BORDAR SOBRE LO AZUL

Para este encuentro nos reunimos en la casa de mis papás en Lérída. Días antes, había visitado las casas de cada una de las participantes y les pedí que escogieran una sola fotografía de sus álbumes, con el fin de imprimirlas en negativo sobre acetato.







Para la impresión de las fotografías nos reunimos en la casa. Nos sentamos en el patio; mi mamá nos preparó unas onces y comenzamos a trabajar. La idea de este encuentro era realizar cianotipias sobre tela, para luego intervenirlas mediante bordado.

Empezamos cortando tela blanca de algodón en cuadros del tamaño de los acetatos. En el baño preparé el químico para aplicarlo sobre la tela, en un espacio sin exposición directa a la luz solar. Una vez secas, colocamos las telas junto con los acetatos y las expusimos al sol. Cuando la tela adquirió el característico tono azul, procedimos a revelar las imágenes utilizando agua, vinagre y agua oxigenada.





Cuando las telas ya estuvieron secas, comenzamos a bordar las imágenes. La instrucción era abierta: podían hacer lo que quisieran, desde bordar palabras hasta crear dibujos o cualquier forma que surgiera desde lo que pensaban, sentían o recordaban. No tenía que ser algo elaborado, ya que varios no sabían bordar, pero sí era importante que se entendiera la intención que cada uno quería plasmar sobre la tela.

Cada persona lo hizo a su manera, como lo imaginó y como pudo, dando a cada imagen su propia esencia y una historia particular. Hubo pinchazos con las agujas, hilos que se rompían, manos sudorosas, espaldas adoloridas y momentos en los que la paciencia se agotaba. Sin embargo, al final, cada uno logró plasmar en la tela el amor, el dolor, la nostalgia y muchos otros sentimientos e historias que fueron emergiendo en el proceso.

Porque mientras las manos estaban ocupadas, las palabras también encontraban su lugar. Los relatos comenzaron a fluir, dando cuenta de lo que esas fotografías representaban y de todo lo que recordaban de Armero. Y, como suele suceder en estos encuentros, también hubo espacio para el chisme, que se hizo presente como otra forma de vínculo, de risa y de memoria compartida.





YESID PATIÑO

Mi papá escogió una fotografía en la que aparece con su mamá, bailando en una de las tantas fiestas que se realizaban en Armero. En ese momento, él tenía alrededor de quince o dieciséis años. Sobre la tela bordó la frase “bailando con mi madre”. En medio del proceso, comentó que la extrañaba tanto que desearía poder volver a vivir ese momento, como si esa imagen pudiera repetirse.



ELIZABETH PATIÑO

Mi tía Elizabeth escogió una fotografía en la que aparece participando en un desfile de baile. En ese entonces, ella hacía parte del grupo de danzas folclóricas del pueblo y viajaba con frecuencia para participar en concursos. En la imagen tenía alrededor de trece años y se encontraba sobre un carro junto a otras compañeras de baile.

En la intervención, bordó su propio contorno y, en el centro, añadió una forma que evoca un corazón. También bordó varios pájaros y comentó que en Armero abundaban los pajaritos y las palomas por todas partes.



MYRIAM CERQUERA

Mi tía Myriam escogió una fotografía en la que aparece junto a sus hermanos, su mamá y algunos amigos; a varios los reconoció, aunque no recordaba el nombre de todos. La imagen fue tomada en el negocio de mi abuela, ubicado en la misma cuadra donde estaba la casa familiar.

Según cuenta mi tía, solían pasar mucho tiempo allí acompañando a mi abuela, y era común que llevaran amigos a tomar algo fresco o, en ocasiones, una cerveza. En su intervención, bordó la frase “familia es familia” y marcó a cada miembro con un pequeño corazón.



JESSICA PATIÑO

Escogí esta fotografía porque en ella aparecen mi abuela y mi tío Juan Carlos, dos personas a quienes no conocí, pero que reconozco a través de las fotos y de los relatos de mi familia. Escribí “a tus memorias”, porque este trabajo es por y para ellos: para dar voz a quienes ya no están y recordarlos como se merecen.



ISABEL MORENO

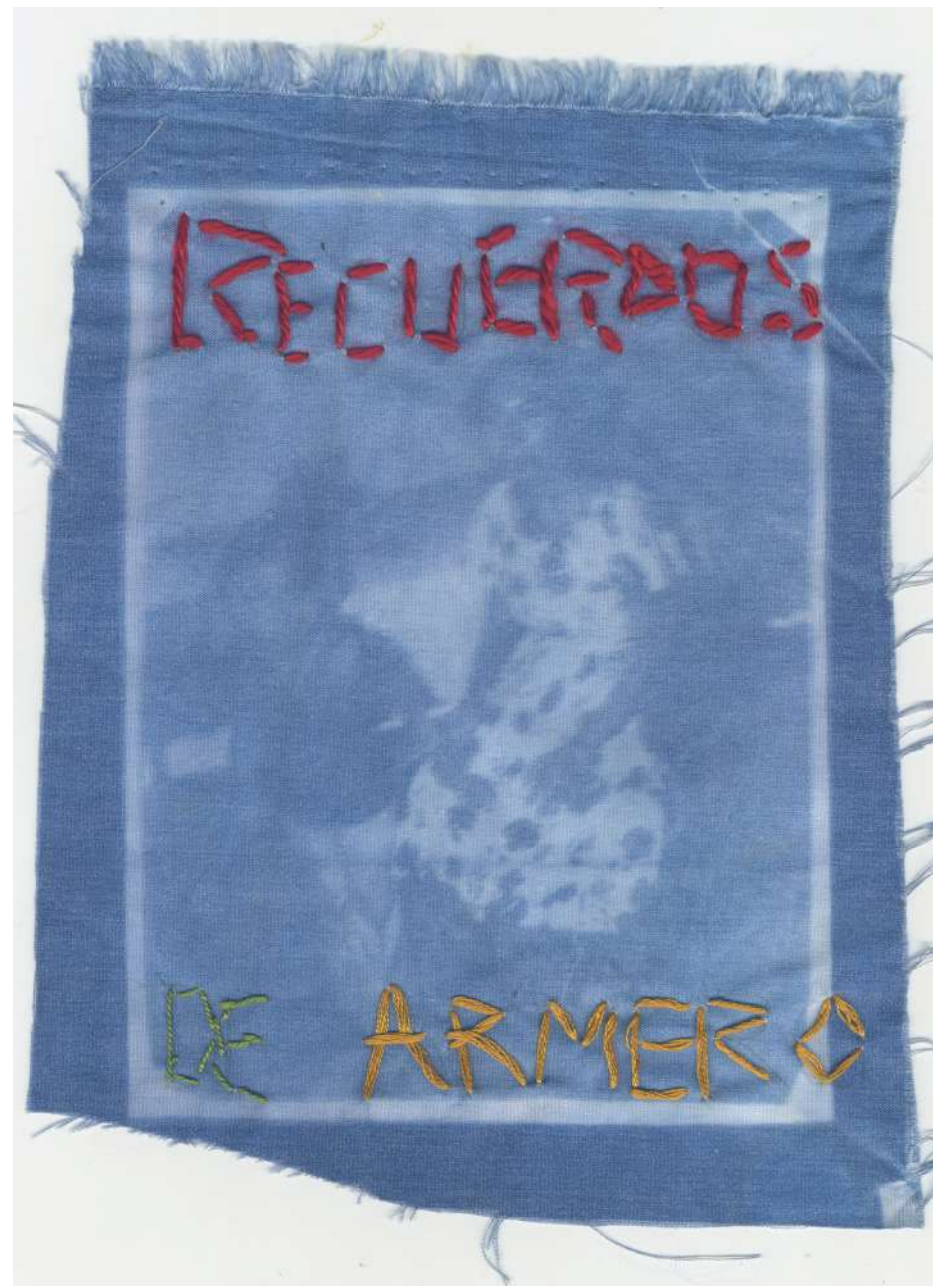
Doña Isabel escogió una fotografía en la que aparece junto a su esposo y su hijo Jacobo. En la imagen estaban celebrando el cumpleaños de él en su casa en Armero. Ella cuenta que les gustaba mucho hacer reuniones en casa, ya fuera para cumpleaños, graduaciones o cualquier excusa que permitiera reunir a la familia y a los amigos alrededor de la comida y el baile.

En su intervención, escribió “familia hermosa” y también bordó el contorno de los tres, con el fin de resaltar a quienes aparecen en la fotografía.



