

**ALEJANDRA AVELLA ESTRADA**



**Ideas en fuga: análisis de las representaciones visuales de las FARC-EP durante el Proceso de Paz de la Habana (2012-2015)**

**IDEAS EN FUGA: ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES VISUALES DE  
LAS FARC-EP DURANTE EL PROCESO DE PAZ DE LA HABANA (2012-  
2015)**

**ALEJANDRA AVELLA ESTRADA**

**CÓDIGO: 2015289004**


**Tesis de investigación para optar al título de  
Magíster en Estudios Sociales**

**Dirigida por:**

**JHON VARGAS ROJAS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES  
LÍNEA DE MEMORIA, IDENTIDADES Y ACTORES SOCIALES  
BOGOTÁ D.C.**

**2019**

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 275	

**1. Información General**

<b>Tipo de documento</b>	Tesis de Maestría
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional - Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	Ideas en fuga: análisis de las representaciones visuales de las FARC-EP durante el Proceso de Paz de La Habana (2012-2015)
<b>Autor(es)</b>	Avella Estrada, Alejandra
<b>Director</b>	Vargas Rojas, Jhon Alexander
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 275 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	REPRESENTACIÓN; REPRESENTACIONES VISUALES; FARC-EP; IMAGEN; ESTUDIOS VISUALES; NEGOCIACIONES DE PAZ; MARCOS DE GUERRA.

**2. Descripción**

La presente investigación se propuso comprender cómo se constituyeron unos marcos interpretativos que organizaron la experiencia visual de los sujetos e hicieron posibles repertorios de representación de la diferencia, en este sentido, buscó responder por medio del análisis de imágenes fotográficas ¿de qué forma las estrategias visuales puestas en circulación por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de La Habana (2012-2015) hicieron posible la configuración de unos marcos particulares de representación de las FARC-EP?

**3. Fuentes**

Ahmed, S. (2015). La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

- Angarita Cañas, P. E., Gallo, Héctor, Jiménez-Zuluaga, B. I., Londoño-Berrio, H., Londoño-Usma, D., Medina-Pérez, J. I., & Ruíz-Gutiérrez, A. M. (2015). La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano, 1998-2010. Medellín: Sílabo Editores.
- Arango C. (1984) FARC: 20 años. De Marquetalia a la Uribe. Disponible en <http://farc-ep.co/biblioteca/libros.html> Consultado: 29 de mayo de 2016
- Ariza, D. (2014) La zona de distensión del Caguán: análisis de los factores económicos, políticos y sociales a partir del concepto de estado fallido. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Facultad de Ciencia Política y Gobierno. Colombia.
- Aparici, R et al. (2006) La imagen. Análisis y representación de la realidad. Ed. Gedisa. Barcelona
- Aussel, C. Echavarría, G. & Ortiz, I. (2004) Haciendo memoria y dejando rastros. Encuentro con mujeres excombatientes del Nororiente de Colombia. Fundación Mujer y Futuro.
- Baeza, P. (2001). Por una función crítica de la fotografía de prensa. Gustavo Gili
- Balza, I. (2013). Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable. Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig, 85-115.
- Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008). Ontología de la Imagen Fotográfica. En A. Bazin, ¿Qué es el cine? (págs. 23-31).Madrid: Ediciones Rialp
- Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Sobre la fotografía, Valencia: Pre-textos PG 95.
- Berger, J. (2006). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beverley, John. (2004). subalternidad y representación. Iberoamericana
- Bolívar, Ingrid. (2005). Discursos Emocionales y Experiencias de la Política.
- Bourdieu, P. (2003). Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Ed. Gustavo Gil. España
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Cultura Libre.
- Burucúa, J. E., & Kwiatkowski, N. (2014). "Cómo sucedieron estas cosas": representar masacres y genocidios (Vol. 3087). Katz editores.
- Butler, J. (1993). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".

- \_\_\_\_\_ (2001). Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del "postmodernismo". Revista de Estudios de Género, La Ventana E-ISSN: 2448-7724, 2(13), 7-41.
- \_\_\_\_\_ (2005). Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad, Amorrortu editores Buenos Aires
- \_\_\_\_\_ (2006). Vida precaria: el poder del duelo y la violencia (No. 316.7). Paidós,.
- \_\_\_\_\_ (2007). El género en disputa. Paidós. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2010). Marcos de guerra: las vidas lloradas (Vol. 168). Grupo Planeta (GBS).
- Butler, J., Grüner, E., & Spivak, G. C. (2009). Quién le canta al Estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia (No. 321.01). Paidós,
- Castrillon, G. (2015) ¿Víctimas o victimarias? El rol de las mujeres en las FARC. Una aproximación desde la teoría de género. Revista Opera. N° 16
- Cavarero, A., & de Salvador Agra, S. (2009). Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea. Anthropos Editorial.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2014) Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC 1949-2013. Bogotá: CNMH.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?. Revista Colombiana de Antropología, 39, 297-364. Retrieved March 19, 2019, from [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-65252003000100010&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010&lng=en&tlng=es).
- Colombia, H., & CIASE. (2017). Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en el proceso de paz en la Habana. Corporación Humanas. Bogotá.
- De Miguel, J (1999) Fotografía. En De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión. Ed. Proyecto A ediciones. España pg 22-48
- Despentes, V. (2018). Teoría king kong. Literatura Random House.
- Díaz, L. (2008) La paz y la guerra en femenino: historias de mujeres excombatientes del M-19 y las AUC. (Tesis de pregrado) Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, G. (2011). Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2011). Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.Ediciones Paidós, Barcelona (España)
- \_\_\_\_\_ (2011). La exposición como máquina de guerra: keywords. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes

- Dubois, P. (1986). El acto fotográfico. De la representación a la recepción.
- Flusser, V. (2001). Una filosofía de la fotografía. Madrid: síntesis
- Foncuberta, J. (1997). El beso de Judas. Fotografía y verdad. Editorial
- Gibson-Graham, J. (2002). Intervenciones posestructurales. Revista colombiana de antropología, 38, 261-286.
- Gil, M. (2011). Investigar con imágenes: las posibilidades de la etnografía visual." La Investigación En Ciencias Sociales: Estrategias De Investigación. Ed. Pablo Páramo. Universidad Piloto
- Gil, S. L. (2015). Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común. Éndoxa, (34), 287-302.
- Grimson, A., & Bidaseca, K. (Eds.). (2013). Hegemonía cultural y políticas de la diferencia. CLACSO. Gustavo Gili, Barcelona (España).
- Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C. E., & Vich, V. (2014). Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Universidad del Cauca.
- Harding, Sandra (2004) Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate London: Routledge
- Harun Farocki (2013) Desconfiar de las imágenes. Edt Caja negra Argentina.
- Herrera, M & Pertuz, C. (2015). Narrativas femeninas del conflicto armado y la violencia política en Colombia: contar para rehacerse. Revista Estudios Sociales Universidad de los Andes.
- Identidades culturales y formación del estado en Colombia: colonización, naturaleza y cultura / Ingrid Johanna Bolívar R., editora ; autores, Julio Arias Vanegas ... [et al.]. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Ciencia Política, CESO, Ediciones Uniandes, 2006.
- Innerarity, D. (1997). El saber de las metáforas.
- Jiménez, C. (2014). Las mujeres y la guerrilla: ¿un espacio para las políticas de género? Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, política y humanidades N° 32
- Joly, M. (2009). Introducción al análisis de la imagen. La Marca Editora.
- Kossy, B. (2014). Lo efímero y lo perpetuo de la imagen fotográfica. Cuadernos de Arte Cátedra. España.
- La imagen como pensamiento / compiladores, Sofía Sienna Chaves...[et al.]...1a ed.-- Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México. 2015

- Ledesma, M. (2009). Regímenes escópicos y lectura de imágenes. *Extraído de: <https://es.scribd.com/document/73180055/Ledesma-RE>. Consulta, 9(09), 2009.*
- Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera*, (11), 1-8.
- Londoño, L. (2005). La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje. En *Revista de Estudios Sociales*. Universidad de los Andes. Colombia
- Londoño, M & Nieto, Y. (2006). Mujeres no contadas. Proceso de desmovilización y retorno a la vida civil de mujeres excombatientes en Colombia. 1990-2003. La Carreta Social Ed. Colombia
- López, M. (2009). Mujeres imaginadas de la guerra. Narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado. (Tesis de pregrado) Universidad Nacional de Colombia.
- Ludueña Romandini, F. J. (2017). La imagen transtemporal: La "Ciencia sin nombre" de Aby Warburg. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 17.
- Madariaga, P. (2006). Yo estaba perdida y en el EME me encontré. En *Controversia* no. 187. Bogotá
- Medina, C. (2010). FARC-EP y ELN una historia política comparada (1958-2006) Tesis Doctorado. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- Moebius, S. (2012). Postestructuralismo y ciencias sociales, en De la Garza Toledo, E., & Leyva, G. *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Molina, C. (2003). Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado En *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Ed. Silvia Tulbert. Feminismos.
- Observatorio de Paz y Conflicto OPC. (2015) *Mujeres excombatientes. Experiencias significativas y aportes para la paz*. Universidad Nacional. Colombia
- Olave, G. (2013). El eterno retorno de Marquetalia: sobre el mito fundacional de las Farc-EP. *Revista Folios* N° 37 de 2013 pp149-166. Universidad Pedagógica Nacional.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pastrana, A. (2005). *La Palabra Bajo Fuego*. Bogotá: Ed. Planeta Colombiana S.
- Pérez J. (2011) *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico*. Facultad de Bellas artes de san carlos. Universitat Politècnica de Valencia.
- Pizarro-Leongómez, E. (1989). Las FARC-EP: ¿Repliegue estratégico, debilitamiento o punto de inflexión? En *Nuestra guerra sin nombre. Transformaciones del conflicto en*

- Colombia. 2005 Instituto de Estudios Políticos y relaciones Internacionales IEPRI. Colombia
- R., Í. J. B. (2004) *Violencia y subjetividad: ¿De cuánta verdad somos capaces?*. En Laverde Toscano, M. C., Daza Navarrete, G., & Zuleta Pardo, M. (Eds.), *Debates sobre el sujeto: Perspectivas contemporáneas*. Siglo del Hombre Editores. doi:10.4000/books.sdh.340
- Ramírez, M. (2002). *Las mujeres y la guerra*. Revista *Psicología desde el Caribe* N°9 Colombia
- Ranciére, J (2010). *El espectador emancipado*. Manantial Buenos Aires
- Rigar, L. (2018). *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. Centro de fotografía de Montevideo. Uruguay
- Rodríguez, A (2008). *Entre el compromiso y la huida. Mujeres militantes en los grupos insurgentes colombianos*. En *Femmes et militantisme. Europe-Amérique, XIXe siècle à nos jours Amnis* N° 8
- Rodríguez, S. & Sánchez, O. (2009). *Problemáticas de la enseñanza de la historia reciente en Colombia: Trabajar con la memoria de un país en guerra* En revista *Enseñanza de la historia* N° 7 APEHUN. Pg 15-66
- Rojas, M. (1998). *Las almas bellas y los guerreros justos*. En *En otras palabras... Mujeres, guerra y paz*. Bogotá: Grupo Mujer y Sociedad, Universidad Nacional de Colombia, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá y Fundación Promujer.
- Sangrà, J. C. M. (2014). *La condición vulnerable (una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero)*. *Ars brevis*, (20)
- Skliar, C. (2019). *Y si el otro no estuviera ahí?: notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Miño y Dávila.
- Sófocles (2000). *Tragedias. Áyax. Antígona. Edipo rey. Electra. Edipo en Colono*, Barcelona, Gredos.
- Sontang, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.
- Sztajnszrajber, D. (2008). *Posmodernidad y estetización de la existencia. Posgrado virtual en Educación, Imágenes y Medios*. Buenos Aires: FLACSO.
- Uribe, M. & Urueña, J. (2019). *Miedo al pueblo: Representaciones y autorrepresentaciones de las FARC (Vol. 4)*. Editorial Universidad del Rosario.



Urueña, J. (2017). El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Editorial Universidad del Rosario.

Valencia, S. (2018). Has llegado al fin del mundo: aquí hay dragones endriagos. Taller de Letras, disponible: <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/63/D03.pdf>

\_\_\_\_\_ (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. Relaciones internacionales.

Vernant, J. (1985). Mito y pensamiento en la Grecia Antigua, Barcelona, Ariel.

Villarraga, S. (2016). Los procesos de paz en Colombia, 1982-2014.

Warburg, A. (2010). Atlas Mnemosyne, Madrid, Akal.

Yepes, R. (2014) El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 9 Número 2 / julio - diciembre de 2014, Colombia / pp. 23-43

#### **4. Contenidos**

La investigación se estructura en tres capítulos. El primer capítulo consta de dos partes; en la primera, se presenta el balance bibliográfico que sitúa teórica y metodológicamente el estado de la discusión en torno a la representación de las FARC-EP, en aras de identificar cuáles han sido los abordajes conceptuales y metodológicos utilizados para acercarse a dicha discusión. En la segunda parte, se sitúa la pertinencia teórica y metodológica de la presente investigación a partir del planteamiento del problema.

El segundo capítulo, compuesto por tres partes, inicia delimitando el escenario conceptual que orienta la investigación, de esta manera, realiza una introducción teórica a la representación, para posteriormente presentar varios abordajes teóricos respecto a la imagen y su comprensión como superficie significativa, posteriormente, propone una contextualización de la situación, es decir, una aproximación a algunos hitos que marcaron el devenir de las FARC-EP en relación con los procesos de paz para ampliar el marco explicativo en función del problema investigado, por último, presenta la propuesta metodológica que retoma la “ciencia sin nombre” de Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne como parte de una amplia y diversa carta de navegación en el mar de las imágenes de las FARC-EP.

El último y tercer capítulo presenta inicialmente, las fórmulas de representación que hacen parte del abordaje metodológico y que son el resultado de los hallazgos encontrados a partir de la realización de los montajes, de esta manera, se despliegan cinco fórmulas de representación que dialogan con los planteamientos teóricos abordados en los capítulos anteriores. Al finalizar este capítulo, se realiza una aproximación a posibles conclusiones

a partir de los hallazgos centrales, las categorías analíticas abordadas, unas apuestas políticas personales y reflexiones particulares sobre el proceso investigativo presentadas a manera de cierre.

## **5. Metodología**

Teniendo en cuenta los abordajes conceptuales realizados para esta investigación y a propósito de ellos, la apuesta metodológica se sitúa principalmente desde los estudios visuales y la teoría posestructuralista; de acuerdo con lo anterior y teniendo en cuenta que esta investigación centra su mirada en la imagen, se propuso trabajar a partir de “la ciencia sin nombre”, una propuesta realizada por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929)

La “ciencia sin nombre” tiene como estrategia metodológica el montaje, haciendo posible poner imágenes en contraste para que sean leídas bajo un mismo plano de sentido, permitiendo además poner a dialogar las imágenes recopiladas en el archivo visual de Revista Semana y las FARC-EP logrando que se comenten unas a otras y se pongan en tensión, así como también posibilita la identificación de correspondencias entre los momentos de producción y/o circulación de dichas imágenes.

Esta estrategia metodológica contó con varios momentos: exploración previa a partir del dialogo con personas cercanas a la investigadora para comprender cuál era su lectura de las FARC-EP, recolección y digitalización del archivo visual, su recopilación comprendió todas las publicaciones realizadas semanalmente por la Revista Semana durante los años 2012 a 2015 y el libro publicado durante el año 2015 por las FARC-EP “50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo”, posteriormente se realizó el ordenamiento del archivo, primeros filtros y ejercicios de montajes, análisis de imágenes a partir del método iconográfico propuesto por el Erwin Panofsky, hasta llegar a la propuesta final de cinco fórmulas de representación que se presentan en el apartado de análisis.

## **6. Conclusiones**

1. Las guerrilleras no son mujeres: En el marco del conflicto armado es posible leer dos grandes formas en que se representa la presencia femenina, la primera tiene que ver con las mujeres como víctimas y la segunda -que se presenta en menor medida- tiene que ver con las guerrilleras representadas como seres monstruosos, esto se constituye en un mecanismo de estratificación del conflicto armado, un mensaje visual enmarcado que pone los acentos de acuerdo a unos intereses particulares en aras de objetivar a las mujeres, situándolas por antonomasia en el lugar de víctimas, del otro lado, cuando estas operan como sujetas que abiertamente han participado del conflicto y que con él se ubican desde unos lugares de enunciación y toman posición, sufren lo que he venido nombrando como el efecto Medusa que las sitúa como seres monstruosos haciéndolas ilegibles, negándoles su propia voz y capacidad de agencia.
2. La figura epistémica de la monstruosidad: partiendo de la comprensión de los monstruos como formas de vida excluidas, es decir, vidas que han sido sometidas a un proceso de deshumanización, en donde su estatuto subjetivo está más cerca de la animalidad que de la humanidad misma, es un aspecto altamente positivo que estas formas monstruosas logren romper las categorizaciones binarias, que de acuerdo con

Butler (2009) constriñen y realizan ejercicios de exclusión, en este sentido, vale la pena pensar en la monstruosidad tal como nos lo enseñó Donna Haraway (1991), como una metáfora que puede proporcionarnos un lugar desde el cual nos sea posible resignificar positivamente los aspectos más intolerables de dichas categorías.