DILMA MONTTOYA

Doña Dilma escogió una fotografía en la que aparece junto a su hijo menor, en la sala de su casa en Armero. En ese momento, ella tenía poco más de veinte años y el niño alrededor de cuatro. En la imagen escribió “recuerdos de Armero”, y comenta que lo que más extraña no es solo el lugar, sino también a las personas que se perdieron en el camino.



DORIS GAMBOA

Como ya hemos mencionado, doña Doris solo conserva dos fotografías, ambas del bautizo de su hijo Ferney. De las dos, escogió esta porque, según ella, se ve más clara y permite distinguir mejor su figura.

En su intervención, bordó un corazón y un sol. Explicó que el corazón representa una imagen que siempre atesorará y llevará consigo, no solo en sus recuerdos, sino también en lo más profundo de su sentir. El sol, por su parte, lo bordó porque recuerda que ese día el sol en Armero era enceguecedor, tan brillante y hermoso que nunca lo olvidará.



Reunirnos en el patio de mi casa para este encuentro fue más que un acto de creación colectiva; también fue un acto de resistencia frente al olvido. La actividad de realizar cianotipias sobre tela para luego bordarlas se convirtió en un ritual íntimo y profundamente significativo, en el que la técnica se transformó en un medio para reactivar la memoria y materializarla.

El proceso comenzó días antes, cuando cada persona escogió una fotografía de su álbum familiar. Luego, esas imágenes fueron convertidas en negativos sobre acetato. Para la preparación del químico, mezclamos citrato férrico amoniacal y ferrocianuro de potasio que, al combinarse y aplicarse sobre tela blanca de algodón, crean una emulsión fotosensible. Esta mezcla debe manejarse en un espacio con poca luz directa, ya que es sensible a los rayos UV.

Una vez seca la tela, se colocan los negativos encima y se exponen al sol. La luz ultravioleta provoca una reacción fotoquímica que reduce los compuestos férricos a ferrosos, permitiendo que el ferrocianuro reaccione y forme ferrocianuro férrico, también conocido como azul de Prusia, el pigmento responsable del característico tono azul intenso de las cianotipias. Después de varios minutos de exposición, se enjuaga la tela con agua para detener la reacción, y se puede añadir vinagre o agua oxigenada para intensificar el contraste y fijar mejor la imagen.

En ese espacio, rodeados de hilos, agujas y fotografías, entrelazamos las voces de quienes fuimos convocadas por un recuerdo común: Armero. Cada imagen seleccionada cargaba consigo una historia personal, una pérdida o una alegría detenida en el tiempo. Al imprimir estas fotos en negativo sobre acetato y transferirlas a la tela mediante la cianotipia, fuimos testigos de cómo “los contornos azulados de las cianotipias se superponen al resto de las imágenes con delicados efectos de transparencia y opacidad que, evocando recuerdo y olvido, aquello perfectible y aquello velado, trazan el hilo conductor de la narrativa visual” (Fontcuberta, 2024, p. 81).

Ese “hilo conductor” fue, en efecto, literal y simbólico: lo bordamos con nuestras manos, lo tejimos con nuestras historias. Las puntadas —lentas, torpes o decididas— fueron dejando huella no solo sobre la tela, sino también en la conversación. Mientras las manos cosían, las palabras hilaban memorias: surgían risas, silencios, anécdotas repetidas, nombres olvidados y dolores aún presentes. Porque, como señala Jelin (2002), “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y también huecos y fracturas” (p. 17).

El bordado deja de ser únicamente una técnica manual para convertirse en un lenguaje y en un soporte de memoria. Como plantea Beltrán Hernández (2019), “lo textil es una na-

rrativa de la memoria en tanto que tiene la potencia de dar un significado concreto a vivencias, experiencias, emociones, denuncias y demás que ocurrieron en el pasado, por medio de agujas, telas, tijeras, brazos, manos e hilos” (p. 97). A esta idea se suma su noción de los artefactos de la memoria, entendidos como “objetos cargados de significados en sus materialidades [...] textiles que hablan, textiles testimoniales que narran los hechos del pasado” (p. 118).

Desde esta perspectiva, cada una de las cianotipias bordadas se configura como un artefacto de la memoria: una superficie donde la imagen, el gesto y la materialidad se entrelazan para producir sentido. La tela deja de ser un soporte pasivo para convertirse en un espacio activo de inscripción, donde cada puntada no solo añade forma, sino que también fija, transforma y encarna la memoria. A diferencia de la fotografía, que captura un instante, el bordado construye imagen en el tiempo, punto a punto, hilo a hilo. Esta temporalidad lenta permite que la memoria no solo sea evocada, sino también elaborada y resignificada en el hacer.

Así, las imágenes transferidas mediante cianotipia no permanecen intactas: son intervenidas, habitadas y reescritas. Los corazones, las palabras, los soles o los pájaros bordados no son elementos decorativos, sino formas de decir, de insistir, de hacer visible aquello que persiste. En este cruce entre imagen y textil, el recuerdo se vuelve tangible. La fotografía aporta la huella de lo que fue; el bordado, en cambio, intro-

duce la experiencia presente de quien recuerda.

Este proceso no es individual, sino profundamente colectivo. En la medida en que las imágenes son compartidas, narradas e intervenidas en conjunto, se configuran como nodos de una memoria relacional. Cada fotografía es un fragmento que adquiere sentido en diálogo con otras imágenes, otras voces y otras experiencias. De este modo, la memoria no se presenta como una totalidad cerrada, sino como un tejido en constante construcción, donde lo individual y lo colectivo se entrelazan.

En la elección de las fotografías y en los relatos que emergieron durante el encuentro, Armero dejó de ser únicamente un lugar perdido para convertirse en un territorio simbólico reconstruido. Como afirma Halbwachs (2004), “cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que solo pueden comprender los miembros del grupo, porque todas las partes del espacio que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos distintos de la estructura y la vida de su sociedad” (p. 133-134). Así, al bordar sobre lo azul, también estábamos bordando sobre Armero, reconfigurando colectivamente un mapa afectivo de lo que fue y de lo que sigue siendo.

Hacer memoria en este encuentro fue también hacer “memoria del olvido”, como diría Ricoeur (2003): un acto que se enfrenta a la pérdida, a la ausencia y a los vacíos que deja el tiempo. En nuestras manos, el bordado se convirtió en

una forma de decir “te recuerdo”, incluso cuando no hubo encuentro; de afirmar “esto pasó”, aunque la imagen se disuelva en azul; de resistir, puntada a puntada, al avance del olvido.

Y aunque el ejercicio fue profundamente personal e íntimo, también fue colectivo. En la conversación, en el “chisme”, en el reconocimiento de los otros a través de sus imágenes, palabras y bordados, se fue tejiendo una memoria compartida. Una memoria que se mueve entre el dolor y el amor, entre el hilo tenso y la tela suave, entre lo que ya no está y aquello que permanece cada vez que nos reunimos a recordar.



Figura 46. Prueba de cianotipia con la fotografía de Felisa Cerquera. 2025.

7.4. ENCUESTRO N ° 4.

JUNIO A SEPTIEMBRE DE 2024

LÉRIDA-TOLIMA.

LAS HOJAS DE MI PUEBLO

Para este encuentro, la idea era realizar clorotipias utilizando hojas de los patios de las casas de cada familia. Primero, hicimos retratos en los patios y en las casas de cada participante, utilizando un objeto que tuviera relación con Armero; preferiblemente que no fueran fotografías o álbumes familiares. Sin embargo, para algunas personas, esas imágenes son lo único material que les quedó.

Esta fotografía de mi papá fue tomada en el patio de su casa. En ella, sostiene un teléfono que pertenecía a su mamá y que todos usaban en su hogar en Armero; este fue, entre otras cosas, uno de los objetos que lograron rescatar de su casa.

Esta fotografía de mi papá fue tomada en el patio de su casa. En ella, sostiene un teléfono que pertenecía a su mamá y que todos usaban en su hogar en Armero; este fue, entre otros objetos, uno de los que lograron rescatar de su casa.



A mi tía Myriam le tomé esta fotografía al frente de su casa en Ibagué. En ella, sostiene el cuadro de toda su familia —del que hablamos anteriormente—, el cual lograron rescatar de su casa en Armero y que está pintado a mano.



A mi tía Elizabeth le tomé esta fotografía en la sala de su casa. En ella, sostiene un busto de la Virgen María que pertenecía a su mamá. Ese busto lo colgaba mi abuela en la habitación de su casa en Armero.



Este autorretrato me lo tomé en el patio de mi casa en Lérída. En él, estoy usando unas gafas que pertenecían a mi abuela. Haciendo cuentas, tienen más de cuarenta años, y al revisar el álbum familiar encontré una fotografía de ella usándolas.



A doña Isabel le tomé esta fotografía en la sala de su casa. Escogió ese lugar en particular porque ese bife y ese comedor fueron rescatados de entre el lodo de su casa en Armero. Para ella, que estos objetos aún permanezcan en su sala es como si el tiempo no hubiera pasado.



A doña Doris le tomé esta fotografía en el patio de su casa, sosteniendo las únicas fotos y los únicos objetos materiales que pudo rescatar de Armero, ya que ni siquiera su casa quedó en pie.



Esta fotografía se la tomé a doña Dilma en el patio de su casa. Ella escogió uno de los dos álbumes que lograron rescatar, ya que son los únicos objetos materiales que pudieron recuperar de las ruinas de su casa en Armero. Eligió esa página en particular porque en las fotos aparecen algunos de sus hijos y ella misma.



Después de haber tomado estos retratos, imprimí las fotografías en blanco y negro sobre acetato. Luego realizamos una sesión en el patio de la casa de mi tía, donde cada persona escogió una hoja del lugar y colocamos las hojas junto con los acetatos para exponerlos al sol. Por fortuna, vivimos en un lugar donde hay sol constante y altas temperaturas.

Sin embargo, no imaginábamos que este proceso tomaría tanto tiempo ni tantos intentos. La realización de las clorotipias se extendió durante aproximadamente tres meses: fue un ejercicio de prueba y error, con hojas que quedaban borrosas, otras que se quemaban y no dejaban rastro, algunas que absorbían demasiada humedad y se dañaban, y otras en las que la imagen simplemente no aparecía.





Así que, en este vaivén de hojas, estuvimos varios meses, yendo a sus casas y escogiendo nuevas hojas. Luego esperábamos dos o tres días de exposición al sol para ver si la imagen lograba plasmarse. Después de muchos intentos, entre ensayo y error, finalmente lo logramos.















Entre los meses de junio y septiembre de 2025, desarrollamos esta propuesta artística y comunitaria que combinó la técnica fotográfica de la clorotipia con procesos de memoria individual y colectiva vinculados con los participantes de esta investigación. A través de retratos realizados en los patios y las salas de las casas de las familias sobrevivientes, y mediante el uso de objetos significativos rescatados de entre las ruinas, construimos una narrativa visual que entrelaza el duelo, el arraigo y la transmisión intergeneracional.

Los retratos fueron realizados en espacios íntimos y cotidianos, cargados de sentido para cada una de las personas retratadas. Cada imagen incluía un objeto que evocaba el pasado perdido en Armero: muebles extraídos del lodo, álbumes familiares, bustos religiosos, gafas antiguas o teléfonos heredados. Estos objetos, aunque materiales, portan un alto valor simbólico, actuando como detonantes de la memoria y de los recuerdos que sobreviven a la tragedia.

Posteriormente, estas imágenes fueron transferidas a hojas naturales mediante la técnica de la clorotipia, un proceso lento, artesanal y profundamente sensible al entorno. Como lo describe Newhall (2002), “los antiguos habían observado que la luz cambia la naturaleza de muchas sustancias; por ejemplo, la clorofila de la vegetación se hace verde ante la luz, o los tejidos coloreados palidecen” (p. 9). Estas observaciones tempranas sobre los efectos de la luz en la materia vegetal sentaron, de forma indirecta, las bases para procesos

como la clorotipia, en los que no se utilizan químicos industriales, sino que se aprovechan las propiedades fotosensibles de la clorofila presente en las hojas.

La clorotipia es una técnica de impresión directa de imágenes en la que se sustituye el papel fotográfico por hojas vegetales. Se distingue de los procesos industriales por su carácter orgánico, efímero y artesanal. Tal como lo explica Reol (2003), “la función primordial de la clorofila es la de absorber energía lumínica” (p. 4), proceso esencial en la fotosíntesis y base química de esta técnica. Las imágenes impresas previamente en acetato se colocan en contacto directo con la hoja y se exponen durante varios días a la luz solar. La luz degrada la clorofila en las áreas expuestas, mientras que las zonas protegidas conservan el pigmento, produciendo así una imagen fotográfica vegetal.

Las condiciones climáticas, la humedad, la textura y la composición de las hojas, así como el tiempo de exposición, afectan directamente los resultados. En nuestro caso, el proceso se extendió durante aproximadamente tres meses, en un vaivén constante de pruebas, errores y descubrimientos. Algunas hojas se quemaban, otras se descomponían por exceso de humedad y, en muchos casos, la imagen simplemente no aparecía. Esta fragilidad, sin embargo, forma parte del sentido mismo de la técnica: la imagen no es completamente estable ni permanente, como tampoco lo es la memoria, que requiere cuidado, tiempo y presencia para sostenerse.

La imagen en la hoja no puede entenderse únicamente como un resultado técnico, sino como un acontecimiento. A diferencia de la fotografía tradicional, donde la imagen se fija sobre un soporte relativamente estable, en la clorotipia la imagen emerge en una materia viva, cambiante y perecedera. La hoja no es un soporte neutro: respira, se transforma, se marchita. Por lo tanto, la imagen que aparece en ella está siempre en tensión con el tiempo, con la luz y con su propia desaparición.

Esta condición introduce una dimensión distinta en la relación entre imagen y memoria. Si la fotografía, como señala Barthes (1990), afirma que “eso ha sido”, la clorotipia complejiza esta afirmación al situarla en un soporte que también está siendo y dejando de ser al mismo tiempo. La imagen en la hoja no solo habla del pasado, sino que evidencia un presente en transformación constante. No es una huella fija, sino una huella en proceso, vulnerable e inestable.

En diálogo con lo planteado por Didi-Huberman (2004), la imagen en la hoja puede entenderse como un vestigio aún más frágil: no solo es un fragmento de verdad, sino un fragmento que se desvanece. Su carácter incompleto no solo está dado por lo que no muestra, sino por su propia condición material, que la expone al deterioro y a la desaparición. En este sentido, la clorotipia no busca preservar la imagen en el tiempo, sino evidenciar su tránsito, su desgaste y su condición efímera.

Este carácter efímero no es una limitación, sino una potencia. La imagen en la hoja exige cuidado, atención y presencia; no puede ser archivada de la misma manera que una fotografía convencional. Obliga a establecer una relación más cercana, consciente y afectiva con el recuerdo. En este gesto, la memoria deja de entenderse como algo que se conserva intacto y se aproxima más a algo que se cuida, que se rehace y que, inevitablemente, también se transforma.

Este proceso no fue únicamente técnico, sino también profundamente afectivo. Como señala Ricoeur (2003), el acto de recordar se vincula con una memoria que imagina y se construye en el binomio evocación/búsqueda. En este sentido, la clorotipia no representa una simple reproducción de imágenes, sino una búsqueda activa de sentido, un ejercicio de evocación. La imagen que emerge lentamente sobre la hoja es un recuerdo que retorna, que se hace presente a través del tiempo, la luz y la materia viva. “Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (Ricoeur, 2003, p. 20), y eso fue precisamente lo que hicimos: buscar activamente fragmentos de historia en los patios de nuestras casas, en las hojas de nuestros árboles y en los objetos que resisten al olvido.

En esta misma línea, Candau (2006) afirma que “toda persona que recuerda domestica el pasado, pero, sobre todo, se apropia de él, lo incorpora y lo marca con su impronta” (p. 117). La clorotipia permite que cada familia utilice una

hoja de su propio entorno como soporte, lo que convierte este gesto en un acto de apropiación íntima del recuerdo. La memoria deja de ser abstracta y se encarna en la materia vegetal del presente, en el territorio habitado.

Por su parte, Vásquez (2001) plantea que el tiempo no solo es el lugar donde ocurren los hechos, sino también el espacio donde se disputan sus sentidos, donde se interpretan y resignifican. Este tránsito del tiempo se hace visible en las personas retratadas, quienes en las fotografías de sus álbumes familiares aparecen jóvenes, con gestos y rostros distintos a los actuales. Han pasado más de cuarenta años, pero aún conservan en la mirada una profundidad cargada de historia.