3. La imagen como pensamiento: el poder que posee y que opera a través de la imagen, entendida esta como potencial productora de sentidos y ordenadora de las matrices comprensivas.
4. Lato Senu fórmulas: las fórmulas de representación operaron aquí como una fuente de producción de conocimiento social más que como una evidencia de lo que hay en el mundo, se demostró con ellas que en el marco del conflicto armado, respecto a las formas de representar a las y los guerrilleros de las FARC-EP, hay una marcada tendencia a mostrar la parte todo, en donde la representación del Otro a partir del lenguaje visual, particularmente de la narrativa visual, vincula el uso de los estereotipos simplificando realidades que resultan más complejas.
5. Demanda ética del rostro: debido a la naturaleza de las imágenes fotográficas recopiladas en el archivo visual, fue posible evidenciar que el rostro constituye una manera en la que es viable leer la precariedad del Otro, en este sentido, la universalidad del rostro como mecanismo de transmisión de humanidad, entra en tensión con las políticas de la imagen, en donde a partir de unos intereses particulares de las partes en pugna y haciendo uso de la imagen y en este caso de las representaciones visuales, se logra dotar de cargas negativas a determinados rostros, haciendo posible, como se mostró en el apartado de análisis, emplazar a las y los guerrilleros bajo la figura de un Otro que funciona como “otro excluido [que] parece ser un ser sin rostro, sin subjetividad, sin identidad, sin cuerpo, a no ser, justamente, el rostro, la subjetividad, la identidad, del cuerpo excluido (Skliar, 2019, p. 68)

<b>Elaborado por:</b>	Avella Estrada, Alejandra
<b>Revisado por:</b>	Vargas Rojas, Jhon Alexander

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	26	02	2020
--	----	----	------

## TABLA DE CONTENIDO

A FAVOR DE LA DERIVA: INTRODUCCIÓN .....	18
<b>CAPÍTULO I</b> .....	21
1. Balance bibliográfico .....	21
1.1 Representaciones de las FARC-EP en la prensa colombiana .....	22
1.2 Imágenes de las FARC-EP en los medios de comunicación colombiana .....	26
2. Planteamiento del problema .....	44
<b>CAPÍTULO II</b> .....	53
3. Algunos abordajes conceptuales .....	53
3.1 Sobre la representación .....	53
3.2 Enmarcando al otro: sobre la estereotipificación .....	59
3.3 ¿Otras formas de representar-se?.....	63
3.4 Entre la subalternidad y la representación .....	70
3.5 Vidas que importan: lo ético en la representación .....	74
3.6 Sobre la imagen fotográfica: pinturas de luz .....	79
3.7 La fotografía: un camino bifurcado .....	80
3.8 Ontología de la imagen fotográfica .....	84
3.9 El acto fotográfico: entre lo efímero y lo perpetuo .....	93
3.10 ENmarcando la propuesta butleriana: la fotografía como una ventana de apertura al mundo .....	97
4. Contexto de la situación: hitos históricos de las farc-ep en relación con los procesos de paz.....	109
5. Montaje en aby warburg: una propuesta metodológica .....	125
5.1 Aplicación de la metodología.....	134
<b>CAPÍTULO III</b> .....	141
6. Fórmulas de representación: entre el western pistolero y la ciencia ficción monstruosa .....	141
6.1 Fórmula de representación N° 1: alegorías en tres tiempos .....	141
• Las palomas: primer tiempo .....	142

•	Rostros tricolor: segundo tiempo.....	155
•	Proxémica mediática: tercer tiempo .....	162
6.2	Fórmula de representación n°2: perfil guerrillero.....	169
•	Se busca: entre caras y rostros .....	170
•	Vida cotidiana .....	175
6.3	Fórmula de representación N° 3: el bueno, el malo y el feo .....	197
•	El bueno y el feo .....	200
•	El tercero en discordia.....	209
•	Una mesa al estilo western .....	212
6.4	Fórmula de representación N°4: el fantasma de la caguanización o el discurso del fracaso.....	214
6.5	Fórmula de representación N° 5: el efecto Medusa .....	220
7.	Cadáver exquisito para una aproximación a posibles conclusiones .....	237
7.1	Las guerrilleras no son mujeres .....	238
7.2	La figura epistémica de la monstruosidad .....	241
7.3	La imagen como pensamiento .....	246
7.4	Lato sensu fórmulas .....	251
7.5	La demanda ética del rostro.....	257
7.6	Por una condición retórica de la responsabilidad .....	260
8.	Acta est fabula: agradecimientos.....	266
9.	Bibliografía .....	267

## TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1 .....	8	Imagen 31 .....	163
Imagen 2 .....	37	Imagen 32 .....	163
Imagen 3 .....	61	Imagen 33 .....	166
Imagen 4 .....	61	Imagen 34 .....	166
Imagen 5 .....	67	Imagen 35 .....	166
Imagen 6 .....	67	Imagen 36 .....	168
Imagen 7 .....	90	Imagen 37 .....	168
Imagen 8 .....	93	Imagen 38 .....	169
Imagen 9 .....	119	Imagen 39 .....	169
Imagen 10 .....	121	Imagen 40 .....	169
Imagen 11 .....	129	Imagen 41 .....	172
Imagen 12 .....	130	Imagen 42 .....	172
Imagen 13 .....	131	Imagen 43 .....	172
Imagen 14 .....	132	Imagen 44 .....	172
Imagen 15 .....	135	Imagen 45 .....	172
Imagen 16 .....	136	Imagen 46 .....	172
Imagen 17 .....	138	Imagen 47 .....	177
Imagen 18 .....	142	Imagen 48 .....	177
Imagen 19 .....	143	Imagen 49 .....	177
Imagen 20 .....	145	Imagen 50 .....	181
Imagen 21 .....	148	Imagen 51 .....	183
Imagen 22 .....	148	Imagen 52 .....	187
Imagen 23 .....	148	Imagen 53 .....	187
Imagen 24 .....	149	Imagen 54 .....	190
Imagen 25 .....	153	Imagen 55 .....	194
Imagen 26 .....	154	Imagen 56 .....	194
Imagen 27 .....	155	Imagen 57 .....	194
Imagen 28 .....	156	Imagen 58 .....	195
Imagen 29 .....	156	Imagen 59 .....	196
Imagen 30 .....	162	Imagen 60 .....	199

Imagen 61 .....	199	Imagen 72 .....	211
Imagen 62 .....	199	Imagen 73 .....	211
Imagen 63 .....	202	Imagen 74 .....	216
Imagen 64 .....	202	Imagen 75 .....	217
Imagen 65 .....	204	Imagen 76 .....	219
Imagen 66 .....	204	Imagen 77 .....	219
Imagen 67 .....	205	Imagen 78 .....	221
Imagen 68 .....	208	Imagen 79 .....	221
Imagen 69 .....	208	Imagen 80 .....	221
Imagen 70 .....	208	Imagen 81 .....	224
Imagen 71 .....	211	Imagen 82 .....	231

## TABLA DE IMÁGENES CONTEXTO DE LA SITUACIÓN

Primeros ejemplares del Programa Agrario de los Guerrilleros de las FARC .....	111
Diálogos de La Uribe .....	114
Diálogos de Caracas y Tlaxcala .....	119
Diálogos del Caguán.....	120
Diálogos de La Habana.....	122



## ANEXOS – MONTAJES

Fórmula de representación: alegorías en tres tiempos.....	271
Fórmula de representación: perfil guerrillero .....	272
Fórmula de representación: el bueno, el malo y el feo .....	273
Fórmula de representación: el fantasma de la Caguanización .....	274
Fórmula de representación: el efecto Medusa.....	275



*Dedicada a los ojos de mi madre, que me enseñaron a ver el mundo<sup>1</sup> y a las malas víctimas para que en la juntanza monstruosa encontremos nuevas formas de hacer mundos posibles.*

---

<sup>1</sup> Tomo como mías las sentidas palabras de Gastón Carreño. Gracias en la distancia.

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tienen hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperábamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir. Esto podría inducirnos afectivamente a revigorizar el proyecto intelectual de criticar, cuestionar, llegar a entender las dificultades y las exigencias de la traducción cultural y el disenso, creando un sentido de lo público en el que las voces opositoras no sean intimidadas, degradadas o despreciadas, sino valoradas como impulsoras de una democracia más sensible.

**Judith Butler**

\*\*\*

And after all we're only ordinary men  
Me and you  
God only knows it's not what we would choose to do

**Pink Floyd**

\*\*\*

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa.

**Didi-Huberman**

## A FAVOR DE LA DERIVA: INTRODUCCIÓN

**Ideas en fuga** es el nombre con el cual el historiador de arte Aby Warburg denominaría a las breves notas que acompañaban los paneles de imágenes de su inconcluso *Atlas Mnemosyne*, este texto al igual que el *Atlas* de Warburg, se construye a partir de fragmentos, preguntas, imágenes y metáforas, que son

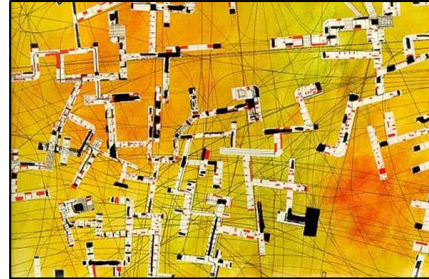


Imagen 1 - Mapa situacionista realizado por Constant Nieuwenhuys.  
Fuente: <https://proyectoidis.org/teoria-de-la-deriva/>

puestas en conversación constante con conceptualizaciones del campo de los estudios visuales, los estudios de género y la teoría posestructuralista, buscando encontrar aperturas discursivas, posibles respuestas y sobre todo, generar nuevas preguntas a la luz del problema analizado; razón por la cual, es posible leer este texto de forma rizomática, como si de un ejercicio de deriva situacionista<sup>2</sup> se tratara pues es en suma, un texto que deviene en fuga<sup>3</sup>.

En este sentido, la investigación que se presenta a continuación tiene como objetivo identificar las estrategias visuales que hicieron posible la configuración de marcos de representación de las FARC-EP, a través de imágenes puestas en circulación por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de La Habana (2012-2015)

---

<sup>2</sup> De acuerdo con Guy Debord (1958) uno de los fundadores de la Internacional Situacionista, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos, no debe ser entendida únicamente a partir de la idea de “perdersse en el espacio”, en tanto la deriva es ante todo un proceso de recopilación de informaciones y sensaciones que posibilitan entender el espacio como un recorrido en el que la experiencia de perderse puede ser la clave del comprender.

<sup>3</sup> Fuga del lat. *Fuga*. 1. f. Huida apresurada. 2. Momento de mayor fuerza o intensidad de una acción, de un ejercicio, etc. 4. f. Salida líquido por un orificio o por una abertura producidos accidentalmente. 5. f. Mús. Composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos. Diccionario de la lengua española. Disponible: <https://dle.rae.es/?w=fuga>

El primer capítulo consta de dos partes; en la primera, se presenta el balance bibliográfico que sitúa teórica y metodológicamente el estado de la discusión en torno a la representación de las FARC-EP, en aras de identificar cuáles han sido los abordajes conceptuales y metodológicos utilizados para acercarse a dicha discusión. En la segunda parte, se sitúa la pertinencia teórica y metodológica de la presente investigación a partir del planteamiento del problema.

El segundo capítulo, compuesto por tres partes, inicia delimitando el escenario conceptual que orienta la investigación, de esta manera, realiza una introducción teórica a la representación, para posteriormente presentar varios abordajes teóricos respecto a la imagen y su comprensión como superficie significativa, posteriormente, propone una contextualización de la situación, es decir, una aproximación a algunos hitos que marcaron el devenir de las FARC-EP en relación con los procesos de paz para ampliar el marco explicativo en función del problema investigado, por último, presenta la propuesta metodológica que retoma la “ciencia sin nombre” de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* como parte de una amplia y diversa carta de navegación en el mar de las imágenes de las FARC-EP.

El último y tercer capítulo presenta inicialmente, las fórmulas de representación que hacen parte del abordaje metodológico y que son el resultado de los hallazgos encontrados a partir de la realización de los montajes, de esta manera, se despliegan cinco fórmulas de representación que dialogan con los planteamientos teóricos abordados en los capítulos anteriores. Al finalizar este capítulo, se realiza una aproximación a posibles conclusiones a partir de los hallazgos centrales, las categorías analíticas abordadas, unas apuestas políticas

personales y reflexiones particulares sobre el proceso investigativo presentadas a manera de cierre.

★★

## **CAPÍTULO I**

### **1. BALANCE BIBLIOGRÁFICO**

Teniendo en cuenta que esta investigación se pregunta por los marcos que hicieron posibles unas formas particulares de representar a las FARC-EP durante las negociaciones de La Habana, el balance bibliográfico que se desarrolla a continuación tiene como objetivo situar teórica y metodológicamente el estado de la discusión en torno a la representación de las FARC-EP, en aras de identificar cuáles han sido los abordajes conceptuales y metodológicos utilizados para acercarse a dicha discusión y de esta manera, hacia el final del apartado situar la pertinencia teórica y metodológica de la presente investigación.

Para tal efecto, se revisaron diecisiete estudios (algunos con resultados parciales) producidos y publicados durante los últimos diecisiete años (2003-2020) en Colombia y algunos países como Argentina y México. Posterior a una primera revisión de estos estudios, se escogieron para ser presentados a continuación solamente nueve que se relacionan directamente con el problema de esta investigación y en los que es posible identificar una pregunta inicial, marco teórico, metodológico y conclusiones; estos estudios se agruparon en dos ejes temáticos de la siguiente manera: 1. representaciones de las FARC-EP en la prensa colombiana; 2. imágenes de las FARC-EP en los medios de comunicación colombiana.

## 1.1 Representaciones de las FARC-EP en la prensa colombiana

En relación con investigaciones que tuvieran como centro la pregunta por las representaciones de las FARC-EP se encontraron dos trabajos; “*El proceso de representaciones sobre las FARC. 1964. Los inicios*” (Penagos, 2014) y “*Representación de los actores armados en conflicto en la prensa colombiana*” (Pardo, 2005)

Estos dos trabajos enmarcan su problema de investigación en los medios de comunicación, particularmente en la prensa escrita de El Espectador, El Tiempo, El País, El Heraldo, Voz Proletaria y El Siglo. Ambas investigaciones realizan un análisis de semanarios y revistas que circulan a nivel nacional en Colombia y pretenden a su vez, identificar cómo se representan los actores armados del conflicto colombiano en la prensa escrita, a partir de la realización de un análisis del discurso de las noticias que circularon al interior de los medios mencionados anteriormente.

Para el caso del primer trabajo “*El proceso de representaciones sobre las FARC. 1964. Los inicios*” (Penagos, 2014) se partió de la pregunta: “¿Cuáles han sido las representaciones que pueden ser reconocidas en cuatro periódicos en el año de 1964, desde la información (noticia, crónica, reportaje) y la opinión (editorial, columnas de opinión), sobre las Fuerzas Armadas Revolucionarias –FARC-EP–?” (Penagos, 2014, p. 24) En esta investigación se entiende el conflicto armado colombiano no solo como un fenómeno social, sino como un hecho construido simbólicamente a través de las



narraciones -incluidas las imágenes- que son transmitidas y que tienen incidencia en la comprensión o no de dicho fenómeno.

Por otro lado, en esta investigación se entienden las representaciones como construcciones discursivas que ayudan a darle sentido a la existencia y son configuradas a través del tiempo, los órdenes institucionales y los cambios sociales. En este sentido, establecen las representaciones en relación con la prensa en tres niveles discursivos:

- Bélico-militar: este hace referencia a los actos de guerra y/o enfrentamientos a partir de las acciones ofensivas-defensivas de las FARC-EP y las operaciones militares.
- Político: hace referencia a las políticas de seguridad de las FARC-EP, sus valores ideológicos y las negociaciones adelantadas con el gobierno de Colombia.
- Moral: hace referencia a las acciones de las FARC-EP que son juzgadas o no como buenas o malas por parte de los medios de comunicación analizados.

Metodológicamente esta investigación realiza un análisis de contenido en la cual la unidad de análisis es *toda información periodística*, entendida como aquella información que contenga un titular, un cuerpo informativo y unos recursos visuales; es importante resaltar que los recursos visuales a los que hace referencia se toman como parte del texto pero no son analizados en profundidad, se toman solamente como apoyo visual de la noticia publicada. El análisis de este cuerpo de noticias se realizó a partir

de los cinco niveles del análisis de discurso de prensa expuestos por Teún Van Dijk (1990): morfológico, sintáctico, semántico, pragmático y retórico.

Para el caso del segundo trabajo “*Representación de los actores armados en conflicto en la prensa colombiana*” (Pardo, 2005) la autora pretende a partir del análisis crítico del discurso, proponer una reflexión en torno a la responsabilidad de la prensa y los aportes de esta a la comprensión de la realidad de los sujetos, de esta manera, busca responder la pregunta por la construcción discursiva del actor social.

De esta investigación interesa particularmente resaltar el interés de la autora por entender cómo, a partir de la identificación de los contextos en los cuales los actores sociales son representados, es posible determinar el lugar que se les otorga e inferir la identidad que los medios de comunicación proponen sobre ellos. De esta manera, un aspecto relevante de esta investigación tiene que ver con la exploración que hace la autora sobre las formas de nominación presentes en la prensa escrita y que hacen referencia a actores armados como en este caso las FARC-EP.