Así como la clorotipia evidencia el paso del tiempo en la transformación gradual de la clorofila en las hojas, las fotografías y los objetos rescatados muestran cómo el tiempo marca y moldea la experiencia humana. Las hojas, como cuerpos vivos que envejecen y cambian bajo la exposición solar, funcionan como metáforas del paso del tiempo en la vida de estas familias, quienes, a pesar del dolor y la pérdida, continúan construyendo memoria y significado desde el presente.

Figura 47. Prueba fallida de clorotipia en hoja de plátano con la foto de Myriam Cerquera. 2025.



8. MEMORIAS REVELADAS

8.1. PRESERVACION DE LA MEMORIA A TRAVÉS DE LOS ALBUMES FOTOGRAFICOS

En el contexto de la tragedia de Armero, la reconstrucción de la memoria colectiva e individual se convirtió en una necesidad vital tanto para los sobrevivientes como para sus descendientes (entre quienes me incluyo). Frente a la desaparición física del territorio, la memoria se reconstruye a partir de los fragmentos que han quedado: testimonios, objetos, relatos orales y álbumes fotográficos. Estos álbumes no solo registran visualmente un pasado que ya no existe, sino que actúan como dispositivos de resistencia frente al olvido, como herramientas simbólicas que permiten sanar, recordar y transmitir la historia de un pueblo devastado.

Para Silva (1996), “el álbum familiar es un acto de amor. Un intento de sobrevivir a la muerte como especie, como apellido, como imagen. Es la construcción de un presente eterno que desafía el tiempo y le da sentido a lo que fuimos, a lo que somos y a lo que no queremos dejar de ser” (p.35). Esta afirmación cobra especial sentido al pensar en los habitantes de Armero que, ante la pérdida de sus hogares, sus seres queridos y su cotidianidad, se aferran a las imágenes para dar continuidad a su identidad y resistirse a ser borrados de la

historia. En este sentido, el álbum fotográfico no es solo una colección de recuerdos, sino una forma de reapropiarse del pasado, de reconstruir la subjetividad individual y familiar dentro de un marco colectivo.

La memoria familiar, tal como lo plantea Halbwachs (2004), no es un proceso homogéneo ni único, sino que se manifiesta de manera diferenciada en los distintos miembros del grupo. “Aun cuando están juntos, con mayor razón cuando la vida los mantiene alejados, cada cual se acuerda a su manera del pasado familiar común” (p. 175). En esta diversidad de recuerdos, las imágenes funcionan como anclas simbólicas que permiten fijar y compartir narrativas. En los álbumes, los rostros y los acontecimientos se configuran como puntos de referencia que articulan lo vivido, lo recordado y lo que se desea preservar.

El gesto de “nombrar la imagen”, como menciona Silva (1996, p. 94), es fundamental en este proceso. Al identificar a quienes aparecen en las fotografías, situar los contextos y evocar las historias, se dota de sentido a lo que de otra manera sería solo una superficie visual. Esta acción otorga agencia a la memoria y permite que las nuevas generaciones —incluso aquellas nacidas después de la tragedia— se conecten con un legado que les pertenece. Nombrar es, entonces, un acto de afirmación y de resistencia: se nombra para no olvidar, para dar continuidad y para hacer presente aquello que el tiempo y la tragedia intentaron borrar.

Desde esta perspectiva, los álbumes permiten que lo privado se proyecte hacia lo público, transformando el recuerdo íntimo en memoria colectiva. Así lo explica Jelin (2002): “lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, el diálogo con otros, en estado de flujo constante” (p. 22). En el caso de Armero, este flujo se nutre de imágenes familiares que circulan entre los sobrevivientes, de los encuentros realizados, de las visitas al territorio y de las prácticas de memoria que reactivan constantemente ese pasado compartido. De esta manera, la memoria colectiva se construye más allá del trauma individual, configurando un sentido de comunidad.

Vásquez (2001) plantea una reflexión clave: “el olvido no puede existir sin memoria, ya que identificar un olvido significa reconocer una ausencia o una pérdida” (p. 68). En este sentido, los álbumes también evidencian lo que falta: lo que no está, lo que se perdió, lo que no se pudo conservar. Así, estas imágenes no solo muestran, sino que también silencian; apuntan a huecos, a vacíos, a heridas. Hacer memoria implica entonces no solo recordar, sino también reconocer esas ausencias y elaborar el duelo que provocan.

Frente a esta devastación —no solo física del territorio armerita, sino también social, por la dispersión de su comunidad— los álbumes emergen como auténticos “lugares de memoria”, en el sentido planteado por Nora (1992). Para este autor, “los lugares de la memoria son, ante todo, restos. La

forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora” (p. 24). Esta afirmación permite comprender la función simbólica de los álbumes en contextos de pérdida total: son remanentes cargados de significado que sobreviven en un presente que muchas veces apenas recuerda o tiende a olvidar.

Nora (1992) también señala que, en sociedades que desritualizan el recuerdo y privilegian “lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo, el futuro frente al pasado” (p. 24), los lugares de memoria surgen como respuesta a la desaparición de los entornos naturales de la memoria. Es decir, cuando ya no existen las condiciones sociales, territoriales o culturales que garantizaban la transmisión del pasado —como ocurrió con la desaparición de Armero—, se vuelve necesario crear espacios que conserven el recuerdo. En este caso, los álbumes se constituyen como archivos emocionales que resisten la disolución del pasado, preservando imágenes, rostros, momentos y vínculos que dan cuenta de una vida cotidiana abruptamente interrumpida.

A través del gesto de mirar, narrar y compartir estas imágenes, se actualiza constantemente una conciencia conmemorativa que desafía la indiferencia del presente. Esto resulta especialmente significativo al observar cómo las generaciones más jóvenes, que no vivieron en Armero, logran conectarse con su historia a través de estos archivos visuales. Así,

el álbum actúa como un puente entre la experiencia vivida y la memoria transmitida, tal como lo propone Ricoeur (2003).

Al concebir los álbumes como lugares de memoria, se comprende mejor su papel en la configuración de una memoria colectiva que no se basa únicamente en testimonios orales o monumentos públicos, sino también en objetos personales que preservan afectos, contextos e identidades. Son espacios de resistencia frente a la amnesia social y frente a los procesos de modernización que, como advierte Nora (1992), tienden a erosionar la memoria en favor de un futuro que no siempre reconoce los traumas del pasado.

En el caso de Armero, estos lugares de memoria adquieren además una dimensión política. Recordar a través de los álbumes es también reclamar un lugar en la memoria nacional, rechazar el silencio o la desmemoria institucional y construir una narrativa alternativa desde lo afectivo, lo visual y lo colectivo. Así, la imagen fotográfica adquiere un doble valor: como registro y como símbolo, como documento y como emblema de resistencia.

8.2. EL ROL DE LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LA MEMORIA

“Los álbumes de fotografías son, por lo general, armados y contados por las mujeres de la casa” (Silva, 1998, p.123)

A lo largo de esta investigación-creación fue posible reconocer que la memoria de Armero no se conserva en instituciones, sino en las manos, en las palabras y en los gestos de las mujeres que sobrevivieron. Madres, tías, abuelas, hijas y vecinas han sido las portadoras de los relatos familiares, las custodias de las fotografías y quienes, con su persistencia, mantienen viva la historia de Armero.

Tal como se observa en los testimonios de doña Isabel, doña Dilma, doña Doris, mi tía Elizabeth, mi tía Myriam y hasta mi abuela Felisa (aunque ya no esté), las mujeres asumen la tarea de recordar incluso cuando el dolor las atraviesa. Guardan las fotografías bajo el colchón, en cajas o bolsas, no solo como objetos de nostalgia, sino como amuletos de resistencia. En términos de Sontag (1981), las fotografías no solo se observan (p.15), también se tocan: el gesto de sacarlas y mostrarlas es, a su vez, una forma de cuidado, de preservación del vínculo con lo perdido.

Este rol femenino coincide con lo que Silva (1996) denomina la función narrativa de las mujeres en el ámbito doméstico: ellas tejen los relatos visuales de la familia, construyen el hilo que une generaciones y resisten al olvido. En palabras

del autor, “la importancia del rol de la mujer, abuela, madre, tía, hija, hermana, en su construcción fotográfica y en el relato oral de sus historias familiares [...] se trata de relatos visuales contados con voces de mujer” (p. 9). Esta afirmación sintetiza el lugar protagónico de las mujeres en la producción y transmisión de la memoria familiar, donde lo visual y lo oral se entrelazan para sostener la memoria colectiva.

En Armero, las mujeres no solo conservan las fotografías: recrean los vínculos, transmiten los recuerdos y reconfiguran el sentido del territorio perdido. Su voz y su mirada dan continuidad a una historia que el lodo intentó borrar.

Para Silva (1996), “los álbumes de fotografía son, por lo general, armados y contados por las mujeres de la casa” (p. 123). Esto se evidenció claramente en el proceso: fueron ellas quienes no solo organizaron las imágenes, sino que también les otorgaron sentido. En sus manos, el acto de pegar una fotografía, escribir una fecha o decidir qué imagen conservar se convierte en un gesto de curaduría emocional y simbólica. Ellas construyen el relato de la familia y, con él, la continuidad de una historia que de otro modo se disolvería en el olvido.

Así, la mujer aparece no solo como testigo, sino como mediadora entre el pasado y el presente. Ellas eligen qué imágenes preservar, qué recuerdos transmitir y de qué manera narrarlos. Estos gestos —guardar, limpiar, volver a mirar

una fotografía— constituyen formas de reescribir la historia desde la intimidad. Como indica Silva (1996), la mujer “llena la memoria visual” no solo con imágenes, sino con afectos, ausencias y silencios que estructuran el relato familiar. Este vínculo entre mujeres e imagen implica, además, una conciencia profunda sobre el acto de mostrarse y de construir su propia representación. “La mujer se educa más conscientemente en el cuidado y factura de su imagen, y, por tanto, es más consciente de las circunstancias y momentos en los que le es dado mostrarse y sobre la identidad de su destinatario: quién va a tener su imagen” (Silva, 1996, p. 103).

Esta reflexión introduce una dimensión crítica: las mujeres no son sujetos pasivos dentro del relato, sino creadoras conscientes de su imagen, de los gestos y de los contextos en los que deciden aparecer. En el caso de las mujeres armeritas, esta conciencia se traduce en un acto de control simbólico sobre la memoria: al seleccionar qué fotografías conservar, qué momentos mostrar y cuáles ocultar, ellas definen cómo será recordada su historia.

“Sobre los roles tradicionales de la mujer, poniendo de relieve las ambivalentes relaciones de las mujeres en el momento de internalizar las expectativas de una sociedad patriarcal que determinan sus miedos y deseos: coleccionar —como sostiene la artista— es una forma de protección, un modo de luchar contra la muerte; pero coleccionar es también una lucha contra el tiempo. Se puede coleccionar todo; se puede clasificar todo y cada clasificación es tranquilizadora, ya que crees que tiene algún sentido, pero no hay sentido” (Guasch, 2011, p. 62).

Guasch (2011) permite ampliar este análisis al abordar las tensiones que atraviesan los roles femeninos. La autora señala que coleccionar puede entenderse como una forma de protección frente a la muerte y el paso del tiempo, pero también como un intento de dar orden a lo caótico. En este sentido, las prácticas de archivo —reunir fotografías, clasificarlas, nombrarlas, compartirlas— se convierten en estrategias de resistencia emocional. En el caso de las mujeres participantes de esta investigación, estos gestos no son meramente organizativos, sino profundamente significativos: constituyen formas de enfrentar la pérdida y de reconstruir sentido.

Así, coleccionar no es una práctica pasiva ni estética, sino una acción cargada de intención. Es un modo de dar forma al caos, de recomponer una historia fragmentada, de sostener lo que se resiste a desaparecer. En este proceso, el cuidado se transforma en una forma de poder, la nostalgia en acción y el recuerdo en permanencia.

Finalmente, la mirada de Niedermaier (2004) amplía este panorama al afirmar que “todo contribuye [...] a reconocer los primeros indicios de una mujer que se convierte en protagonista y narradora de su propio destino” (p. 13-14). Esta idea resulta fundamental para comprender cómo las mujeres de Armero no solo han conservado las imágenes, sino que también las reinterpretan desde su propia voz.

A través de los encuentros de memoria, la intervención de los archivos y los procesos de creación desarrollados en esta investigación, ellas asumieron el control de su representación. Dejaron de ser únicamente “las que guardan” para convertirse en autoras de su propio relato visual. En este gesto —tan íntimo como político— las mujeres transitan de un rol tradicionalmente asignado, el de cuidadoras de la memoria, a un papel activo y emancipador: el de narradoras de su propia historia.

Este paso del archivo al relato, de la conservación a la creación, marca un punto de inflexión en la historia visual del territorio. Cada fotografía intervenida, cada historia compartida, afirma un “yo estuve ahí” que reconstruye el tejido colectivo desde la sensibilidad, la memoria y la agencia femenina.

Así, gracias a ellas —a sus manos, a sus voces y a su persistencia—, Armero sigue vivo, a pesar del lodo y del tiempo.



Figura 48. Fotografía de todos las participantes. Octubre 2025.

8.3.METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN- CREACIÓN ENTRE RELATO, IMAGEN Y MEMORIA

Explorar metodologías de investigación-creación implicó reconocer que el conocimiento no se produce únicamente desde la distancia analítica, sino también desde la implicación sensible, corporal y afectiva con aquello que se investiga. En este marco, la investigación-creación no se limita a la aplicación de métodos predefinidos; por el contrario, construye su propio devenir en diálogo con el proceso, los materiales y las personas involucradas. Se trata de una práctica situada, mutable, que concibe el conocimiento como una experiencia encarnada: algo que se vive, se experimenta y se narra.

En este trabajo, la relación entre relato, imagen y memoria no solo constituye el objeto de estudio, sino también el eje metodológico que orienta la investigación. La imagen es abordada como un dispositivo que activa narrativas; el relato, como una práctica performativa que reactualiza el pasado; y la memoria, como un proceso dinámico en constante reconfiguración. En este cruce, la investigación-creación se configura como un espacio de mediación donde ver, contar y recordar se entrelazan de manera indisociable.

Desde esta perspectiva, la metodología se articula como un ejercicio de escucha y co-presencia. Escuchar no solo lo enunciado, sino también lo silenciado, lo fragmentario, lo que emerge de forma no lineal en los relatos. Como plantea Didi-Huberman (2008), las imágenes exigen tiempo, una “paciencia” que permita el despliegue de lo visible y lo invisible. Metodológicamente, esto se traduce en una práctica que no impone sentidos, sino que los acompaña, respetando sus ritmos, interrupciones y recurrencias.

El trabajo con fotografías familiares implicó, además, una ética del cuidado. No se trata de recolectar materiales, sino de reconocer que cada fotografía está atravesada por afectos, pérdidas y vínculos. En este sentido, la investigación-creación puede entenderse como una práctica relacional, donde el conocimiento se construye con otros. El investigador(a) deja de ser un observador externo para asumirse como un sujeto implicado; una posición que, lejos de restar rigor, permite acceder a dimensiones de la experiencia que permanecen invisibles desde una supuesta objetividad.

En este horizonte, la noción de postmemoria propuesta por Marianne Hirsch (2012) resulta clave para comprender este posicionamiento. Como señala la autora, “la postmemoria describe la relación que la ‘generación de después’ mantiene con las experiencias personales, colectivas y culturales de quienes vinieron antes; con experiencias que ‘recordamos’ solo por medio de las historias, imágenes y comporta-

mientos entre los cuales crecimos. Pero estas experiencias fueron transmitidas a nosotros tan profundamente que parecen constituir recuerdos por derecho propio” (p. 3). Esta definición sitúa la investigación en un territorio intermedio entre la experiencia directa y la herencia afectiva, donde la memoria se configura como un proceso de transmisión más que como un registro estrictamente vivido.

Desde esta articulación, la fotografía puede entenderse como un umbral donde convergen memoria, pérdida y reconstrucción. Si en la postmemoria la imagen media la relación con un pasado no vivido, en el álbum familiar y en su reactivación narrativa esa mediación se vuelve encarnada, situada y afectiva. La investigación-creación se inscribe precisamente en ese umbral: al intervenir, narrar y re-mirar las imágenes, no solo se transforman sus formas, sino también las memorias que las sostienen.

Y en este sentido, prácticas como la cianotipia, la clorotipia, el bordado y el video no son únicamente técnicas, sino dispositivos metodológicos. Cada una propone una relación específica con la imagen y la memoria: la cianotipia introduce la huella de la luz y el tiempo de exposición; la clorotipia incorpora la fragilidad de lo vivo; el bordado desplaza la imagen hacia lo táctil y lo corporal; y el video articula estas dimensiones en una temporalidad expandida. Así, la metodología se abre a lo material, lo sensorial y lo procesual, permitiendo que la manipulación —lejos de ser una distor-

sión— se configure como un gesto crítico que evidencia el carácter construido de toda memoria.