La autora afirma que en tanto los recursos de representación circunscriben formas de nombrar al otro, hacer uso del análisis del discurso permite comprender las realidades sociales que orientan las formas de hacer, decir y pensar en el mundo. De esta manera, la investigación muestra cómo a partir de lo que la autora nombra como *recursos de representación* es posible entender que la función de nombrar al otro, desempeña un papel cognitivo que afirma y determina, a partir del discurso, una manera de incluir o excluir a los sujetos, les otorga a primera vista, una identidad.

Metodológicamente, las dos investigaciones hacen uso de herramientas de enfoques cualitativos que estudian las noticias publicadas en prensa escrita disgregando su contenido como si de piezas de rompecabezas se tratara, sin embargo, ninguna de las dos investigaciones analiza en profundidad las imágenes, ni las particulariza como parte del discurso que la prensa quiere mostrar o afirmar.

Las dos investigaciones, aunque con diferencias metodológicas y teóricas, se encuentran a partir de los resultados obtenidos, de esta manera es posible decir que las dos entienden el proceso de construcción de representaciones como algo político, en tanto en ellas hay, en este caso, intereses particulares que intervienen y que tienen en los grupos de presión (entiéndase estos como instituciones políticas, religiosas, delincuenciales etc.), su mayor agente de transformación.

Por lo anterior, establecen que las FARC-EP son presentadas a partir de un sistema de representación binario en el que se identifica un “nosotros” y un “ellos” en función de la caracterización, que para el caso de las FARC-EP se constituye en un sujeto social que se convierte en el enemigo eterno al que hay que acabar. Las dos investigaciones concluyen de esta manera, que la prensa implícita o explícitamente contribuye a la construcción de identidades, en donde se separa o se une a unos actores de otros, estas identidades propuestas como formas de representación obedecen a una estereotipación que busca fortalecer la idea binaria de amigo-enemigo, bueno-malo, nosotros-otros, armado-desarmado.

## 1.2 Imágenes de las FARC-EP en los medios de comunicación colombiana

Para el caso de las investigaciones sobre imágenes de las FARC-EP en los medios de comunicación, se encontraron seis estudios que a partir de un enfoque cualitativo e interdisciplinario abordaron tanto el análisis del discurso, como el análisis de la imagen, para desarrollar sus hipótesis y/o responder a sus preguntas de investigación, vale la pena decir que no en todos los casos fue posible encontrar los informes finales de investigación, razón por la cual para este balance bibliográfico se recurrió a realizar el análisis de los artículos publicados en revistas científicas en los que se presentaron resultados finales o parciales de las investigaciones.

El primer estudio “*Imágenes que vienen del pasado. Las fotografías de los llamados campos de concentración de la guerra en Colombia*” (Bonilla, 2018) es un artículo de investigación que examina las fotografías que fueron denominadas como “los campos de concentración de las FARC” (Bonilla, 2018, p.98) estas imágenes fueron el resultado del archivo visual recogido por el periodista Jorge Enrique Botero para la realización del informe televisivo titulado: “En el verde mar del olvido”, documentado durante el año 2000 en las selvas colombianas en donde aparecen policías y militares capturados en combate, que de acuerdo con el autor eran utilizados no solo para demostrar su poder militar y dominio territorial, sino también para obtener reconocimiento de su estatus de beligerancia.

El argumento central del artículo plantea que la analogía de los campos de concentración utilizada por los medios de comunicación para dar cuenta de las

condiciones de cautiverio de los 261 policías y militares, se estableció como una “plantilla del horror imperdonable que se utilizó para anclar un episodio atroz del presente a una memoria histórica de la atrocidad” (Bonilla, 2018, p.98) De esta manera, en este artículo se hace un recorrido por el uso que medios de comunicación como Caracol, le dieron a las imágenes captadas por el periodista Botero, en donde, de acuerdo con el autor, estas imágenes eran utilizadas para enmarcar las prácticas de nominación, narración y comprensión de dicho episodio de la historia del país, apelando a las emociones para acercar a las y los televidentes a un discurso sensible sobre la guerra. El autor sostiene además que hacer uso de imágenes como las del nazismo implica que se le quite peso representativo e incluso político a las imágenes actuales, en tanto al ser relacionadas con eventos del pasado pueden familiarizar/acostumbrar a las y los espectadores con este tipo de imágenes restándole importancia o impacto a las mismas en la actualidad.

Tal vez el hallazgo más importante de esta investigación tiene que ver con la importancia de retomar un episodio como el que aquí se analiza, en tanto evidencia que en los estudios sobre los medios de comunicación es importante no olvidar, debatir y darle legibilidad a la imagen, regresar a ella para ver cosas que en su momento no fue posible ver, en tanto las imágenes se convierten en vehículos capaces de orientar la memoria, no solo del pasado, sino también del presente y el futuro.

Otra de las investigaciones tiene por nombre “*Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes*” (Olaya y Herrera, 2014) en esta investigación los autores analizan una serie de fotografías del conflicto armado que fueron publicadas en

el año 2013 por la revista *Semana* en el marco del *Proyecto Víctimas*, con el objetivo de comprender cómo se constituyen no solo en parte de un testimonio, sino también en espacios desde los cuales se visibilizan modos de ver y comprender la violencia en Colombia. Las fotografías de acuerdo con los autores, hacen posible observar mucho más que los desastres y el fenómeno del conflicto armado en sí mismo, a las víctimas y su dolor, sin embargo, sostienen al mismo tiempo que hay una despreocupación por parte de los medios de comunicación de mostrar los fenómenos en su devenir, lo que tendría una serie de efectos en los modos de entender el pasado particularmente en Colombia.

La revista *Semana* recopila las imágenes fotográficas y las agrupa por temáticas que hacen referencia a masacres, desplazamientos, atentados, desaparición forzada, secuestro, minas antipersonales, reclutamiento infantil, ejecuciones extrajudiciales y afrodescendientes, estas galerías están compuestas por una cantidad diversa de imágenes que no es especificada por los autores, en donde en algunos casos aparece el autor, la fecha de los acontecimientos o frases alusivas a las imágenes publicadas. En total en la investigación se analizan 26 de estas fotografías sin cronología específica (porque la revista no la tiene) y se centra la mirada en la descripción compositiva de la misma y referenciación del uso de algunos planos, sin embargo no es posible determinar metodológicamente cómo se estudia la imagen.

Es posible decir que en esta investigación se sitúan las imágenes fotográficas desde un carácter documental, convirtiéndolas en pruebas de los hechos en donde se puede evidenciar “una postura ética e instalan un modo de lo político en tanto

posibilitan unas formas del ver y del comprender el fenómeno violento" (Olaya y Herrera, 2014, p. 98) Sin embargo, de acuerdo con los autores la galería fotográfica que aquí se analiza de la revista Semana, desvía la mirada a los resultados a partir del uso del color, angulación y planos, todo esto en términos estructurales y compositivos de la imagen en donde se presentan y resaltan los hechos violentos pero no se contextualiza la complejidad de los mismos.

Por lo anterior, en este trabajo es posible entender la fotografía como parte de un ejercicio de poder que restringe las formas de pensar y entender los hechos violentos, situándolos particularmente sobre el cuerpo de los sujetos, entendidos y mostrados como víctimas sobre quienes se evidencia el ejercicio violento, pero de nuevo no se contextualiza para su comprensión. De esta manera se pierden preguntas importantes como quiénes son los actores, cuáles fueron las razones de su accionar y se acude a "figuras simbólicas de carácter universal en el mundo occidental como el de mujer-madre, hermano/a, padre, esposo/a, hijo/a, o la idea de infancia" (Olaya y Herrera, 2014, p. 98)

En los hallazgos es posible encontrar que en la galería de la revista Semana pocas veces se hace referencia directa a las FARC-EP como autores de algunos de los hechos, aunque en la investigación sí lo hacen. De esta manera, de acuerdo con los autores las imágenes fotográficas de la violencia no pueden estar aisladas y situadas desde la fragmentariedad, pues es necesario contextualizarlas y darles una voz que explicita su lugar; es necesario "optar por imágenes que, políticamente, coadyuven a virar nuestras maneras de ver y vernos, de juzgar y juzgarnos, de narrar y narrarnos,

sin dejar que ellas se instalen solo en el momento, sino que, en cambio, nos permitan preguntarnos por los elementos que hicieron posibles las mismas imágenes y los acontecimientos” (Olaya y Herrera, 2014, p. 104)

Respecto a lo anterior, es preciso aclarar que aunque de acuerdo con Olaya y Herrera (2014) en que es importante contextualizar y darle voz a las imágenes para hacer explícito el lugar que ocupan, esta investigación se distancia de sus planteamientos por cuanto no se considera que las imágenes no puedan o deban ser analizadas en su fragmentariedad, en tanto al tener una voz propia pueden en su singularidad dar pistas analíticas que permitan comprender los fenómenos estudiados; lo importante en este sentido, tal como los mismos autores lo afirman, es no perder de vista los elementos como el contexto y los acontecimientos que hicieron posibles estas imágenes.

Por otro lado, en la investigación “*El conflicto armado en pantalla. Noticieros, agendas, visibilidades*” (Tamayo, 2005) se plantea que durante el año 2005 se llevó a cabo el proyecto Antonio Nariño<sup>4</sup> -PAN- que hizo seguimiento a las informaciones periodísticas realizadas sobre el conflicto armado colombiano, esto se llevó a cabo en las emisiones de diez noticieros nacionales. Este estudio pretendía preguntarse por la presencia o la ausencia de los estándares de calidad al informar sobre

---

<sup>4</sup> El Proyecto Antonio Nariño es una alianza que adelanta iniciativas para la defensa de la libertad de expresión y el derecho a la información, conformada por la Asociación Nacional de Diarios Colombianos, Andiarios; la Friedrich Ebert Stiftung en Colombia, Fescol; la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fnpi; la Fundación para la Libertad de Prensa, Flip y Medios para la Paz, MPP; instituciones vinculadas con el tema de la libertad de prensa y la calidad periodística en Colombia. Mayor información: [www.alianza-pan.org](http://www.alianza-pan.org) (Tamayo y Bonilla, 2005,p.22)



la situación política del país, particularmente relacionada con el conflicto armado latente en ese momento.

En este caso, las variables sobre las que hace énfasis la investigación están articuladas en tres categorías de estudio:

los modos del relato, que pretenden indagar cómo el relato periodístico ubica el conflicto en unas topografías de la información de la agenda; los rostros del relato, que buscan identificar qué sujetos o fuentes son visibles u opacados en las estructuras noticiosas; y los asuntos del relato, que intentan determinar qué temas conforman las agendas informativas que sobre el conflicto armado colombiano construyen las empresas informativas y a cuales se les da mayor o menor relevancia (Tamayo y Bonilla, 2005,p.22)

Para este estudio de las noticias sobre el conflicto armado se seleccionó una muestra de 10 noticieros en el periodo comprendido entre el 1 de mayo de 2004 y el 30 de abril de 2005. En total se codificaron 2.116 piezas informativas. El universo de análisis fue la información periodística que se refería de manera directa o indirecta al conflicto armado interno, para ello se consideró, no sólo la información sobre las acciones armadas, los escenarios (urbanos y rurales) y los actores militares, judiciales que intervienen en el conflicto.

El enfoque metodológico fue el análisis de discurso, en donde parte de los hallazgos tienen que ver con el interés por darle más espacio de manera individual a

temas relacionados con el conflicto armado, esto no refleja el despliegue informativo, es decir, lo que se dice no es ampliado para que quien lo ve comprenda a cabalidad lo que significa lo que está viendo, por otro lado, hay noticieros nacionales y regionales que aunque informan menos sobre el conflicto, cuando lo hacen le dedican más ampliación a la información contenida. De esta manera, los géneros periodísticos más utilizados para dar cuenta del conflicto armado son aquellos en los que prima el recuento inmediato de los hechos y el registro coyuntural de lo que está sucediendo, esto de acuerdo con los autores tiene relación con una cobertura informativa que enfoca particularmente la mirada hacia el hecho o suceso, con un escaso seguimiento informativo y en la mitad de los casos, con una ausencia de contexto en la información, que permita al televidente conectar los hechos narrados con sus antecedentes, relaciones y consecuencias.

De esta manera, los grupos armados como las FARC-EP alcanzan un importante protagonismo tanto en las fuentes como en las imágenes, sin embargo, no logran ser información suficientemente contextualizada, lo cual guarda para los autores relación con criterios de valoración periodística asociados a la legitimidad social y política de las fuentes, a la autoridad legal que estas tienen en la sociedad y a sus niveles de organización burocrática- institucional para relatar con voz propia los hechos de la realidad.

Por lo anterior, llama la atención el escaso registro visual de los combates entre los actores armados y la Fuerza Pública en las informaciones del conflicto, lo que

para los investigadores corrobora una hipótesis sobre la dinámica particular de la confrontación bélica en Colombia:

Es un conflicto con agresiones contra la población civil, operaciones militares, detenidos y negociadores, pero sin batallas. En otras palabras, este es un conflicto armado al que las cámaras de televisión hacen visible, desde las imágenes de los protagonistas oficiales, las operaciones militares que estos comandan y las agresiones de los grupos armados ilegales contra la población civil (Tamayo y Bonilla, 2005,p.42)

Por otro lado, se encontró un artículo producto de la investigación que tiene por nombre *“Anuncios de paz en Colombia: una interpretación visual desde el método documental de Karl Mannheim”* (Olave, 2015) en este trabajo se analizan dos de las imágenes difundidas a nivel nacional sobre el anuncio del proceso de diálogos de paz en 2012, entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP,. Al realizar tal anuncio los medios masivos difundieron dos imágenes en donde se registra el momento en que el presidente Juan Manuel Santos y el comandante Timoleón Jiménez anuncian el acuerdo bilateral que conducirá al proceso de negociación.

La intención de este trabajo es centrar el análisis en esas dos imágenes que tuvieron amplia circulación para estudiar la construcción de la realidad social creada a partir de dos visiones de mundo contenidas en cada imagen y que los actores mostraron de sí mismos y de los colectivos que representan. Para ello, recurren al método de interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim entendiendo la imagen no

sólo como objeto de estudio, sino también como técnica de trabajo, desprendiendo las imágenes de su función ilustrativa o figurativa y dimensionándola socioculturalmente.

El método de interpretación documental desarrollado por Mannheim, tiene como objetivo el análisis de las visiones de mundo que se desprenden de las experiencias de vida de los sujetos. Según los autores este método analiza no sólo los aspectos formales del contenido de la imagen, sino también se preocupa por la concepción de mundo que puede “leerse” a partir de estos aspectos formales; de esta manera se analiza la imagen por niveles de profundidad desde lo externo (o visible fácilmente) hacia lo interno (lo implícito) se realiza en tres niveles propuestos por Mannheim y es retomado por el autor:

el primero “objetivo” es representacional y demanda familiaridad experiencial para reconocer los principios estilísticos adoptados por el productor de la imagen; el segundo “expresivo” es intencional y requiere inferir los propósitos del productor, manifestados a través de la imagen; el tercero “documental” es ideológico y apunta a “desvelar en una imagen los principios fundamentales de una postura hacia la realidad, sobre los cuales ella reposa, pasando este fenómeno a ser comprendido como manifestación o documento de una determinada concepción de mundo (Olave, 2015, p. 119)

Los resultados evidencian que las dos imágenes (una tomada al interior del palacio de Nariño en donde aparece Santos con su grupo de trabajo y delegados de las

FARC-EP y la otra tomada en las selvas colombianas donde solo aparecen miembros de las FARC-EP) reflejan una tensión de fuerzas, autovalidación de las estrategias bélico-militares y una lucha entre dos supuestos poderes (élite y popular), todo esto es observable de acuerdo con el autor gracias a un análisis de la composición coreográfica y de la planimetría de las fotografías a partir de un estudio iconológico.

Interesa resaltar como parte de las conclusiones de este análisis, que de acuerdo con el autor, metodológicamente analizar las imágenes se constituye en un desafío para quien investiga en tanto

los materiales gráficos, entendidos como artefactos culturales, acusan unas lógicas de significación que demandan métodos de análisis interdisciplinar: la historia del arte, el análisis sociológico, la retórica visual, la semiótica social, entre otras disciplinas imbricadas, tienen mucho que decir, en conjunción cooperativa, en el abordaje interpretativo de lo visual-no-verbal (Olave, 2015, p. 137)

Sin embargo, el análisis de la imagen no es suficiente por sí misma si no es situada, teniendo en cuenta que pocas veces estas circulan solas, es decir, circulan independientes de los discursos verbales, en tanto es necesario establecer con las imágenes y desde las imágenes un diálogo profundamente político para lograr entender su verdadero significado.

Otro trabajo analizado tiene por nombre “*La muerte de “Mono Jojoy”: prensa escrita y conflicto armado*” (Cuccaro y Puente, 2011) las autoras proponen que en el periodismo en Colombia ha primado la noticia y la inmediatez, mientras que el análisis y el contexto han tenido cada vez menos cabida en los medios de comunicación, de esta manera el tratamiento informativo del conflicto armado del país no cumple, la mayoría de veces, con los estándares de calidad y ética periodística dejando de lado la responsabilidad social, razón por la cual en este trabajo se lleva a cabo un seguimiento de los periódicos El Espectador y El Tiempo y para analizar cómo estos cubrieron la noticia de la muerte de Víctor Julio Suárez Rojas, alias Jorge Briceño Suárez o ‘Mono Jojoy’ jefe guerrillero de las FARC-EP, teniendo como periodo de análisis desde el 24 de septiembre al 23 de octubre de 2010, es decir desde un día después de ocurrido el hecho hasta el mes siguiente del mismo año.