Estas prácticas, además, permiten pensar la imagen más allá de su función representacional. Como sugiere Fontcuberta (2016), las imágenes no solo median nuestra relación con el mundo, sino que configuran nuestra experiencia de lo real. En esta misma línea, el autor afirma que “en ella habitamos la imagen y la imagen nos habita. La postfotografía nos confronta al reto de la gestión social y política de una nueva realidad hecha de imágenes” (Fontcuberta, 2016, p. 7).

Esta afirmación desplaza la comprensión de la imagen como mero reflejo del mundo hacia su condición de entorno y agencia. No se trata únicamente de imágenes que representen una realidad previa, sino de imágenes que producen realidad, que modelan formas de ver, de recordar y de relacionarse con el pasado. En el contexto de la postfotografía, donde las imágenes circulan, se transforman y se multiplican constantemente, la memoria misma se vuelve un campo de disputa y construcción.

Desde esta perspectiva, intervenir una imagen —imprimirla, bordarla, trasladarla a otro soporte— no es solo una operación estética, sino también un gesto político. Implica participar en esa “gestión” de la que habla Fontcuberta: decidir cómo se reconfiguran las imágenes, qué memorias se activan y qué sentidos se ponen en circulación.

Así, la investigación-creación no solo trabaja con imágenes, sino que se inscribe en el campo más amplio de las prácticas contemporáneas que disputan el significado y el uso de lo visual.

Esta investigación-creación puede entenderse como un proceso de ensamblaje: un tejido en el que se entrelazan imágenes, relatos, objetos, cuerpos y afectos. No responde a una lógica lineal, sino a una composición de capas que se superponen y dialogan. El conocimiento, así, no se presenta como una conclusión cerrada, sino como una experiencia en permanente construcción, que se produce en el hacer, en el compartir y en el recordar.

De este modo, las metodologías de investigación-creación, en el cruce entre relato, imagen y memoria, no solo permiten estudiar el pasado, sino activarlo en el presente. Recordar deja de ser un acto pasivo para convertirse en una práctica viva, situada y profundamente política, en la que cada imagen, cada palabra y cada gesto participan en la persistencia de aquello que se resiste a desaparecer.



8.4. LAS PRACTICAS ARTISTICAS COMO EXPERIENCIA SENSIBLE

La afirmación de que “las prácticas artísticas sobre la memoria no son reproducciones del pasado [...] sino caminos para la reflexión y la reinterpretación” (Ramos-Delgado & López-Duplat, 2025) ilumina un principio fundamental de esta investigación-creación. Las fotografías de los álbumes familiares de Armero no devolvían el pasado tal como fue; abrían un espacio para pensarlo desde el presente, desde la voz de los sobrevivientes y desde la fragilidad material del archivo.

En este marco, resulta clave comprender las Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) desde la perspectiva de Ramos Delgado (2015), quien señala que estas no buscan únicamente la producción de objetos artísticos, sino la generación de procesos colectivos. En sus palabras, “[...] lo que se propone no es la producción de objetos destinados a ser contemplados por una mirada estética, sino ‘la producción de formas particulares de vida social, de modos de colaboración, de espacios de tiempo en los cuales se proponen formas de existencia que son, en sí mismas, la obra’” (p. 6).

Esta afirmación desplaza el énfasis del resultado hacia el proceso, permitiendo comprender que la obra no reside exclusivamente en un producto final, sino en las relaciones que

se tejen durante su construcción. En este sentido, la investigación-creación aquí desarrollada no se agota en las piezas producidas, sino que se configura en los encuentros, en las conversaciones, en los silencios compartidos y en los gestos que hicieron posible su emergencia.

Esta comprensión se profundiza cuando el autor afirma que “es claro que las PAC no se interesan por la enseñanza o aprendizaje de una técnica u oficio ‘artístico’; su razón de ser tiene que ver con un proceso educativo que se relaciona con la vida y los contextos de los sujetos a través de una serie de acciones simbólicas y concretas, las cuales tienen lugar en la práctica a partir de una forma de conocimiento sobre el mundo desde una actitud política y crítica. Por ello, las PAC tienen una base en la praxis” (Ramos Delgado, 2015, p. 90).

Desde esta perspectiva, el valor de estas prácticas no radica en la transmisión de habilidades técnicas, sino en la posibilidad de generar formas de conocimiento situadas, encarnadas y críticas. La creación se convierte, así, en una forma de aprendizaje que emerge del hacer, del estar con otros y del relacionarse con el contexto. En este proyecto, ello se manifiesta en la manera en que las acciones —conversar, recorrer el territorio, manipular imágenes, bordarlas o intervenirlas— no responden a una lógica instrumental, sino a una práctica que produce conocimiento desde la experiencia compartida.

En este sentido, el trabajo con mi familia y con las vecinas no fue únicamente un recurso metodológico, sino el núcleo mismo del proceso creativo. La memoria no se abordó como un objeto a recolectar, sino como una práctica compartida que se construye en el encuentro. Así, la investigación-creación se alinea con las Prácticas Artísticas Comunitarias al propiciar espacios donde el conocimiento emerge del diálogo, de la escucha y de la co-presencia, y donde la creación se convierte en un medio para fortalecer vínculos y activar procesos de resignificación colectiva.

En este proceso, trabajar junto a mi familia y con las vecinas —mujeres que vivieron la tragedia o crecieron entre los restos materiales y emocionales de lo que quedó— fue esencial para comprender la memoria como una experiencia necesariamente colectiva. Las sesiones de conversación, los encuentros alrededor de los álbumes y las fotografías, los recorridos por el territorio y los momentos compartidos se convirtieron en espacios donde cada gesto hacía surgir capas de memoria que no habrían aparecido en un trabajo individual. La memoria, en este sentido, no es solo una reconstrucción del pasado, sino una construcción en presente, realizada por una comunidad situada en afectos compartidos.

Las fotografías dañadas, los fragmentos sueltos y los relatos incompletos no ofrecían una narrativa cerrada; más bien constituían un campo abierto a la interpretación, a la imagi-

nación y a la reconstrucción afectiva. En estos encuentros, cada persona aportaba versiones distintas, recordaba aquello que otras habían olvidado, corregía detalles, evocaba anécdotas o incluso manifestaba dudas y vacíos. Este intercambio espontáneo reveló que las memorias individuales se iluminan entre sí cuando son compartidas, y que el trabajo colectivo potencia la posibilidad de interpretar de manera más amplia y sensible aquello que el archivo apenas insinúa.

Siguiendo lo planteado por Ramos-Delgado y López-Duplat (2025), quienes enfatizan que estas prácticas movilizan múltiples lenguajes —verbales, visuales, corporales, sonoros y sinestésicos—, en este proyecto dicha diversidad se manifestó en la coexistencia entre conversaciones y gestos, entre caminar el territorio y bordar sobre imágenes, entre escuchar silencios y observar deterioros. Cada acción funcionó como una narrativa particular para aquello que no podía nombrarse de una sola manera.

Así, esta investigación-creación permitió que la memoria se volviera experiencia viva, algo que ocurre en el encuentro entre las personas, los materiales y los lugares. El diálogo intergeneracional —con mis tías, mi papá y las vecinas que también fueron testigos— amplió el campo interpretativo de las imágenes, generando un ejercicio de memoria que no buscó precisión histórica, sino honestidad emocional y afectiva.

La idea de que “las PAC suceden sobre hechos concretos y vivencias individuales y colectivas [...] y adquieren un ejercicio de responsabilidad ética con aquello que se coloca en el espacio público” (Ramos-Delgado & López-Duplat, 2025, p. 12) es esencial para comprender el lugar político y afectivo de la investigación-creación.

El trabajo colectivo con mi familia y las vecinas adquirió aquí una dimensión ética fundamental. Cada encuentro revelaba que las fotografías no eran simplemente documentos: eran objetos cargados de dolor, de orgullo, de ausencias y de vida. Al trabajar con ellas, asumí que no podía hacerlo sola ni desde la distancia; debía hacerlo con las personas a quienes esas imágenes pertenecían, respetando su ritmo emocional y permitiendo que fueran ellas quienes decidieran qué recordar, qué callar, qué reinterpretar y qué dejar atrás.

Estos espacios colectivos hicieron posible un tipo de memoria que no habría surgido en entrevistas formales. En varias ocasiones, un relato se abría únicamente porque otra persona estaba allí para acompañar, validar o completar la historia. En otras, un silencio compartido era suficiente para entender que ciertos recuerdos debían tratarse con profunda delicadeza. Esta dimensión afectiva del encuentro es inseparable de la responsabilidad ética que implica decidir qué de todo este mundo íntimo puede ser llevado al espacio público y bajo qué condiciones.

El trabajo colectivo también fortaleció la agencia de las familias sobre sus propias memorias. No fui yo quien decidió qué imágenes rescatar, intervenir o exhibir: fueron ellas quienes seleccionaron fotografías, señalaron personas o lugares importantes, interpretaron gestos y determinaron qué podía compartirse públicamente. Este enfoque situado hizo que la creación no solo resignificara el pasado, sino que actuara en el presente: generó comunidad, fortaleció vínculos y abrió espacios de escucha y cuidado que se convirtieron en parte central de la metodología.

La dimensión colectiva —trabajar codo a codo con mis familiares y con las vecinas— permitió comprender que la memoria es un tejido que se sostiene entre varias manos. No solo se conservó la memoria de Armero: se activó, se compartió y se transformó en un proceso donde cada persona aportó su voz, su gesto y su presencia. La creación artística, así entendida, no es únicamente un medio para representar el pasado, sino un modo de habitarlo, resignificarlo colectivamente y continuar reconstruyendo comunidad en el presente.

Más que recuperar un pasado perdido, este proyecto buscó abrir un espacio para vivir la memoria juntas, para cuidarla entre varias manos, dignificarla y permitir que siga actuando como una fuerza viva en el tejido comunitario.



Figura 49. Fotografía de todos las participantes. 14 Noviembre 2025.

8.5. CUANDO EL ARCHIVO SE VUELVE ENCUENTRO: HALLAZGOS DE MEMORIA

A lo largo de este proceso de investigación–creación, el proyecto Armero Vive logró responder a la pregunta inicial sobre cómo construir un archivo fotográfico colectivo a partir de los álbumes familiares. En el camino, se hizo evidente que este archivo no es solo una recopilación de imágenes, sino un tejido vivo de memorias, afectos y relaciones que se activan en el encuentro con otros. En ese sentido, el objetivo general —fortalecer la memoria individual y colectiva de las familias sobrevivientes— se cumple no únicamente al recuperar las fotografías, sino al volver a mirarlas, compartirlas y darles nuevos sentidos en espacios colectivos.

Uno de los hallazgos más importantes es entender el álbum fotográfico familiar como un objeto sobreviviente. No es solo un conjunto de fotos, sino un archivo cargado de historia, afecto y resistencia. El hecho de que estos álbumes hayan sobrevivido a la tragedia permite pensar la memoria no solo como algo que se cuenta, sino como algo que también permanece físicamente, como una huella que se niega a desaparecer.

Por otro lado, los relatos en primera persona ampliaron mucho la comprensión de lo vivido. No se trata solo de lo que muestran las imágenes, sino de todo lo que se dice, se recuerda y se siente alrededor de ellas. Estas voces permiten

alejarse de las versiones oficiales y acercarse a una memoria más humana, más cercana, construida desde la experiencia.

Los encuentros colectivos mostraron algo clave: cuando el archivo familiar se activa, deja de ser algo guardado y se convierte en algo vivo. Las imágenes pasan a ser detonantes de diálogo, de reconstrucción afectiva y de creación. En estos espacios, las prácticas artísticas —como la intervención de fotografías o las técnicas experimentales— no solo transforman las imágenes, sino también la forma en que las personas se relacionan con su pasado.

También se reafirma que las fotografías tienen un valor genealógico muy fuerte. No solo registran lo que fue, sino que permiten que las historias familiares continúen y que se mantenga un vínculo con un territorio que ya no existe físicamente, pero que sigue presente en la memoria. Así, Armero deja de ser solo un lugar perdido en el mapa para convertirse en un territorio que sigue habitándose desde las imágenes, los relatos y los afectos.

Otro hallazgo importante es la fragilidad de este tipo de archivos. Muchas de estas fotografías han permanecido en espacios domésticos sin condiciones adecuadas de conservación, lo que pone en riesgo su permanencia. Esto hace evidente la necesidad de pensar en formas de cuidado que no les quiten su carácter íntimo, pero que sí permitan reconocer su valor como parte del patrimonio visual.

A nivel interpretativo, el álbum familiar puede entenderse como una forma de resistir al olvido. No solo guarda recuerdos, sino que ayuda a reconstruir simbólicamente lo que se perdió. Además, cuando las fotografías se activan en el presente —a través de talleres, encuentros o intervenciones— adquieren un nuevo sentido, conectan generaciones y permiten que la memoria siga moviéndose.

Desde la investigación-creación, el proyecto aporta al situar el álbum familiar como un punto de encuentro entre imagen, relato y memoria. También muestra que las prácticas artísticas pueden ser herramientas importantes para trabajar procesos de memoria, no como un resultado final, sino como espacios de encuentro, escucha y transformación.

En el contexto de la Maestría en Arte, Educación y Cultura, el proyecto se conecta con la idea de trabajar con comunidades desde el arte, poniendo en diálogo la práctica artística con el territorio y las realidades sociales. Además, se relaciona con preguntas éticas y políticas sobre cómo recordar una tragedia sin caer en el olvido, pero también sin repetir formas de representación que puedan ser problemáticas.

Con las comunidades, el proceso dejó uno de los aportes más importantes: reconocer a las personas como protagonistas de sus propias historias. Los encuentros, los relatos y las creaciones permitieron fortalecer la memoria colectiva y generar espacios donde compartir también se convierte en

una forma de reconstrucción. La dimensión ética del proyecto está justamente ahí, en la forma en que se escuchan y se ponen en el centro esas voces.

Más que cerrar el proceso, todo esto abre nuevas preguntas. ¿Cómo seguir cuidando estos archivos en el tiempo? ¿Cómo hacer que dialoguen con espacios más institucionales sin perder su carácter íntimo? ¿Qué otras formas de trabajar la memoria pueden surgir desde el arte? ¿Cómo involucrar a las nuevas generaciones para que estas memorias no se pierdan?.

También quedan abiertos caminos para profundizar en el papel de las mujeres como guardianas de la memoria, en las diferencias entre la memoria mediática y la memoria familiar, y en la relación entre imagen y reparación, entendiendo la fotografía no solo como registro, sino como una forma de acción.

Al final, Armero Vive deja claro que la memoria no es algo fijo ni cerrado. Es un proceso que sigue transformándose. Las imágenes recuperadas y compartidas no solo hablan del pasado, sino que ayudan a construir formas de estar en el presente y de imaginar el futuro. Recordar, entonces, deja de ser solo mirar hacia atrás y se convierte en una forma activa de resistir, donde cada imagen y cada relato siguen diciendo que, a pesar de todo, la memoria sigue viva.

La memoria está activa en todo momento de la vida, incluso en el sueño. Pero hay muchas maneras de acudir a ella. Se puede consultarla como si fuese un archivo en el que se guardan experiencias vividas o imaginadas. También puede visualizarse como un territorio accidentado, que se puede transitar a través de senderos que se construyen y se desaparecen. Acercarse a un archivo implica una búsqueda intencional que espera obtener una respuesta. Recorrerla desprevenidamente sugiere la posibilidad de extraviarse, de encontrar algo inesperado, de partir de un punto cualquiera y terminar en otro, sin necesidad de proseguir.