A partir de un análisis de contenido que evalúa 122 piezas informativas logran determinar los estándares de calidad periodística, las lógicas de producción y el contexto socio político que se ven reflejados en los cubrimientos.

Sobre la imagen, las autoras afirman que “los apoyos gráficos de la información ayudan a contextualizar a la audiencia frente a la ubicación de los hechos, las cronologías, los procesos y las relaciones” (Cuccaro y Puente, 2011, p. 84) sin embargo, las autoras en esta investigación centran su mirada no en el contenido de las imágenes publicadas sobre la muerte del ‘Mono Jojoy’ ni en sus características compositivas, sino en los debates éticos que estas despertaron en torno a la importancia -o no- de publicar fotografías de este tipo, en las cuales los cuerpos evidentemente

violentados son expuestos como una manera de testimonio y evidencia de lo ocurrido, gracias en parte a lo que ellas entienden como un descreimiento de la población civil por parte de las acciones militares del Estado.

Parte de las conclusiones a las que llegan tienen que ver con la parcialización de los medios de comunicación a la hora de “informar” sobre este tipo de hechos, donde de acuerdo con los resultados del seguimiento realizado a *El Espectador* y *El Tiempo*, las noticias publicadas por ambos son en extremo similares y no aportan información relevante para contextualizar sobre los hechos a quienes les leen, por el contrario de acuerdo con las autoras realizan un importante esfuerzo por legitimar las acciones bélicas realizadas por parte del gobierno, mostrando siempre sólo los testimonios “oficiales” sobre las cruzadas militares realizadas para exterminar a toda costa a quienes entienden como “el enemigo”.

Otra investigación encontrada tiene por nombre “*Imagen y discurso: construcción de sentido en las portadas de la revistas Cambio y Semana 1998-2004*” (Rodríguez, 2005) el planteamiento inicial de la autora es que las imágenes contenidas en las portadas de las revistas *Cambio* y *Semana* publicadas desde agosto de 1998 hasta agosto de 2004 aunque entendidas como enunciados discursivos, se convierten en modalidades específicas de producción de sentido y logran configurar imaginarios colectivos que pese al interés testimonial de la imagen no logran recoger la complejidad de la realidad colombiana. De esta manera al analizar la imagen la autora no busca determinar si estas son testigos o causantes de las transformaciones sociales o revelar lo que la autora nombra como la “supuesta racionalidad inagotable” de los medios de

comunicación, sino comprender y explicar el modo en el que se desarrolla el discurso político.

Por lo anterior, en este trabajo se centra la ordenación argumentativa del análisis del conflicto armado a partir de la lectura de las portadas de la revista Cambio y Semana en donde como selección final se obtiene 289 carátulas, en ellas se separa la dupla texto-imagen para usar un análisis apropiado en cada una:

Texto → análisis del discurso

Imagen → pragmática de la imagen

Por efectos metodológicos en este estudio las duplas son separadas, pero al espectador cotidianamente le llega de manera conjunta, para lograr de esta manera una comprensión colectiva en este caso, del conflicto armado.

De acuerdo con Rodríguez, la imagen es entendida como un modo de representación que es capaz de hablar por sí misma, lo cual la constituye en una construcción social compleja en tanto no solo comunica, sino también tiene la capacidad de reflejar e incluso ocultar, la pragmática de la imagen en este caso permite entender cómo se produce el proceso de comunicación en términos del emisor (sujeto de la enunciación) receptor (receptores reales y/o supuestos) y referente de la imagen (grado de iconicidad y manipulación de la imagen). De esta manera, analizar las portadas permite reconocer que en ellas hay información que es jerarquizada estratificada y dirigida a diferentes públicos, se trata de entender los instrumentos a los que apelan los medios de comunicación para posicionar un tema y cómo ello coincide



con la configuración de discursos, pretende poner a la imagen como una forma que supera su propio carácter documental y testimonial teniendo activa participación en la construcción de imaginarios sociales.

Como parte de los hallazgos de esta investigación, interesa resaltar que es a través de la imagen de grupos como las FARC-EP y especialmente de individuos (por ejemplo líderes en tanto personajes que encarnan una ideología) que se construye la idea de conflicto armado o guerra a nivel nacional. Las imágenes de las portadas configuran a los actores como parte de bandos opuestos (presidente de turno / líder de un grupo armado), en donde a partir del uso de imagen se ponen los actores en posición de enfrentamiento y debate, sin embargo de acuerdo con la autora al ponerlos en la misma imagen se crea la ilusión de incluir en la portada diversas opiniones, apelando a la objetividad de estos medios de comunicación. También aparece en la mayoría de veces el texto en formato de pregunta, en un intento de hacerle entender a las-os espectadores que tienen la opción de, a partir de la información brindada, resolver dicha pregunta.

Durante la última etapa de nuestra escritura, la Universidad del Rosario publicó una investigación realizada por María Victoria Uribe y Juan Felipe Urueña (2019) titulada *“Miedo al pueblo Representaciones y autorrepresentaciones de las FARC”*, esta investigación es tal vez la que más se acerca a los abordajes teóricos y metodológicos de esta investigación, debido a que se pregunta principalmente por las formas en que se representan a las FARC a través de diversos medios de comunicación como Revista Semana, periódico El Tiempo e incluso redes sociales, y como las FARC

se representan a sí mismas, esto lo hacen a partir del análisis de las caricaturas puestas en circulación durante un periodo comprendido entre 1962-2017, de esta manera, posan la mirada en las representaciones sociales, situándose desde teóricos como Bredekamp (2017) y Burúcua (2014) para quienes la representación tiene dos sentidos, el primero, tiene que ver con la figuración como mecanismo que hace presente lo ausente, a la manera del Leviatán de Hobbes que debe manifestar su poder de manera visible ante los hombres, es decir, la representación la ubican en un plano de lo sensible, el segundo sentido, tiene que ver con la representación como mandato, aquel por medio del cual alguien actúa en nombre de otro.

El abordaje metodológico lo realizan a partir del método de montaje propuesto por Aby Warburg, en donde tal como afirman realizan un intento de “establecer tensiones visuales entre los mecanismos de representación que los de adentro en el Estado y en la sociedad civil tienen de las FARC, situada afuera; los que las FARC tienen de los que están situados dentro; así como los que de sí mismos tienen los de cada ámbito” (Uribe & Urueña, 2019, p.11) esto les posibilita proponer cuatro fórmulas de representación que tienen que ver con:

- Armas y palabras: un análisis a las armas características de cada grupo.
- Muerte: se usa para mostrar los efectos del actuar violento de las partes en contienda.
- Manos estrechándose: motivo iconográfico relacionado a la virtud
- Paloma de la paz: el recurso más presente en las caricaturas

Como parte de las conclusiones establecen que las caricaturas analizadas actuaron como síntomas que les ayudaron a identificar lo que ellos nombran como “fantasmas que no dejan de retornar en el contexto del conflicto colombiano” (Uribe & Urueña, 2019, p.274) por otro lado, también concluyen que las FARC se constituyen en un factor polarizante que ha estado presente en la política colombiana desde comienzos del siglo XX.

Finalmente, debido a la importancia que para la historia política y social de Colombia tiene analizar a uno de los grupos armados más longevos del país, es posible encontrar diversos estudios que centran su mirada en las FARC-EP, sin embargo, aquí se retomaron únicamente aquellos que partían desde el análisis de la imagen, pues como se demostró en este apartado, aunque las fotografías pueden no ser testimonio fiel de una realidad concreta, en tanto son completamente manipulables, en términos de espacio y tiempo, sí se convierten en testigos que no mienten respecto a el pensamiento de una época o de una forma específica de ver y comprender un fenómeno social.

En este sentido, a partir del balance bibliográfico fue posible identificar dos ejes temáticos relacionados con nuestro problema de investigación; respecto al primer eje, “representaciones de las FARC-EP en la prensa colombiana” se evidenció que la metodología utilizada tenía que ver con el análisis de discurso, de esta manera, aunque referenciaban haber tenido en cuenta las imágenes, en ningún momento estas se entendieron como objeto de estudio, las imágenes cumplían un rol secundario y como suele suceder en investigaciones de este corte, funcionaron solamente como apoyo visual de los planteamientos que se realizaban al interior de dichas investigaciones.

El segundo eje, “imágenes de las FARC-EP en los medios de comunicación colombianos”, aunque no en todos los casos fue posible encontrar los informes finales de investigación, se pudo establecer que una de las principales preocupaciones de estas investigaciones tenía que ver con estudiar la construcción de la realidad social creada a partir de lo que entendían como visiones de mundo contenidas en las imágenes, para ello algunos recurrieron a métodos de interpretación documental, de corte sociológico, teniendo como centro de análisis el contenido formal de la imagen (planos, angulación, color etc.) algunos se preguntaban además por los estándares de calidad informativa desplegada por los medios de comunicación analizados.

Es importante decir que en el balance bibliográfico fue posible evidenciar en dos de los estudios analizados una cercanía metodológica a la que se plantea en esta investigación, en donde a partir del análisis de caricaturas y portadas de revistas como Cambio y Semana, hicieron uso de métodos como los propuestos por Aby Warburg y Erwin Panofsky respectivamente, dos métodos presentes en esta investigación y sobre los cuales nos detendremos para profundizar en apartados más adelante.

Para autores como Sztajnszrajber (2012) uno de los pilares posmodernos es la estetización de la existencia, que supone un desbordamiento de lo estético a todas las dimensiones de lo social, en este sentido, esta investigación resulta pertinente por cuanto aborda problemáticas relacionadas con la historia reciente de Colombia, como lo son las Negociaciones de Paz de La Habana, desde una perspectiva interdisciplinaria que vincula los estudios visuales para comprender de qué manera operan los regímenes de visibilidad en

el marco de una “guerra de imágenes” donde están inmersas prácticas del ver, de la visibilidad/ocultamiento, vincula además los estudios culturales y la teoría posestructuralista, para proponer lecturas que cuestionen las formas en que se generan unas condiciones de nombramiento del Otro y una ontología de la precariedad, en donde se construyen unos marcos de legibilidad que determinarán cuales vidas son reconocibles como vidas y cuáles no, teniendo como resultado que todo aquello que resulta ininteligible se ve inmerso en una serie de mecanismos que trabajan para hacer posible su eliminación del campo representacional.

Por lo anterior y teniendo en cuenta los hallazgos realizados a propósito del balance bibliográfico presentado en este capítulo, esta investigación resulta pertinente en tanto como diría Aby Warburg (2010) más que resolver un jeroglífico, lo que busca es establecer el jeroglífico mismo, en este sentido, es importante no perder de vista que no se ambiciona dar una respuesta única y acabada a un problema identificado, sino por el contrario, se procura dar apertura, mostrar claves alternativas de lectura al tan ya estudiado tema de las representaciones, así como establecer relaciones, tensiones y sobre todo, nuevas preguntas a partir de una metodología que pone su acento en la imagen como un objeto de estudio.

★★

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

*“Lo que le ocurra a la imagen será el primer  
síntoma de lo que vendrá después”  
Pepe Baeza*

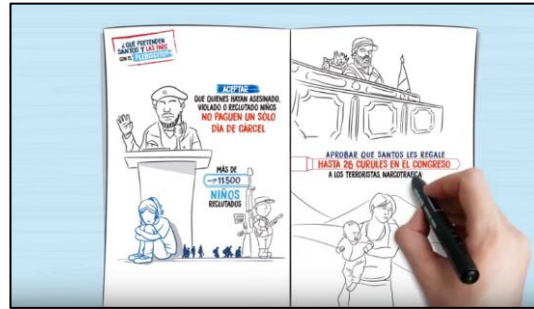
En una sociedad mediática como la nuestra a diario consumimos multiplicidad de información visual, en las calles y en los lugares que frecuentamos, estamos acompañados constantemente por imágenes, que para el caso de Colombia están usualmente relacionadas con diversas formas de violencia, sin embargo, para teóricos como Jacques Rancière (2010) “una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen” (p. 99) de esta manera se establece la imagen como un complejo juego de relaciones en donde lo relevante no solo es la cantidad de imágenes observadas, sino comprender quién o quiénes hablan de ellas y de alguna manera, cómo estas imágenes nos dicen qué debemos pensar sobre un tema o grupo de personas en particular.

“¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?” con esa pregunta en mente, miles de colombianas y colombianos salieron a votar el plebiscito convocado el 2 de octubre del 2016, las opciones de respuesta eran dos: Sí o No, dicho plebiscito fue el mecanismo de refrendación para aprobar los acuerdos entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) mecanismo que tuvo como resultado que el 50,21% de las personas no aprobaban el Acuerdo y el 49,78% si lo hacían.

Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

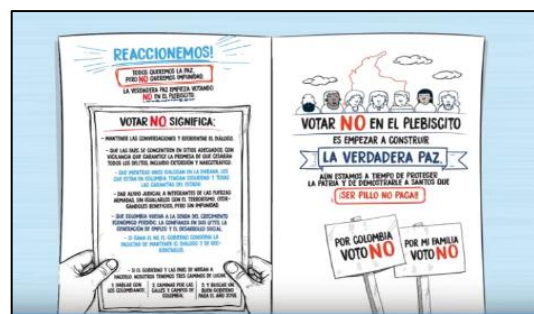


Imagen 2 - La verdad oculta del Plebiscito de Santos y las Farc  
 Canal de YouTube oficial del “Centro Democrático Comunidad Oficial”  
 Publicado: 21/09/2016  
 36.356 visualizaciones  
 Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=-2wiy26x198>  
 Licencia Creative Commons

La imagen 2 que vemos en la parte superior es una muestra de cuatro fotogramas que hacen parte del video “La verdad oculta del Plebiscito de Santos y las Farc”, una estrategia que en el marco de la campaña por el No al plebiscito<sup>5</sup> hizo masivos una serie de videos con el mismo título, que haciendo uso del *Video Scribing*<sup>6</sup> y teniendo como plataforma principal las redes sociales, buscó a partir del uso de la imagen mediatizar unos repertorios de representación de las FARC-EP que los producían como sujetos ilegibles, es decir, como

<sup>5</sup> La campaña por el No fue adelantada por sectores de oposición abanderados por Álvaro Uribe Vélez, expresidente de Colombia y Juan Carlos Vélez, jefe de campaña del Centro Democrático.

<sup>6</sup> Es una técnica audiovisual en la que se realizan animaciones sobre fondo blanco (usualmente tableros) en donde se combina el dibujo y la escritura, el propósito es ilustrar las ideas más importantes de un mensaje que generalmente es de carácter publicitario.

asesinos de niñas-os y madres (fotograma 4) con vínculos con el “CastroChavismo” (fotograma 3) y “narcoterroristas” que no defienden la vida en tanto que practicantes de abortos (fotograma 1) de esta manera, en torno a esta campaña operaron unas formas de representar a las FARC-EP que hacen posible que surjan preguntas como por ejemplo ¿Qué tipo de agencia se le permite a la-el guerrillero? ¿Qué lugar de posibilidad se le dan a estos cuerpos? ¿A qué tipo de humanidad acceden?

El ejemplo del video sobre el plebiscito nos permite acercarnos a los dispositivos de visibilidad que hacen parte de la retórica de la guerra, en donde habitan prácticas discursivas profundamente violentas que enmarcan una lectura del Otro en función de su aniquilación simbólica, una de las formas en que esta aniquilación es posible, es a partir del uso de imágenes que sirven para vehicular afectos, sentidos y por supuesto, formas de poder que responden a estrategias de representación visual que no resultan como un subproducto de la “realidad social” sino que la construyen activamente. En este sentido, adquieren, en términos de Stuart Hall (2010) un “rol activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen” (p.163)

En este sentido, es posible afirmar que la imagen se constituye en un campo de disputa sobre el cual reposan prácticas significantes que están ideológicamente situadas y enmarcadas, en donde resulta interesante comprender cómo los sujetos invisten de sentido estas imágenes y por ende, el modo en que las representaciones operan y se producen a través de ellas, haciéndose partícipes de la lucha por la fijación de sentidos sociales, en donde las representaciones tienen la posibilidad de minar o robustecer estos sentidos.



Judith Butler (2010) afirma que existen unos marcos de legibilidad que reflejan las condiciones materiales de la guerra, haciendo posible la interpretación de aquello que nos están mostrando, estos marcos tienen como propósito emplazar a los sujetos representados visualmente para que sean leídos -o no-, de tal manera que sean funcionales al discurso de la guerra, en este sentido, las imágenes al ser enmarcadas y manipuladas producen y movilizan afectos que influyen en la “capacidad diferencial que tiene una vida para ser llorada” (p.47) de esta manera, la imagen de acuerdo con Susan Sontag (2003) ofrece un modo más cercano de comprender algo, memorizarlo e interiorizarlo, razón por la cual, el discurso mediático de la guerra está plagado de formas visuales que buscan instaurar modos hegemónicos de leer el mundo y situarse en él, un discurso violento que se alimenta y necesita de un ejército de sujetos que constantemente estén en su defensa y luchen por el mantenimiento de un orden social normativo.

Para el caso de las fotografías, tanto Butler (2010) como Sontag (2003) sostienen que estas tienen una *función transitiva*, en tanto para que las imágenes comuniquen de manera eficaz deben actuar sobre quienes las observan, pues estas autoras afirman que las imágenes fotográficas transmiten entre otras cosas, afectos y es justamente en esto donde radica la importancia de la imagen en contextos como el que aquí nos interesa, en donde una de las formas en que la guerra sostiene sus prácticas tiene que ver con la afectación de los sentidos “trabajándolos, anestesiando el afecto como respuesta a ciertas imágenes y sonidos, y vivificando las respuestas afectivas a otras personas” (Butler, 2010,p.81)

Estos marcos de guerra resultan importantes para esta investigación en tanto nos acercan a la pregunta por ¿qué vidas se consideran dignas de salvarse y defenderse, y qué otras no? (Butler, 2010, p.63) para responder a esto la autora afirma que existen unos marcos interpretativos que funcionan diferenciadamente entre los grupos que representan un riesgo o amenaza para nuestras vidas y los que no, y son particularmente las vidas que no representan un riesgo para nuestras propias vidas las que merecen ser lloradas, vidas que a diferencia de otras deben ser preservadas y valoradas a toda costa.

Comprender los marcos que se mueven al interior del conflicto armado y que se hacen legibles en las fotografías que en él circulan, nos permite comprender que las fotografías no sólo son mostradas con una intención informativa como se suele creer, sino que de acuerdo con Butler (2010) y Sontag (2003) estas también son nombradas, es decir que tanto las palabras que se usan para describir lo que en la imagen se muestra, la manera en que se manifiestan y enmarcan, actúan a su vez para producir una matriz interpretativa de lo que se está observando y por lo tanto una forma específica de realidad, una forma de ser vida o de no serlo.

Para el caso de esta investigación se entiende que las vidas de las y los guerrilleros se han constituido socialmente a partir de unas representaciones visuales que les sitúan como vidas que ponen en riesgo la integridad de la población civil, teniendo en cuenta que estas estuvieron invisibilizadas durante años y emergían -en imágenes- de acuerdo con unos intereses particulares de mostrarles como actores violentos que no merecían consideración alguna por parte de la sociedad, en este sentido, la figura de la-el guerrillero se ha producido como una vida descartable, en tanto al ser enmarcada y emplazada en un discurso funcional

a la guerra, sólo emerge cuando ésta -la guerra- lo necesita representar como enemigo, como diferente, terrorista o asesino, en resumen, como una figura del Otro que encarna la maldad, y cuando esta figura no es necesaria se realiza sobre ella un ejercicio de *borradura*, negándole la posibilidad de ser legible a los ojos del mundo.

De esta manera, interesa comprender cómo estos marcos de los que nos habla Butler (2010) organizan la experiencia visual de los sujetos, haciendo posible que los repertorios de representación de la diferencia sean legibles, transmisibles y perduren en el tiempo, logrando tener resultados concretos frente a estrategias como la que ejemplificamos a partir del video “La verdad oculta del Plebiscito de Santos y las Farc” en donde lo que se estaba negociando no sólo era un plebiscito, sino unas políticas de la visibilidad, así como unos sentidos y trayectorias particulares de paz.

Ahora bien, vale la pena decir que tanto Butler (2010) como Sontag (2003) hablan de fotografías en contextos de guerra haciendo referencia a imágenes en donde es posible observar cuerpos visiblemente violentados y la fotografía es utilizada como una forma de dar cuenta de las atrocidades de la guerra, estas imágenes tan impactantes hacen posible que los regímenes de visibilidad sean de alguna manera más fáciles de evidenciar.

Sin embargo, para el caso de *Semana*, las imágenes que esta revista pone en circulación, aunque de carácter bélico y armamentista, no presentan cuerpos visiblemente violentados (salvo algunos casos en los que se presentan muertes de comandantes guerrilleros) esto a primera vista supondría que las imágenes no tienen un efecto tan marcado como el podrían tener las que analizan Butler (2010) y Sontag (2003) empero, en tanto esta

revista hace uso de un lenguaje visual “limpio” y sutil, enmarca, fragmenta y emplaza de unas maneras particulares la imagen, logrando organizar la experiencia visual de tal forma, que no sólo producen una idea de “realidad” que impide la posibilidad de que estas imágenes se puedan poner en cuestionamiento, sino que también funcionan como imágenes que al tiempo que muestran algo, ocultan algo, así, los sentidos y discursos que operan al interior de las representaciones visuales de las y los guerrilleros no resultan fácilmente identificables.

De esta manera, en esta investigación se propone una aproximación interdisciplinaria al problema de estudio, para comprender las representaciones visuales y los discursos que puedan contener estas imágenes fotográficas y que pueden ser leídos no solamente en términos de composición, planos, lenguaje corporal, sino también a partir del contexto de producción de las imágenes, siempre teniendo en cuenta que de acuerdo con John Berger (2000) “se aprende a leer las fotografías de la misma manera que se aprende a leer las huellas o un electrocardiograma. El lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos” (p.35)

Hablar de un “Otro” es hacer referencia a las formas en que se nombra y constituye al Otro a partir de un ejercicio de diferenciación que tiene que ver no sólo con las formas de representación, sino también con unas políticas de la identidad que dan cuenta de la construcción de un “nosotros” y un “ellos” evidenciable en este caso en las imágenes entendidas como representaciones visuales.

En relación con lo anterior, para autores como Stuart Hall (2014) la representación es una parte importante del proceso de producción de sentido en donde se teje un vínculo

entre los conceptos que habitan nuestra mente y el lenguaje que nos faculta para referirnos al mundo “real”. Estos conceptos de los que nos habla Hall (2014) no son individuales sino que están clasificados y agrupados por principios de diferencia y semejanza, el sentido depende entonces de un sistema de conceptos e imágenes que son compartidos entre las personas o culturas; sin embargo, el sentido no es inherente al objeto, persona o cosa observada, somos nosotras-os quienes le otorgamos este sentido a partir de un sistema de representación como resultado de una práctica significativa, entendida esta, como una práctica que produce sentido y hace que ‘las cosas signifiquen’, en donde el sentido depende no de la cualidad material de las cosas sino de su función simbólica.

La representación tiene que ver con las maneras en que cargamos de significado las cosas por medio de las palabras que usamos para nombrarlas o en este caso, las imágenes que producimos a partir de ellas; en esa medida las representaciones se convierten en formas de recrear, reforzar o reproducir formas de estereotipación. De esta manera, al interior de las representaciones convergen prácticas discursivas que se constituyen a partir de procesos de subjetivación que tienen efectos materiales sobre el cuerpo, el espacio, los objetos y por supuesto los sujetos.

Por lo anterior, esta investigación tiene como propósito comprender cómo se constituyen unos marcos interpretativos que organizan la experiencia visual de los sujetos y hacen posible unos repertorios de representación de la diferencia, en este sentido, busca responder por medio del análisis de imágenes, ¿de qué forma las estrategias visuales puestas en circulación por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de

La Habana, hicieron posible la configuración de unos marcos particulares de representación de las FARC-EP?

## **2.1 Objetivos de la investigación:**

### Objetivo general

Identificar las estrategias visuales que hicieron posible la configuración de marcos de representación de las FARC-EP, a través de imágenes puestas en circulación por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de La Habana (2012-2015)

### Objetivos Específicos

- Caracterizar las imágenes producidas por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de La Habana (2012-2015).
- Describir las fórmulas de representación identificadas a partir del análisis de las representaciones visuales que de las FARC-EP hicieron Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de la Habana (2012-2015).
- Analizar de qué forma se produce, a través de la imagen, un marco de representaciones visuales de las FARC-EP realizadas por la Revista Semana y las FARC-EP durante las Negociaciones de Paz de la Habana (2012-2015).

★★

## **CAPÍTULO II**

### **3. ALGUNOS ABORDAJES CONCEPTUALES**

El presente capítulo tiene como objetivo delimitar el escenario conceptual que orienta esta investigación; inicialmente se hace una presentación teórica sobre la representación como productora de sentidos, dialogando con diversas autoras-es respecto a dos relaciones conceptuales que resultan cardinales para el problema objeto de esta investigación: 1- representación-subalternidad y 2- representación-precariedad.

En la segunda parte del capítulo, se presentan varios abordajes respecto al estudio de la teoría de la imagen y su comprensión como superficie significativa, se plantea así la relación imagen-representación, para posteriormente proponer un diálogo entre la imagen y el concepto de marco, entendido como organizador de la experiencia visual y como productor de matrices interpretativas.

#### **3.1 SOBRE LA REPRESENTACIÓN**

De acuerdo con el diccionario de estudios culturales latinoamericanos, la representación constituye “la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira al mundo: sus cosmovisiones, su mentalidad y su ‘percepción histórica’” (Szurmuk y MaKee, 2009, P. 250) de esta manera, la representación está ligada a la significación, esto quiere decir que hace parte del significado que le damos a los objetos, personas o sucesos a partir de

esquemas interpretativos en los cuales los situamos y sobre los cuales nos expresamos a partir del uso del lenguaje.

Stuart Hall en su texto *El trabajo de la representación* (2014) sitúa tres enfoques desde los cuales es posible pensar la representación. El primero, es el *enfoque reflectivo* ampliamente estudiado en teoría e historia del arte, este enfoque tiene como supuesto que el sentido reposa en los objetos, Hall (2014) plantea el ejemplo de la poeta Gertrude Stein quien dijo en uno de sus poemas “A rose is a rose is a rose” en él es posible ver cómo el lenguaje funciona como espejo que refleja el sentido del objeto (la rosa) en el enfoque reflectivo el sentido es pensado como algo que reposa en el objeto, persona, idea o situación del mundo real. Esto corresponde con la noción griega de la *mimesis* en donde los signos visuales tienen relación directa y “real” con los objetos que representan<sup>7</sup>, de esta manera, de acuerdo con este enfoque el lenguaje funciona como un espejo que refleja el sentido de las cosas tal como estas existen en el mundo.

El segundo, es el *enfoque intencional* en donde de acuerdo con Hall (2014) es la-el que habla quien otorga sentido único al mundo a través del lenguaje. Por lo anterior, este enfoque se distancia del *reflectivo* en tanto aquí se prioriza a quien habla (Hall lo nombra como autor) en lugar del mundo, es decir que las palabras significan lo que el autor proyecta que signifiquen. De esta manera, este enfoque somete la representación a las intenciones del autor.

---

<sup>7</sup> Esta idea será ampliada en el apartado relacionado con la imagen en la teoría del arte y los estudios visuales.



Finalmente, el *enfoque constructivista* de acuerdo con Hall (2014) es el que ha tenido más impacto en los estudios culturales en tanto este enfoque contempla el carácter público y social del lenguaje.

Esto quiere decir que:

[N]i las cosas en sí mismas ni los usuarios individuales del lenguaje pueden fijar el sentido de la lengua. Las cosas *no significan; nosotros construimos* el sentido, usando sistemas representacionales -conceptos y signos- (...) no debemos confundir el mundo material, donde las cosas y la gente existen, y las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje operan. (Hall, 2014, P. 497)

Este *enfoque constructivista* resulta importante para esta investigación en tanto propone una relación mediada entre las cosas del mundo, los conceptos que creamos a partir de ellas (experiencias reales o imaginadas) y el lenguaje. Por lo anterior, el mundo social es producido por la representación bajo el entendido de que es el lenguaje, en su sentido más amplio, el que hace posible representar los conceptos y son las-los actores sociales quienes usan estos sistemas representacionales (conceptuales-lingüísticos) para darle sentido al mundo y a su vez para comunicar este sentido a otras-os.

Los *sistemas representacionales* de los que nos habla Hall (2014) son “sonidos actuales que hacemos con nuestras cuerdas vocales, las imágenes que hacemos con las cámaras sobre papel sensible a la luz, las marcas que hacemos con pintura sobre la tela, los

impulsos digitales que transmitimos electrónicamente” (p. 497) la representación es entonces una práctica que usa objetos materiales y efectos, aunque el sentido depende no de la actualidad material de estos, sino de su función simbólica.

La representación hace parte de la producción de sentido y el intercambio del mismo entre las-los miembros de una cultura, la unión entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos hace capaces de referirnos al mundo, de representarlo. A lo anterior, Hall (2014) lo llama *sistemas de representación*, el primer sistema se relaciona con las representaciones mentales, que no son otra cosa que los conceptos sobre las personas, situaciones, objetos etc. que habitan en nuestra mente, sin ellos no sería posible realizar interpretación alguna del mundo ni otorgarle sentido al mismo.

El sentido por su parte, tiene que ver con la manera como organizamos y clasificamos los conceptos, ejemplo de ello sería el principio de semejanza y diferencia, nos permite hacer distinciones entre uno y otro concepto, el sentido también depende del sistema de imágenes y percepciones que desarrollamos, que de acuerdo con Hall (2014) pueden estar en lugar del mundo o ‘representarlo’ capacitándonos para referirnos a cosas que están dentro o fuera de nuestra mente.

Cuando Hall (2014) habla de ‘capacitar’ hace referencia al segundo sistema de representación en el cual está directamente implicado el lenguaje, en tanto es este el que nos capacita para representar o intercambiar sentidos y conceptos con otras-os, para ello es necesario un lenguaje compartido, entendido como palabras escritas, sonidos y/o imágenes visuales que se convierten en signos y están en lugar de los conceptos o los representan, estos

signos portan sentido y por ello deben ser interpretados, pero para esto es necesario contar con los dos sistemas de representación relacionados anteriormente.

En tanto es la cultura la que se ocupa de la producción y el intercambio de signos (palabras, sonidos o imágenes) que significan, sería posible decir que las y los miembros de una cultura ven el mundo de una manera similar entre sí, esto no quiere decir de ninguna manera que pertenecer a una cultura implique que todas y todos tengan una misma opinión respecto a algo, aunque existan unas bases compartidas, en las culturas es posible apreciar más de un significado acerca de las personas, objetos o situaciones, esto implica que se cree una lucha por establecer como dominantes ciertos significados.

Si decimos que la representación es una práctica que permite la significación del mundo a partir de los mapas conceptuales que habitan en nuestra mente y que son expresados gracias al uso del lenguaje, es posible decir también que estos mapas conceptuales nos permiten realizar una serie de diferenciaciones y correspondencias frente a las cosas del mundo, entendidas estas como personas, situaciones e incluso ideas que resulten abstractas. De esta manera,

[S]i aceptamos un concepto para algo, podemos decir que conocemos su 'sentido'. Pero no podemos comunicar este sentido sin un segundo sistema de representación, un lenguaje. El lenguaje consiste en signos organizados en varias relaciones. Pero los signos solo pueden acarrear sentido si poseemos códigos que nos permiten traducir nuestros conceptos a un lenguaje –y viceversa-. Estos

códigos son cruciales para el sentido y la representación. No existen en la naturaleza sino que son el resultado de convenciones sociales. (Hall, 2014, p.500)

Hasta el momento hemos visto cómo la representación es parte de un sistema de prácticas sociales y culturales que a grandes rasgos involucran:

- Referente → que puede ser parte del mundo real (una rosa) o imaginario (el amor)
- Agentes que realizan la representación (Hall lo nombra como autor) → que está dotado-a de un contexto histórico y social determinado
- Receptores → quienes perciben e interpretan la representación

Lo anterior significa que el mundo exterior adquiere sentido por medio de la representación que se pueda hacer del mismo, en esa medida las películas, los libros, las imágenes etc. son productos culturales que se entienden como representaciones, es decir, son prácticas representacionales.

En línea con lo anterior, es preciso decir que al interior de la idea de ‘dotar de sentido’ de la que he venido hablando en este apartado, la significación también está ligada con la identidad en la medida en que las demarcaciones hechas por la cultura a la que pertenecemos nos permiten distinguir entre quienes están ‘adentro’ y quienes están ‘afuera’, es aquí donde la idea de la representación comienza no sólo a complejizarse, sino además nos permite ir progresivamente situando conceptualmente el tema de esta investigación en tanto es la discusión de estar ‘adentro’ o ‘afuera’ de la que nos habla Hall (2014) lo que nos permitirá

entender cómo a partir de la representación la idea de un-a *Otro* como diferente se va situando en una constante lucha de poderes.

### **3.2 ENMARCANDO AL OTRO: SOBRE LA ESTEREOTIPIFICACIÓN**

Inmerso en el proceso de la representación opera el poder, este -como veremos más adelante- se refleja en la marcación y clasificación. Situar la representación en las relaciones de poder permite entender que la significación no es fija, en tanto depende de la interpretación y ésta siempre se desplaza históricamente, depende siempre del contexto, sin embargo, aunque no es fija sí debe haber en ella un intento de fijación que toma como “natural” algunos significados, que busca imponerlos y es allí donde opera el poder.

Aunque la identidad como tema implica un análisis mucho más profundo del que se realizará aquí, es preciso detenernos por un momento en ella, en tanto no sólo permitirá ampliar el despliegue conceptual hecho hasta ahora en línea con Stuart Hall (2014), sino también nos permitirá situar nuestro objeto de estudio y su relación con lo que este autor nombra como *identidad nacional* y cómo el poder atraviesa esta relación a partir de la estereotipificación y la marcación.