Alberto Saldarriaga Roa



9. INDICE FIGURAS

Figura 1. Intervención gráfica en las ruinas de Armero. Jessica Patiño, 2025.....6

Figura 2. Doble exposición de fotografías, una tomada del álbum familiar y otra en Armero. 2025.....8

Figura 3. Fotografía de Felisa Cerquera. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1971.....9

Figura 4. Fotografía ruinas de la casa familiar Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1985.....10

Figura 5. Documento de la familia Patiño Cerquera. 1989.....13

Figura 6. Fotografía instantánea de Elizabeth y Juancho. Archivo propio familia Patiño Cerquera. Armero, S/F.....14

Figura 7. Fotografía de Felisa y Juan Carlos. Archivo propio familia Patiño Cerquera. Armero, S/F.....15

Figura 8. Fotografía de las ruinas de Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 1985.....17

Figura 9. Recortes de prensa sobre sobrevivientes de la tragedia de Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.....17

Figura 10. Fotografía de Retrato familiar colgado en la pared de la habitación de Myriam Cerquera. Jessica Patiño, 2024.....18

Figura 11. La foto tomada por el fotoperiodista francés Frank Fournier en los últimos momentos de la vida de Omayra le dio la vuelta al mundo y la convirtió en el ícono de la tragedia de Armero. Frank Fournier, 1985.....19

Figura 12. Recortes de prensa sobre Omayra Sánchez. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.....21

Figura 13. Fotografía de la familia Patiño Cerquera. Archivo propio familia Patiño Cerquera, 18 de agosto de 1985.....22

Figura 14. Documento de Juan Carlos Patiño. Archivo propio familia Patiño Cerquera.....23

Figura 15. Fotografía de Myriam Cerquera en las ruinas de su casa en Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F.....24

Figura 16. Doble exposición de fotografías, una de un joven Yesid y otra de una niña Jessica. 2024..26

Figura 17. Fotografía instantánea de la familia Patiño Flórez. 2023.....27

Figura 18. Fotografía en blanco y negro de la primera comunión de Yesid, Elizabeth y Juan Carlos Patiño. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F.....29

Figura 19. Fotografía de Soraida Florez, Jessica y Juan Esteban Patiño en Armero. Tomada por Yesid Patiño. 2006.30

Figura 20. Página de álbum familiar con fotografías en blanco y negro. Archivo propio familia Patiño Cerquera.....32

Figura 21. Fotografía de Felisa Cerquera deteriorada por un hongo que tiene el álbum. Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.....37

Figura 22. Fotografía de Elizabeth, Myriam, Jessica y Yesid en las ruinas de la casa en Armero, 2025.....38

Figura 23. Fotografía de la familia Patiño Cerquera con el reverso de la foto con la fecha que fue tomada, Archivo propio familia Patiño Cerquera. 1980.....42

Figura 24. Fotografía de Rufina y Felisa Cerquera (madre e Hija) con el reverso de la foto con dedicatoria, Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F.....42

Figura 25. Fotografía de Elizabeth Patiño y Myriam Cerquera barriendo maleza en las ruinas de su casa en Armero. 2025.....50

Figura 26. Fotografía de Elizabeth, Myriam, Jessica y Yesid en las ruinas de la casa en Armero. 2025.....54

Figura 27. Fotografía de Yesid y Juan Carlos Patiño, Archivo propio familia Patiño Cerquera, S/F.....58

Figura 28. Fotografías familiares rescatadas, donde el se evidencia deterioro. Archivo propio familia Patiño Cerquera.....63

Figura 29. Fotografía de Yesid Myriam y Elizabeth en las ruinas la iglesia principal en Armero, 2025.....66

Figura 30. Fotografía de Yesid, Myriam y Elizabeth en las ruinas de su casa en Armero. 2025.....67

Figura 31. Doña Isabel mostrando y contando historias de las fotografías. 2024.....79

Figura 32. Encuentros de creación. Agosto 2025.....83

Figura 33. Fotografía de Felisa Cerquera en su casa en Armero. Archivo propio familia Patiño Cerquera. S/F.....87

Figura 34. Encuentros de creación. Agosto 2025.....89

Figura 35. Fotografía de Yesid Patiño frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.....90

Figura 36. Fotografía de Elizabeth Patiño frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.....91

Figura 37. Fotografía de Isabel Moreno frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.....92

Figura 38. Fotografía de Doris Gamboa frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.....93

Figura 39. Fotografía de Dilma Montoya y su esposo frente a su casa en Lerida-Tolima. 2024.....94

Figura 40. Fotograma del video de Yesid Patiño frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.....96

Figura 41. Fotograma del video de Elizabeth Patiño frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.....96

Figura 42. Fotograma del video de Isabel Moreno frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.....96

Figura 43. Fotograma del video de Doris Gamboa frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.....97

Figura 44. Fotograma del video de Dilma Montoya frente a las ruinas de su casa en Armero. 2024.....97

Figura 45. Fotografía de las ruinas de la casa de la familia Patiño Cerquera, Armero. 2024.....100

Figura 46. Prueba de cianotipia con la fotografía de Felisa Cerquera. 2025.....133

Figura 47. Prueba fallida de clorotipia en hoja de plátano con la foto de Myriam Cerquera. 2025.148

Figura 48. Fotografía de todos las participantes. Octubre 2025.....154

Figura 49. Fotografía de todos las participantes. 14 noviembre 2025.....161

10 .ANEXOS

Consentimientos de uso de la imagen

Certificado de reconocimiento del proyecto en el Plan Departamental de Estímulos Culturales 2025 de la Gobernación del Tolima.

https://drive.google.com/drive/folders/1AyUPU-7Zv-ZvEW-4VdYfuzbyH_GdOMreM?usp=drive_link



11 . BIBLIOGRAFIA

- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Auge, M. (2000). *Los “No lugares” Espacios del Anonimato*. Gedisa.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1980).
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1982).
- Bachelard, G. (2000). *La poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Hernández, Y. P. (2019). *Tejedoras por la Memoria de Sonsón: entre cuidados y conocimientos en el quehacer textil de memorias* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL
- Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Editorial Labor.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Vision
- Charalambos, G. (2019). Aproximaciones a una historia del videoarte en Colombia 1976-2000. Instituto Distrital de las Artes - Idartes.
- Daza, J. Caro, M. Martin, L. (2022). *Los medios de comunicación colombianos en la catástrofe de Armero*. Universidad Cooperativa de Colombia. <https://repository.ucc.edu.co/server/api/core/bitstreams/b1b36c41-4058-4989-8032-b8277d370627/content>
- Derrida. J. (1995). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Simanca Ediciones S.A
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. Calatrava, Trad.). Abada Editores. (Obra original publicada en 2002).
- Duque, G. (2015). *El desastre de Armero a los 30 años de la erupción del Ruiz*. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/>

handle/unal/55759/eldesastredearmeroalos30.pdfositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55759/eldesastredearmeroalos30.pdf

Fernández, J. C. (2018). *Cimientos, Las Estructuras Y El Silencio*. [Trabajo de grado - Pregrado, Universidad del Tolima]. Repositorio Institucional Universidad del Tolima. <https://repository.ut.edu.co/server/api/core/bitstreams/830b9d6e-c0ab-4740-8b21-2c471d758902/content>

Fontcubeta. J. (2024). *Desbordar el espejo: la fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg, S.L.

Fontcubeta. J. (2010). *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Graficas 92, S.A.

Guasch. A. M (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal, S.A.

Guasch, A. M. (2005). *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Materia: Revista d'art, (5), 157-183. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. Poetics Today, 29(1), 103-128.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España.

Manrique, E. (2003). *Los pigmentos fotosintéticos, algo más que la captación de luz para la fotosíntesis*. Ecosistemas, 12(1) . <http://www.aeet.org/ecosistemas/031/informe4.htm>

Niedermaier, A. (2004). *Mujer, fotografía e historia: vínculos en Latinoamérica*. Ediciones Lumier

Nora, P. (1992). *Entre Memoria e História. La problemática de los lugares*. En P. Nora. Les lieux de memoire (pp. 19-39). Ediciones Trilce.

Ospina Enciso, A. (2021). *Cuando se apaga Armero alumbra sus hijos: tragedia, magia y transformación en el norte del Tolima*. Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano (septiembre-diciembre), 153-177.

Pallasmaa, J. (2013). *La mirada de las cosas: Arquitectura y fenomenología*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ramos-Delgado D. y López-Duplat L. (2025). *Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido*. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 20, e97937. <https://doi.org/10.5209/arte.97937>

Ramón y Cajal, S. (2012). *Los encantos de la fotografía. Soportes e Imágenes*, (58), 83-86. (Obra original publicada en 1912).

Ramos, D. (2013). *La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio*. Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Arte, 1 (1), 37-41

Ramos Delgado, D. (2019). *Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias*. En D. Ramos Delgado (Comp.), *Miradas caleidoscópicas: educación artística visual en las culturas contemporáneas* (pp. 79-96). Universidad Pedagógica Nacional.

Ramos Delgado, D. (2015). *¿Qué son las "prácticas artísticas comunitarias"? Algunas reflexiones prácticas y teóricas en torno a la construcción del concepto*. Obra, (9), 1-17.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

Rueda, J.E. (2017). *La avalancha de Armero: noviembre 13 de 1985*. Revista Credencial Historia. No. 117. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/la-avalancha-de-armero-noviembre-13-de-1985>

Silva. A. (1996) *Álbum de familia: La imagen de nosotros mismos*. Universidad nacional de Colombia.

Sontag. S. (1981). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.



1980



1985



2024