Para Hall (2014) la cultura nacional dentro de la cual nos inscribimos, en la cual nacemos, es una de las fuentes principales de nuestra identidad cultural, esto supone que ante la pregunta Arendtiana “y tú ¿quién eres?” respondemos de manera tal que nos permita situarnos en el mundo, alegando así “soy bailarín, soy feminista, soy deportista, soy

colombiana etc.”, esta parte de lo que somos, parte de nuestra identidad, no viene grabada o no está implícita en nuestros genes, no es inherente a nuestra naturaleza aunque siempre nos hayan hecho pensar que es así.

De acuerdo con Hall (2014), la *identidad nacional* no es un elemento con el cual nacemos, sino por el contrario es un elemento que se va formando y transformando en relación con la representación, esto quiere decir que sé que soy colombiana por la manera en que la ‘colombianidad’ se ha venido representando históricamente, como un conjunto de elementos que han sido cargados de significados que le permiten a la gente saber lo que significa o no ‘ser colombiano’.

De esta manera, es posible decir que la colombianidad es un discurso, una manera de construir significados que influyen y organizan nuestras acciones y nuestra visión y construcción de nosotras-os mismos, en tanto “las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre ‘la nación’ que podemos identificar; están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan con su pasado y las imágenes que de ellas se constituyen” (Hall, 2014, p. 419)

Al respecto, Hall (2014) nos pregunta “¿qué estrategias representacionales se utilizan para construir nuestros ‘sentidos comunes’ de pertenencia o identidad nacional?” (Hall, 2014, P. 419)

Las estrategias representacionales asociadas a la identidad nacional tienen que ver con cómo se cuenta una y otra vez la historia nacional, la forma en que se narra, lo que se

muestra y en dónde se muestra, esto quiere decir que la manera en que estas imágenes, historias, escenarios etc. significan o representan, dan sentido a lo que consideramos como parte -de acuerdo con nuestro ejemplo- de la colombianidad, entendiendo que ésta se ha constituido antes de nosotras-os y perseverará incluso después de nosotras-os con sus debidas transformaciones y cambios.

Ahora bien, bajo el entendido de que al interior de la identidad nacional convergen diferencias de clase, género, etnia etc. la cultura nacional busca vincular a sus miembros ofreciéndoles una *comunidad imaginada* en donde todas y todos pertenecen a la ‘gran familia nacional’, sin embargo, esta idea de unidad sólo hace parte de la lucha de poderes en donde la “unificación” proviene de un discurso que está atravesado por profundas divisiones y exclusiones que buscan ser unificadas solamente en función del poder.

Recordemos que para Hall (2014) la identidad no es algo esencial y estático, se consolida desde posiciones estratégicas donde el contexto, los discursos y practicas la van formando, y lo que aquí resulta más importante, la identidad se construye a partir de la diferencia en tanto funcionan como un punto de relación entre las-los individuos justamente por su capacidad de excluir, es decir, la unificación no es ‘natural’ es siempre una construcción.

Hall (2014) afirma que la identidad necesita de la diferencia en tanto es a partir de ella que construimos significado, razón por la cual el significado es relacional,

[E]l significado depende de la diferencia entre opuestos [...] aunque las oposiciones binarias –blanco/negro, día/noche, masculino/femenino, británico/extranjero tienen el gran valor de capturar la diversidad del mundo dentro de sus extremos de este/aquel, también son una manera cruda y reduccionista de establecer significado (Hall, 2014, p.460)

Estas oposiciones binarias están en función de lo que Hall (2014) nombra como estereotipificación, en donde el estereotipo como practica significante “reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la naturaleza” (Hall, 2014, p.429) de esta manera, la estereotipación desarrolla una estrategia de hendimiento dividiendo lo normal y lo aceptable de lo que no es normal, generando así procesos de exclusión de todo aquello que se considera que no encaja o que no pertenece a algo.

Si decimos que la representación determina el lugar que las y los actores sociales ocupan en un campo definido, el estereotipo hace parte del mantenimiento del orden social, estableciendo una frontera simbólica entre lo aceptable y lo inaceptable, ignorando aspectos centrales de la identidad de los grupos víctimas de la estereotipación, impidiendo formas alternativas de leerles y de comprenderles.

Por lo anterior, la posibilidad de cargar de sentido las cosas a partir del uso del lenguaje, la forma en que las clasificamos, nombramos y las imágenes que producimos de ellas, constituyen maneras de reproducir y/o reforzar formas de estereotipificación. El estereotipo como práctica significante posibilita el mantenimiento del orden social en tanto establece fronteras simbólicas entre lo ‘normal’ y aceptable y lo que no lo es, convirtiéndolo



en un ‘otro’ generando una fuerte distinción entre un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, así “la estereotipación tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder. El poder es usualmente dirigido contra el grupo subordinado o excluido” (Hall, 2014, p.471) en otras palabras, aquellos que se convierten en los ‘otros’ son enviados al exilio simbólico en donde se traza la imposibilidad de que esos ‘otros’ sean legibles como sujetos plenos.

Recordemos entonces, que el poder que aquí nos interesa tiene que ver con un ejercicio de violencia simbólica (en la relación estructura/sujeto) que está inmersa en el régimen de representación, es decir, en la posibilidad de representar a algo o a alguien, en la capacidad que tenemos o no de producir aquello que nombramos, en la forma en que queremos que ese algo o alguien sea comprendido, un poder productor de discursos que configura unas prácticas y que además circula todo el tiempo, en otras palabras, un poder en el que todas y todos estamos inmersos -no siempre de la misma manera- y del cual resulta complejo poder estar fuera de su campo de operación. Así las cosas, para ir poco a poco sumergiéndonos en el tema de esta investigación cabe preguntarse ¿si estos regímenes de representación pueden ser desmontados? O más concretamente, si ¿las representaciones circundantes de las FARC-EP pueden ser reinterpretadas o subvertidas?

### **3.3 ¿OTRAS FORMAS DE REPRESENTAR-SE?**

La pregunta por la posibilidad de subversión de los estereotipos conecta la discusión con dos lugares de reflexión sobre el tema de las representaciones estereotipadas, particularmente en relación con las FARC-EP, que a continuación nos gustaría intentar ampliar: la primera, tiene que ver con lo que Hall (2014) nombra como estrategias de *trans-*

*codificación* y la segunda, con la pregunta por la subalternidad y su relación con las políticas de la representación.

Ingrid Bolívar (2004) cuenta que en una entrevista a un guerrillero de las FARC este se quejaba de un castigo que le habían impuesto por su comportamiento, el castigo consistía en cuidar los bazares e impedir los disturbios ocasionados por los borrachos asistentes, como es sabido, las FARC participaban activamente en dinámicas de organización y control comunitario impidiendo, entre otras cosas, la caza de animales, la deforestación, las riñas familiares y hasta la difusión de chismes, mediante las sanciones y multas dirigidas a gente de la comunidad que incumplía las normas impuestas por ellos. En este caso, lo que Bolívar intenta resaltar es cómo el guerrillero entrevistado manifestaba no estar a gusto con tener que cuidar a borrachos, pues de lo contrario -de acuerdo con sus afirmaciones- se hubiera metido a la Policía Nacional en tanto él se había vinculado a la guerrilla “para hacer cosas atrevidas y emocionantes” (Bolívar, 2004, p.272)

De acuerdo con la autora, el caso de este guerrillero “revela la fuerza de sus propias imágenes y fantasías sobre lo que la subversión debe ser o hacer” (Bolívar, 2004, p.272) invitándonos a reflexionar sobre el por qué alguien puede querer, por ejemplo, ser piloto para viajar y conocer el mundo o ser deportista de alto riesgo a razón de la adrenalina que esto le permite sentir, pero ante afirmaciones como las del entrevistado emergen lecturas en donde estas palabras se pueden entender como “prueba fehaciente” de la falta de ideales o ideología en las filas de las FARC.

El caso del guerrillero, nos permite además entender que los estereotipos inmersos en las políticas de la representación “se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como ‘real’. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es solo la mitad de la historia. La otra mitad -el significado más profundo- reside en lo que no se dice, pero está siendo fantaseado, lo que se infiere pero no se puede mostrar” (Hall, 2014, p.435) en este sentido, el caso del guerrillero entrevistado sirve para comprender en alguna medida cómo la representación más hegemónica de las guerrillas se ha realizado a partir de prácticas estereotipantes, a tal punto que sólo una parte de la historia de las prácticas internas y funcionamiento de las guerrillas ha sido contada de manera oficial, de tal suerte que es posible encontrar testimonios como el del guerrillero al que hace referencia Bolívar (2004) quien se vincula a las FARC para realizar proezas y tener aventuras que de acuerdo con estas verbalizaciones podrían resultarle emocionantes.

Sin embargo, en el caso presentado por Bolívar (2004) es posible ver cómo en el intento de ejemplificar otras de las motivaciones que puede tener una persona para vincularse a organizaciones guerrilleras, se desplaza el sentido mismo de estas motivaciones para reafirmar la idea de que al interior de estos grupos armados ya no es posible encontrar algún tipo de ideología, claramente en las preguntas que presenta Bolívar es posible leer que su intención no es reafirmar tales ideas; aunque como veremos a continuación, no siempre tratar de subvertir un estereotipo da el resultado esperado.

Las estrategias de *trans-codificación* de las que nos habla Hall (2014) tienen que ver con la posibilidad de tomar un significado existente y re apropiarlo para otorgarle nuevos sentidos, de esta manera para este autor existen intentos de revertir los estereotipos

circundantes, él lo analiza a la luz de estrategias que comienzan a surgir en los años sesentas y setentas relacionadas con la identidad cultural negra que buscaban la re-significación de la diferencia a partir de la revisión de estereotipos.

Una de las estrategias es analizada a partir de las producciones audiovisuales que se realizaron a principios de 1970 en Estados Unidos, películas que contaban con protagonistas negros, que de acuerdo con Hall (2014) les hicieron posible entrar al cuerpo principal en la sociedad, sin embargo, al ver estas películas resulta evidente que aunque la gente negra haya logrado entrar a este juego y ser ‘protagonistas’ del mismo, las representaciones que de esta comunidad se presentaban siempre buscaban hacer énfasis en las estereotipaciones creadas en torno a su cultura, características como la virilidad, fuerza, voluptuosidad y promiscuidad eran resaltadas en este tipo de películas. Pese a que estas situaron a las-los negros por primera vez en el centro del género cinematográfico de moda en el momento, tal como el mismo Hall (2014) lo dice, este intento de revertir los estereotipos no significaba necesariamente subvertirlos o cambiarlos, aunque en efecto si es posible decir que logró expandir el rango de comprensión de las estereotipaciones raciales en el caso de las películas analizadas, ampliando así la complejidad de lo que se construía y entendía como ‘ser negro’.

La segunda estrategia de la que nos habla este autor, tiene que ver con el intento de sustituir con un rango de imágenes positivas las representaciones negativas que dominaban - y continúan dominando- la representación popular de lo negro y en donde el problema de estas estrategias radica en que aunque también logran diversificar la manera en que lo negro es representado, no necesariamente desplazan lo negativo de dichas representaciones.

Con respecto a lo anterior, a continuación presentamos dos imágenes que fueron publicadas tanto por las FARC-EP como por la Revista Semana y que nos permitirán abordar a partir de la imagen las estrategias de *trans-codificación* de las que Hall (2014) nos habla.

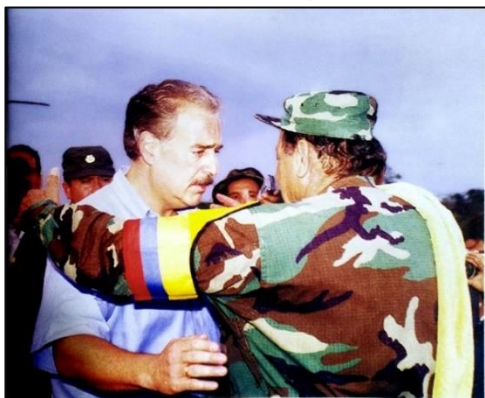


Imagen 3  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo.



Imagen 4  
Publicación: 2019  
Fuente: Revista Semana

Lo primero que es necesario decir es que estas fotografías<sup>8</sup> fueron tomadas en instantes diferentes que se llevaron a cabo en el marco de las negociaciones realizadas en el Caguán entre el gobierno del expresidente Andrés Pastrana y las FARC-EP durante el año 1998 al 2002. En la primera fotografía es posible ver del lado izquierdo a Andrés Pastrana a punto de abrazar-saludar al que en ese momento era el comandante de las FARC-EP Pedro Antonio Marín alias Manuel Marulanda Vélez o Tirofijo, en segundo plano aparecen hombres que al parecer hacían parte del esquema de seguridad de los dos representantes, así como fotógrafos del evento. En la segunda fotografía, aparece en primer plano y a espaldas

---

<sup>8</sup> Aunque un análisis más profundo en cuanto a los asuntos formales y el contexto de producción de esta y otras imágenes se desarrollarán en el apartado de análisis de la imagen que se encuentra este texto, nos parece pertinente comenzar a acercarnos a las fotografías para dialogar con ellas en torno a las estrategias de trans-codificación planteadas por Hall.

de la cámara el ex presidente Pastrana mirando hacia el público, a su lado reposa una silla blanca vacía que hace juego con el blanco que compone la totalidad de la imagen fotográfica.

Estas imágenes fotográficas en particular han sido puestas en circulación pública en múltiples ocasiones como parte de la memoria visual de las diversas negociaciones de paz adelantadas entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, de esta manera, este tipo de fotografías del Caguán han sido puestas en circulación con tanta reiteración que se han convertido en una suerte de tropos universal respecto a los anteriormente fallidos intentos de negociaciones.

En torno a esta imagen se han tejido múltiples teorías<sup>9</sup> que con el paso de los años se han convertido en especulaciones en tanto no hay una versión abalada por las dos partes implicadas, se ha dicho por ejemplo que Marulanda no llegó a la cita pactada ese 7 de enero de 1999 porque no estaba de acuerdo en sentarse públicamente en la misma mesa con Pastrana en tanto no hubiera demostrada intención de negociación por parte del presidente, se dijo también que Pastrana lo sabía pero que prefirió continuar con el evento a sabiendas de las implicaciones que esto traería, también se dijo que Marulanda no asistió simplemente porque no había garantías para su seguridad pese al esquema que le acompañaba.

Muchas más teorías han sido confirmadas y/o desmentidas a lo largo de los años, sin embargo, lo que es claro es la capacidad de los medios de comunicación -haciendo uso de las

---

<sup>9</sup> Al respecto se puede consultar: A) <https://www.rcnradio.com/colombia/manuel-marulanda-dejo-la-silla-vacia-por-razones-estrategicas-dice-exdiplomatico-cubano> B) [https://caracol.com.co/radio/2009/01/07/nacional/1231315620\\_742283.html](https://caracol.com.co/radio/2009/01/07/nacional/1231315620_742283.html) C) <http://rutasdelconflicto.com/especiales/lucha-mujeres/miedos-y-fusiles.html> D) <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-655777> E) [https://elpais.com/diario/1999/01/08/internacional/915750008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/01/08/internacional/915750008_850215.html)

imágenes- de instalar visiones y lecturas de mundo en quien las observa, tan claro es esto que en el libro “50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo” hay un capítulo que tiene por nombre “los diálogos del Caguán”, en él no es posible encontrar una sola fotografía del instante en el que Pastrana está sentado solo junto a la silla blanca, por el contrario aparece en página completa y a todo color la fotografía (imagen 3) en donde están Pastrana y Marulanda, esta imagen es acompañada por el siguiente texto: “**EL PRESIDENTE ANDRÉS PASTRANA Y EL COMANDANTE DE LAS FARC-EP MANUEL MARULANDA VÉLEZ, EN LA SEDE DE LOS DIÁLOGOS**” (2015, p.127)<sup>10</sup>

Respecto a estas imágenes es posible preguntarse si las fotografías fueron tomadas en el marco de las mismas negociaciones ¿por qué resulta emblemática la fotografía de la silla vacía para la Revista Semana y otros medios de comunicación, pero no para que las FARC-EP decidan publicarla en su libro o incluso en el archivo de imágenes que es posible encontrar en su página en internet? ¿Por qué escoger una fotografía en donde los dos personajes parecen estar dialogando tan fraternamente si años anteriores a la publicación de este libro eran otras las imágenes que circulaban para dar cuenta del evento?

A riesgo de ofrecer una respuesta apresurada a estas preguntas, considero que la razón por la cual las FARC-EP hacen públicas estas imágenes tiene que ver con una estrategia de *tras-codificación* realizada por parte de las FARC-EP para ampliar las condiciones de posibilidad que permiten realizar un reposicionamiento propio en esta lucha por las representaciones, en otras palabras, la imagen 3 parece hacer parte de un intento de contar

---

<sup>10</sup> Las mayúsculas y el resaltado son del texto original.

visualmente la otra parte de la historia en donde ellos -las FARC-EP- hicieron parte de la historia y consideran que participaron activa y comprometidamente en la construcción de paz.

Sin embargo, este intento por mostrar “la otra parte de la historia” como diría Hall (2014) no logra subvertir las formas de representación, sino por el contrario desplaza y enmarca la discusión nuevamente en términos binarios donde se presenta a un personaje bueno (Marulanda → FARC-EP) en contra posición de su otra parte el personaje malo (Pastrana → Gobierno) esto a su vez, permite pensar en la posibilidad que tienen los sujetos subalternos ( bajo el entendido de que en la relación binaria establecida entre FARC-EP y Gobierno son las FARC-EP quienes están subalternizadas) de representarse a sí mismos, que en palabras de Gayatri Spivak (2003) tendría que ver con su célebre pregunta ¿puede hablar el subalterno?.

### **3.4 ENTRE LA SUBALTERNIDAD Y LA REPRESENTACIÓN**

En su libro “Discursos Emocionales y Experiencias de la Política” Ingrid Bolívar (2005) cuenta que en una rueda de prensa le preguntaron a Víctor Julio Suárez alias Jorge Briceño Suárez o Mono Jojoy qué esperaba del proceso de dialogo, a lo que él contestó: “primero que todo que conozcan a las FARC y sepan por qué luchan. Porque a ellos les han vendido una imagen negativa de la guerrilla, lo que no es la guerrilla. Necesitamos que nos miren, que nos toquen, que nos escuchen y vean qué es lo que planeamos y reconozcan que en este país hay una guerra de una insurgencia contra un Estado” (Bolívar, 2005, p.18)



La narración que nos presenta Suárez es importante no solo porque permite leer la relación binaria sobre la que hemos venido discutiendo, sino también porque nos permiten pensar en la necesidad manifiesta de este comandante guerrillero por lograr transformar o subvertir la idea de que las FARC-EP son “malas” y para ello la estrategia que él propone es que les conozcan, pero ese conocer supone además que se haga bajo sus propios términos o en todo caso, bajo los términos que propongan las FARC-EP, la pregunta entonces es ¿cómo proponen las FARC-EP ser escuchados y conocidos o mejor aún, re-conocidos?

Para John Beverley (2004) la pregunta formulada por Gayatri Spivak (2003) sobre la subalternidad trata de poner en discusión la posibilidad que tiene el subalterno de hablar, para este autor lo que Spivak trata de decir con su pregunta es que “si el subalterno pudiera hablar -esto es, hablar de una forma que realmente nos interpele- entonces no sería subalterno” (Beverley, 2004. P. 23) en otras palabras, lo que Spivak (2003) nos dice es que una de las cosas implicadas en la subalternidad de los sujetos es la imposibilidad de llamar la atención de quien quiere que le escuche, es casi como si ser subalterno tuviera como condición necesaria la imposibilidad de ser digno de ser escuchado, de esta manera, el no poder hablar implica una falta de autoridad para hacerlo y una falta de sentido para quien le escucha.

Para Alejandro Grimson (2013) una condición elemental de toda voz política es su inteligibilidad social, es decir, su potencial de interlocución pública, su capacidad de interpelar, de esta manera cuando los subalternos logran comprender que al interior de esas luchas se encuentran en juego otras luchas, comienza el “carácter específicamente hegemónico y no estrictamente corporativo de la disputa” (Grimson, 2003. p.11) en esta medida, las demandas y reclamos de los subalternos constituyen diferentes tipos de voces.

Para Grimson no es posible decir -como suele leerse a Spivak- que el subalterno no habla, en tanto no hay un manual que diga cómo se debe realizar ese ejercicio de habla, los subalternos encuentran formas diversas para hablar, así “hay situaciones históricas en las cuales los subalternos buscan, entre las categorías identitarias sedimentadas en toda sociedad, cuáles son aquellas que pueden utilizar más eficazmente” (Grimson, 2003. p.13) en esta medida, de acuerdo con este autor, algunas veces el subalterno rompe, destruye, se disfraza, canta, baila o en nuestro caso, se presenta al mundo a partir de narrativas visuales, es decir, busca maneras de hablar y maneras de hacerse escuchar, en suma, ante la imposibilidad de su escucha, la pregunta planteada por Grimson es si ¿son ellas-ellos quienes no pueden hablar o somos nosotras-nosotros quienes no estamos en capacidad de escucharles?



Imagen 5  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo.

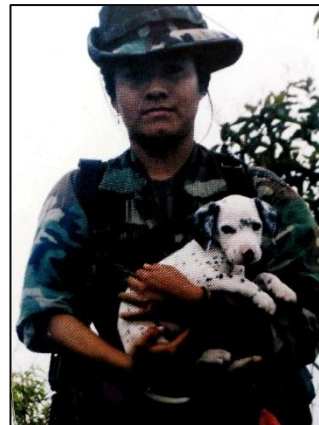


Imagen 6  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo.

Las anteriores imágenes hacen parte del archivo fotográfico contenido en el libro *50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo*, en la imagen 5 es posible ver a un grupo

de hombres y mujeres alimentándose y tal vez dialogando entre ellas y ellos, por otro lado, en la imagen 5 aparece una mujer, ella en plano americano aparece sosteniendo entre sus brazos a un cachorro aparentemente de raza dálmata. Estas dos fotografías hacen parte de un capítulo del libro que tiene por nombre *Guerrilleras y guerrilleros*, estas fotografías resultan interesantes en tanto consideramos que hacen parte de la discusión que Grimson (2003) realiza en torno a los sujetos subalternos, respondiendo a la pregunta por la posibilidad de hablar que tienen los subalternos, de ahí que estas fotografías permitan adivinar una intencionalidad de ‘hablar’ con imágenes sobre la otra parte de lo que significa estar en las filas de las FARC-EP, en otras palabras, lo que estas fotografías me hace preguntarme es ¿qué sentido tiene mostrar a gente comiendo o acariciando animales “domésticos”? Sobre todo, si estas fotografías son publicadas -como ya lo dije- en un momento de la historia política de Colombia en el que se abre paso a nuevas negociaciones de paz.

De acuerdo con Grimson (2003) la posibilidad de habla de los subalternos no significa que puedan o deban estar haciéndolo todo el tiempo, significa más bien, que sus voces asumen diferentes tonalidades y dependen de los contextos en los cuales sea posible realizar este acto de habla, por lo tanto, es posible ir afirmando que estas fotografías no solo son formas de *trans-codificación* como estrategias de contra-representación, sino también son formas en que las FARC-EP en tanto que subalternos nos están hablando, nos están pidiendo ser escuchadas.

Recordemos que los regímenes de verdad incluyen discursos, normas y leyes que operan sobre la construcción de un ‘otro’ y, que además las representaciones, en tanto que prácticas significantes, otorgan sentido y hacen parte de la construcción de lo que vemos y

entendemos como ‘real’, lo que intentamos decir es que nadie escapa de ser representado, así como tampoco es posible creer en la imparcialidad misma de las representaciones, en tanto cuando representamos estamos enmarcando aquello que representamos, le estamos dando un lugar en el mundo y por ello, no es posible decir que las representaciones no están cargadas de intenciones, de ahí la importancia de revisar bajo un marco epistemológicamente mucho más amplio las condiciones de posibilidad para reposicionamientos en la lucha por la representación.

Lo que se intenta entonces en este escrito, no es permitirle hablar a las FARC-EP en tanto que subalternos, sabemos muy bien que ellos ya encontraron su propia voz, lo que se pretende es lograr ampliaciones discursivas que permitan nuevas formas de nombramiento, una extensión del plano en el cual estos sujetos ‘Otros’ puedan producirse y ser nombrados, porque como dice Grimson (2003) mientras no escuchamos a los subalternos, de todas formas ellos nos hablan.

### **3.5 VIDAS QUE IMPORTAN: LO ÉTICO EN LA REPRESENTACIÓN**

Estos sujetos ‘Otros’, sobre los que hemos venido discutiendo, la teórica feminista Judith Butler (2008) retomando a Julia Kristeva (1982) los nombra como seres *abyectos*, entendiendo a estos como grupos expulsados o excluidos, donde la diferencia tiene lugar, y como diría Hall (2014) la diferencia importa porque es esencial para el significado, así:

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son

‘sujetos’, pero forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (Butler 1993, p.20)

En este sentido, la construcción de los sujetos se da a través de la fuerza de exclusión y la *abyección*, entendida esta como una fuerza que produce el exterior constitutivo de los sujetos, en suma, es un exterior *abyecto* que hace parte del interior de los sujetos, son cualidad necesaria para su constitución. Los seres abyectos no son inteligibles, no significan, pero al mismo tiempo marcan el límite entre lo que es abyecto y lo que es un sujeto, digno de ser nombrado como tal, de esta manera, lo abyecto está al constante acecho, amenaza con desbordar el límite en cualquier momento.

La abyección se da en el seno del marco de las relaciones de poder y es la hija sana de los mecanismos discursivos que configuran las identidades y las representaciones, produce lo que Hall (2014) nombra como *efectos de frontera*, en donde lo diferente, lo poco conveniente y lo abyecto tiene lugar, es casi como el lugar de los *no-lugares*, se convierte en algo que perturba un sistema, un orden e incluso nuestra propia identidad, en esta medida, la abyección está relacionada con lo ambiguo y situado en nuestras propias fronteras, cuestionándonos nuestros juicios y nuestras discriminaciones.

“Donde nunca hubo una vida, no puede haber ninguna muerte” dice Butler (2010) en su libro *marcos de guerra, vidas lloradas*, en este texto Butler plantea como tesis central que

la guerra está manipulada o más concretamente *enmarcada* para controlar y potencializar los afectos con relación a una distribución diferencial y desigual políticamente, llevada hacia la precariedad (*precarity*) en donde ciertas poblaciones son entendidas como no merecedoras de ser lloradas en contraposición de las vidas que necesitan protección y son dignas de llorar. Esto lo que supone, es que lo que hemos entendido aquí como prácticas representacionales estereotipantes, son en parte una forma de decirnos quienes merecen entrar al rango de ser leídos y nombrados como sujetos, en suma, leídos como vidas y quienes no, es decir, no se puede llorar por vidas que nunca se han entendido como vidas, *que nunca han vivido*.

Volvamos por un momento a la representación. Si la representación implica el trabajo de seleccionar y presentar, es decir, implica la posibilidad de hacer que las cosas signifiquen, lograr representatividad dentro de los discursos hegemónicos hace parte de una lucha por el posicionamiento, por el ‘llegar a ser’ una ‘vida que importa’. En ese sentido, las imágenes que hemos visto hasta ahora en este capítulo, funcionan en parte como agentes significadores en la disputa por el poder, estas representaciones visuales posibilitan ampliar la determinación de los lugares que ocupan los actores sociales retratados en ellas, es decir, estas narraciones visuales que hacen las FARC-EP de sí mismas son *contra-estrategias* representativas que pretenden salirse de lo abyecto y la precariedad, son intentos representativos y enunciativos como el de publicar una fotografía de una guerrillera sosteniendo un cachorro, los que les permiten situarse -o por lo menos intentarlo- en el mundo de los sujetos que son reconocidos como tales.

Lo anterior tiene que ver no tanto con la anulación de la diferencia y la abyección, sino con una forma de nombramiento con la que quien es nombrado no está de acuerdo, en

ese sentido, es posible decir que las FARC-EP no están del todo fuera del sistema de nombramiento, lo que sucede es que son nombradas pero a partir de categorías que consideran que no les son propias, categorías como la de ‘terroristas’ o ‘narcoterroristas’ hacen posible una administración de la diferencia, en tanto generan unas condiciones de nombramiento.

Estas formas de definir y categorizar son operaciones que conforman lo que entendemos por ‘humano’, definiendo los marcos en los que se sitúa a los sujetos, razón por la cual Butler (2010) afirma que existen sujetos que debido a su condición, son expulsados del contenido de “humanidad” produciendo de esta manera, una distribución diferencial de la vulnerabilidad, en donde unas vidas valen más que otras, unas pueden ser lloradas y sólo a unas se les permite expresar el dolor de la pérdida.

Para Bolívar (2006) la legitimidad de una posición dentro del orden social emana de la posibilidad de ser reconocida por otras posiciones que actúan y se relacionan con ésta, lo anterior permite pensar por ejemplo en el papel de Estado en la construcción de representaciones como las que hemos discutido en este apartado por cuanto el Estado

Provee el marco y el lenguaje en que éstas se constituyen y producen un orden de lo social mediante formas específicas de regulación moral y legitimación. Es en el marco de lo estatal que se generan formas de representación y asociación; es en la intervención administrativa, técnica, política y cultural del Estado que se han producido diferencias y jerarquías. (Bolívar 2006, p.178)

De acuerdo con Bolívar, si es el Estado quien administra las diferencias que ayuda a crear, entonces ser excluido por devenir abyecto, no significa no existir, significa más bien, ocupar una posición subordinada dentro de un orden que no excluye completamente pero si incluye diferenciadamente. La reproducción y amplificación nacional de ciertos dolores y la subvaloración de otras pérdidas presentadas como no merecedoras de dolor permite ver que existe una repartición diferencial de las vidas que importan y el dolor que trae sus pérdidas, esta división entre las muertes que merecen ser lloradas y las que no está relacionada con lo que se define normativamente como 'humano'.

Para Butler (2010) vivimos en medio de un régimen que define el ámbito de lo humano, en consecuencia, determina las vidas que deben ser reconocidas y respetadas, este régimen produce por un lado cuerpos humanizados, vidas que merecen ser vividas y lloradas, por el otro, seres abyectos que están en la delgada frontera que divide lo humano de lo no humano, es por esto que resulta importante para esta investigación, la posibilidad de pensar lo ético de las representaciones cuando entendemos que estas son *enmarcadas* de tal manera que al ser presentadas a nosotras-os nos resulten no solo comprensibles, sino también cercanas o lejanas según sea el caso, pensar por ejemplo ¿cuál es la importancia de presentar reiterativamente una fotografía de una silla vacía? ¿Qué nos dice la silla? Esta por sí misma no nos habla, pero sí nos sitúa, nos presenta la idea de un vacío, de un incumplimiento, nos enmarca estratégicamente en la idea de un bueno que cumple y de un malo que incumple.

★★



### 3.6 SOBRE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: PINTURAS DE LUZ<sup>11</sup>

Desde el paleolítico hasta hoy, los seres humanos hemos sentido la necesidad de recurrir a diferentes técnicas y medios para compartir nuestra comprensión del mundo, nuestras visiones y experiencias sobre la realidad, es decir, hemos sentido una necesidad imperiosa por encontrar formas de representarla. Las imágenes, principalmente en el campo de las artes y los estudios visuales, se han entendido como representaciones de algo que ya no está presente, de algo que fue y que ha sido sustraído de su lugar original para que su recuerdo sea perdurable en el tiempo.

En este sentido, las imágenes por las que se pregunta esta investigación son las imágenes fotográficas, entendidas también como *superficies significativas*, que de acuerdo con Flusser (1990) tienen como finalidad hacer que su significado se vuelva imaginable para nosotras-os, que nos sea posible abstraerlo, reduciendo sus dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano, de esta manera, las imágenes desde su nacimiento marcarían una nueva forma en la que las personas nos relacionamos con lo visible, convirtiéndose en mediaciones entre nosotras-os y el mundo.

---

<sup>11</sup> El light painting o pintar con la luz, es una técnica fotográfica que se remonta a 1914 gracias al descubrimiento realizado por Frank Gilbreth y posteriormente popularizada por Man Ray en 1935 gracias a su famosa obra "Space Writing", esta técnica consiste en dibujar con luz directamente en la fotografía; los trazos de luz son captados por el sensor de la cámara y quedan "pintados" directamente en la fotografía final.

### 3.7 LA FOTOGRAFÍA: UN CAMINO BIFURCADO

Teniendo como antecedente a la *cámara oscura*<sup>12</sup> como herramienta para realizar retratos y paisajes -al menos desde el Renacimiento-, los orígenes de la fotografía se remontan hacia el siglo XIX cuando se conoció el que tal vez sería el primer resultado exitoso del esfuerzo por capturar una imagen a partir de medios químicos, esto se obtuvo gracias a Joseph Nicéphore Niépce en 1826 quien pese a los intentos de sus antecesores, fue quien logró evitar que las imágenes registradas se desvanecieran ante el continuo efecto de la luz, de esta manera el surgimiento de la fotografía marcaría una nueva relación con lo visible, poniendo en crisis las formas de representación visual, que hasta el momento habían estado en manos exclusivas de las artes plásticas.

Los comienzos de la fotografía estuvieron marcados por la reflexión sobre su aspecto técnico, lo que permitió que esta se hiciera fuerte como medio de documentación y se valorizara como práctica científica más que como práctica artística, razón por la cual muchos fotógrafos buscaron debatir las cuestiones mecanicistas de la fotografía apelando a las posibilidades expresivas de la misma, buscando elevarla al estatus de arte; de esta manera, surge un movimiento artístico conocido como Pictorialismo<sup>13</sup>, que hacia finales del siglo XIX

---

<sup>12</sup> De acuerdo con Alfonso Quiroga “Consiste en una caja cerrada y un pequeño agujero por el que entra una pequeña cantidad de luz que proyecta en la pared opuesta la imagen del exterior. Si se dota con papel fotográfico se convierte en una cámara fotográfica estenopeica. Consiste en una sala cerrada cuya única fuente de luz es un pequeño orificio practicado en uno de los muros, por donde entran los rayos luminosos reflejando los objetos del exterior en una de sus paredes. El orificio funciona como una lente convergente y proyecta, en la pared opuesta, la imagen del exterior invertida tanto vertical como horizontalmente. No se conoce con exactitud la fecha de la invención de la Camera Obscura, aunque la primera descripción completa e ilustrada sobre el funcionamiento de la cámara oscura, aparece en los manuscritos de Leonardo da Vinci (1.452-1.519). Se sabe que artistas de los siglos XVI y XVII, usaron cámaras oscuras para ayudarse en la elaboración de sus bocetos y pinturas” Disponible en: [http://www.alfonsoquiroga.com/index2.php?content%2F3\\_Arte%2F4\\_series%2F14\\_cameraobscura%2F](http://www.alfonsoquiroga.com/index2.php?content%2F3_Arte%2F4_series%2F14_cameraobscura%2F) Consultado: 01 de junio de 2019

<sup>13</sup> Algunos de sus referentes más famosos son: Peter Henry Emerson, Julia Margaret Cameron, Robert Demachy.

intentó incluir la fotografía en el campo del arte, aproximándola a la pintura buscando demostrar que en ella confluían no sólo aspectos técnicos generales, sino también una sensibilidad individual propia y necesaria en el campo de las artes, de esta manera, el pictorialismo acercaba la fotografía a la pintura a partir de intervenciones sobre los negativos con ayuda de pinceles para hacer uso de pigmentos y coloración de la imagen, mezclando las técnicas propias de la fotografía con cánones estéticos propios de la pintura de la época.

De acuerdo con Leticia Rigat (2018) aunque la fotografía lograba satisfacer el afán de realismo propio del siglo XIX, su destino se bifurcaba en dos caminos: la fotografía como arte y la fotografía como documento. Para esta autora, es posible diferenciar distintos momentos en el pensamiento de la fotografía, de tal manera que logra distinguir tres etapas que define como: moderna, posmoderna y contemporánea.

El primer momento, el **moderno**, daba cuenta de la idea generalizada de que existía un referente real, en el que la-el autor no interviene en el proceso de representación más que para realizar la selección y encuadre, buscando recrear un efecto de verdad y verosimilitud, estableciendo un canon de registro directo a partir de recursos formales como la nitidez, frontalidad y encuadre simple, que daba la idea de neutralidad.

Centraba la mirada en el registro de situaciones de desigualdad o pobreza, algo así como la contracara de lo que fue la documentación fotográfica a finales del siglo XIX durante los inicios de la fotografía, en donde solamente las personas adineradas podían acceder a ser retratadas debido a los costos técnicos y amplios tiempos de exposición, esta fase moderna de la fotografía -siglo XX- se alejaba de su anterior intento de relacionarse con la pintura,

dándole la espalda a la abstracción moderna y al experimentalismo pictórico, para abrazar los estilos representativos a partir de los cuales era posible acercar a las-los espectadores a un discurso político que respondiera a los impactos propios de la primera guerra mundial y el ascenso de Hitler, comenzando así un proceso de institucionalización de la fotografía en el cual era recibida como una evidencia de los acontecimientos que sucedían en el mundo, dando pie a la posibilidad de aparecer en medios gráficos en donde de acuerdo con Rigat (2018) este tipo de fotografía buscaba “representar la realidad social prescindiendo de intervenciones, mediaciones y convenciones. Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de registro, a partir del que la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material fotosensible” (Rigat, 2018, p .42) de esta manera se fue perfilando el surgimiento del fotoperiodismo que tendría un gran auge en las primeras exposiciones dedicadas exclusivamente a los asuntos fotográficos, que en las primeras décadas del siglo XX tenía como tema central la “realidad” social mundial.

Para el segundo momento, el **posmoderno**, las-los fotógrafos buscaban poner de manifiesto “que la fotografía es siempre una representación, un siempre ya visto. Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas” (Crimp, 2004 en Rigat 2018, p.45) considerando que en términos generales la fotografía posmoderna buscaba alternativas al “*formalismo institucionalizado tardo moderno*” que se había instaurado tras la segunda guerra mundial, en esta medida, se empezó a generar una reacción al contexto social y político que buscaba combatir la ola neoconservadora que se había apoderado de la esfera cultural, esto dio apertura a movimientos culturales que centrarían su mirada en la identidad, la crisis del SIDA e irían abiertamente en contra de la censura, Ribalta (2018) afirma que este segundo momento también se vio influenciado de manera importante por los debates teóricos

relacionados con “el marxismo (Althusser, Gramsci, la Escuela de Frankfurt), con sus repercusiones en teóricos de la posmodernidad (Jameson, Huyssen, Harvey); el posestructuralismo (Barthes, Foucault, Deleuze, Derrida); el psicoanálisis (Lacan); el feminismo; y los estudios culturales (Hall y Williams)” (Ribalta citado por Rigat, 2018, p.46) es importante resaltar que en este contexto las obras abiertamente feministas de artistas como Cindy Sherman, Sherrie Levine y Barbara Kruger fueron una parte importante en la revitalización de la práctica fotográfica, haciendo uso de grandes puestas en escena que servían como crítica a la idea del realismo fotográfico imperante hasta entonces, de esta manera, como diría André Bazin (2008) la fotografía durante el siglo XX le permitió a las artes plásticas liberarse de su obsesión por la semejanza.

En el tercer momento, lo **contemporáneo**, se engendran profundos cambios en las condiciones de producción de las artes visuales, dando surgimiento a lo que hoy conocemos como arte contemporáneo, que se definiría, no por cómo se ha creído popularmente, como una negación al arte del pasado, sino por el contrario, buscaba hacer uso de una manera más liberada de los estilos y prácticas artísticas que antecedieron a lo contemporáneo, de esta manera, la histórica pregunta por si la fotografía podría ser o no arte, se agotaba en este momento, posibilitando una ampliación de los parámetros de producción, circulación y recepción de la imagen.

### 3.8 ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, algunas de las teorías más aceptadas respecto a la fotografía argumentaban que ésta se constituía en una prueba de la existencia de algo, un algo representado; también durante mucho tiempo se pensó que era posible obtener una imagen gracias al proceso fotográfico sin que existiera la necesidad de modificar el material pre-fotográfico y que a diferencia de las artes clásicas como la pintura, en ella -la fotografía- no había intervención directa de la mano del hombre.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX estas teorías serían fuertemente debatidas, a continuación abordaremos algunas de sus críticas a la luz de los planteamientos de Philippe Dubois (1986) para quien existen tres tiempos ontológicos de la imagen fotográfica, que dan cuenta de los diferentes fundamentos teóricos que a lo largo de la historia se han hecho respecto a la fotografía y la forma en que esta alude a los modos de representación de la realidad, para ello este autor toma la segunda tricotomía del signo de Charles S. Peirce, haciendo posible una distinción entre: *ícono*, *símbolo* e *índice*, esta división teórica de acuerdo con Dubois (1986) se puede separar en tres tipos:

El primer momento histórico, al que Dubois hace referencia, tiene que ver con lo que él nombra *fotografía como espejo de lo real*, que se basa en el discurso de la *mimesis* gestado desde comienzos del siglo XIX. Este discurso consideraba la fotografía como fiel reflejo de la realidad, generando conflictos a nivel ontológico que le daban valor a la fotografía en relación con su grado de semejanza con la realidad representada, se creía que la fotografía proporcionaba un resultado objetivo a partir de un dispositivo técnico (la cámara) de esta

manera en el siglo XIX la fotografía se referenciaba como *un signo-icónico*, esto quiere decir que se interpretaba en relación con la semejanza del *representamen*.

A principios del siglo XIX la naturaleza técnica de la fotografía la hacía ver como si esta fuera una imitación automática de la realidad, esta característica a los ojos de los críticos la separaba del arte, así lo confirmaban algunos escritos de pensadores como Baudelaire:

“Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso [...]. Digo esto en el sentido de que la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enigma mortal y la *confusión de funciones* impide que ninguna sea bien cumplida [...]. Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la naturaleza cumpla con su *verdadero deber*, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía” (Baudelaire citado en Dubois, 1986, p .24)

En esta cita es posible evidenciar una de las posturas más críticas de la época hacia la fotografía, estableciendo así diferencias entre la fotografía como *instrumento de la memoria documental* de lo real y el arte como una *pura creación imaginaria*, de tal manera, que como podemos ver en los escritos de Baudelaire para la fotografía quedaba lo documental, lo concreto, para la pintura lo imaginario, el arte, la subjetividad y sensibilidad humana, esta idea negaba la posibilidad de que en la fotografía sea posible interpretar, seleccionar y

jerarquizar<sup>14</sup>, de esta manera, durante el siglo XIX se enmarcaba a la fotografía en la teoría del realismo a partir de su *ontología mimética*, en donde la mano humana o en términos renacentistas, el *genio creador*, no interviene en la construcción de la representación resultante.

Dubois (1986) nombra al segundo momento la *fotografía como transformación de lo real* que tiene que ver con el discurso del *código*. Este momento está asociado al discurso de la deconstrucción, se basa en la teoría de la imagen a partir de la psicología de la percepción; ésta plantea que hay una transformación de lo real en la fotografía en tanto es codificada desde el punto de vista: técnico, cultural, estético y sociológico, esto quiere decir que una fotografía solo muestra un ángulo de visión, reduciendo la tridimensionalidad del espacio a un objeto bidimensional -la fotografía-, además de oponerse al discurso mimético, se convierte en un discurso vinculante entre la teoría de la imagen, la psicología de la percepción y los usos sociales de la imagen, se comienza a dudar de la neutralidad del fotógrafo tratando de puntualizar su desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica. “Esta desconfianza se funda sobre (o engendra) una creencia en una verdad propiamente interna, interiorizada, que no se confunde con las apariencias de lo real mismo” (Dubois, 1986, p.42)

En este sentido, la teoría de la fotografía da un giro de orden ideológico sobre el realismo y los usos antropológicos y sociales de la fotografía, se comienza a cuestionar ampliamente la neutralidad ideológica de la fotografía y se discute la subjetividad del

---

<sup>14</sup> Sobre esta idea, que resulta fundamental para esta investigación, nos detendremos más adelante.



fotógrafo de tal manera que “la objetividad queda restringida a la función social de la fotografía, la cual estaría controlada subyacentemente por mecanismos ideológicos” (Dubois, 1986, p. 43) ya durante el siglo XX se gestaría progresivamente una crítica a la concepción de “objetividad” y “naturalidad” que había dominado el discurso de la mimesis, este debate se origina en torno a teóricos que intentaban demostrar que sobre la representación realizada a partir de la fotografía, operaba una codificación técnica, cultural, sociológica y estética.

De esta manera, Pierre Bourdieu (2003) diría que:

“Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad [...] es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, solo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; estas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano [...] y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un ‘lenguaje sin código ni sintaxis’, en resumen de un ‘lenguaje natural’, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento” (Bourdieu, 2003, p.109)

Como vemos con Bourdieu (2003) la idea de neutralidad y “naturalidad” de la imagen fotográfica era debatida, ya no se pensaba en ésta como un agente productor neutro, sino como una máquina que produce efectos deliberados (Dubois, 1986, p. 38) a partir de lo cual el valor del espejo o carácter mimético de la imagen fotográfica se cuestionaría.

El tercer, y último momento, Dubois (1986) lo nombró como la *fotografía como huella de lo real*, que se relaciona con el discurso del *índice* y la referencialidad; este discurso critica el carácter de verdad absoluta de la fotografía y supone una posición conciliadora entre las dos teorías nombradas anteriormente; la primera, que tiene que ver con el *ícono* como representación por semejanza, y la segunda, con el *símbolo* como representación por convención general.

Este último posicionamiento frente a las fotografías nos habla de las teorías que consideran la imagen fotográfica como perteneciente al orden del *índice*, es decir, la representación por contigüidad física del signo con su referente. Dubois (1986) desarrolla el concepto de *índice* o *índice*, teniendo como base fundamental las elaboraciones que desde la semiótica Peirce aporta a las teorías sobre la imagen fotográfica, esto supone entender que en la imagen fotográfica hay una representación por similitud o cercanía del signo con su referente, en tanto toda fotografía para existir debe tener un referente concreto, “la imagen indiciaria presenta cuatro características: conexión física (condición de índice), singularidad (una imagen representa un recorte tiempo espacio irreproducible), designación (esa imagen remite a algo) y probatoriedad (es prueba de que el referente estuvo allí)” (Dubois, 1986, p. 72) En este sentido, el tercer momento del que nos habla Dubois (1986) implica entender que el acto fotográfico es un acto semiótico que implica un proceso de “*enunciación, recepción*

*e interpretación*” (Rigat, 2018, p. 47) esta postura sigue siendo importante hasta el día de hoy<sup>15</sup>.

Tal como lo afirman Farias & García (2007) el índice remite a las referencias que todo perceptor va a conseguir en una imagen fotográfica, es decir

“las marcas halladas en el texto visual y que ofrecen información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y el mundo fotografiado. En este sentido, la referencia al soporte se halla en el uso de las emulsiones sensibles, el papel, películas, efectos, etcétera (software de la fotografía); la referencia al dispositivo se verifica en el encuadre, numeraciones y demás elementos que certifiquen la presencia de la cámara (hardware de la fotografía); la referencia al mundo se verifica por los elementos que se reconocen en la imagen; y la referencia al fotógrafo, por el estilo que impera en las tomas y por las huellas de la acción misma de fotografiar (sombras, reflejos, etcétera).” (Farias & García, 2007, p. 109)

Para estas autoras, al interior de la imagen fotográfica están contenidos lenguajes y códigos que provienen de sistemas productores de sentido que desembocan en una red necesaria para definir la fotografía como *texto-documento-visual* en donde el contexto y las

---

<sup>15</sup> Leticia Rigat (2018) propone un recorrido teórico fundamental por algunas-os de las-los autoras-es que a partir del tercer momento ontológico propuesto por Dubois (1986) han centrado su mirada en la teorización de la imagen fotográfica: “el padre fundador de la semiótica, Peirce (1987), especificado en los años cuarenta por André Bazin (2008), sugerido por Susan Sontag (1977) y Ronald Barthes (2005) hacia fines de la década de 1970, introducido en el debate contemporáneo por la crítica de arte Rosalind Krauss (2002) y desarrollado en profundidad por Philippe Dubois (2008) y Jean-Marie Scheffer (1990),” (Rigat, 2018, p. 46)

circunstancias de enunciación son importantes para su entendimiento, como veremos en los siguientes apartados de este capítulo.

Por otro lado, Walter Benjamin (1931) sería otro de los teóricos que reflexionaría sobre la imagen fotográfica; este filósofo afirmará que el descubrimiento de la fotografía impactó profundamente el mundo del arte en general, particularmente en el campo de la pintura en tanto posibilitaría desarrollar una nueva manera de percepción ligada al avance de la *sociedad industrial capitalista*, la tecnificación y la urbanización.

De acuerdo con este teórico, la fotografía provocó un cambio en la idea misma del arte, debido a que la autenticidad que se funda en el original de la obra quedaría “atrofiada a partir de las posibilidades de reproducción que conlleva la fotografía” (Rigat, 2018, p. 50), esta técnica desvincularía lo reproducido en el ámbito de la tradición, así “incluso en la reproducción más perfecta falla una cosa: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra [...] la noción de autenticidad se basa en el aquí y el ahora del original” (Benjamin, 2007, p. 95) en estos términos lo que este autor plantea, es que la aparición de la fotografía provocó una importante metamorfosis en las concepciones del arte en tanto “ya no es posible reconocer la singularidad de los objetos artísticos” (Rigat, 2018, p. 40) esta idea se relaciona con la noción de aura propuesta por Benjamin, en donde esta se entiende como “una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin, 2007, p. 50) así, el *aura* se entiende como un ente abstracto que nos brinda la posibilidad de tener un contacto directo con la obra de arte auténtica y no con una mortal reproducción como lo era la fotografía hasta ese momento.

Así mismo, Bazin (1966) también señalaría que la particularidad de la fotografía en relación a otro tipo de imágenes, tiene que ver con que la mecánica de su producción permite la obtención de *huellas lumínicas del referente*, es decir que para este autor el dispositivo es lo que determina la esencia del asunto fotográfico, en tanto es justamente la génesis de la producción en donde se realiza la inscripción sobre un material fotosensible, teniendo como resultado una *imagen indicial*, que no es otra cosa, como hemos visto hasta ahora, que una imagen signo que tiene una relación directa con su objetivo.

Con respecto a lo anterior, Susan Sontag (1977) reflexionaría sobre cómo la fotografía ha transformado la manera en que vemos y comprendemos el mundo, y en cómo nuestra percepción está mediada por la imagen fotográfica y de la misma manera que los autores nombrado hasta ahora, reflexionará sobre la técnica como un punto central del análisis de cómo se entiende una fotografía; sin embargo, sus planteamientos más notorios y fundamentales están imbricados en la relación de la fotografía con el tiempo y la distancia que se abre entre el acontecimiento y la imagen.

En términos de esta autora, la cámara fotográfica ha mediatizado las experiencias del hombre moderno, anunciando que los objetos observados en la imagen están destinados a desaparecer y es el pensamiento moderno con sus acelerados cambios los que han posibilitado que la fotografía se convierta en un instrumento de registro que genera la sensación de permanencia.

Por otro lado, Sontag (2011) en su libro *Ante el dolor de los demás*, plantea la posibilidad que tiene la imagen fotográfica de objetivar, en tanto a partir de la fotografía es posible convertir un hecho o persona en algo que puede ser poseído, así, para esta autora la fotografía se convierte en un género de alquimia que posibilita que la fotografía sea entendida como algo transparente a la realidad, de esta manera, el conocimiento de ciertas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato, pues “las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema [...] las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar” (Sontag, 2011, p. 72)

Sin embargo, la preocupación de Sontag (2011) es entender si las fotografías perdieron o incluso si alguna vez tuvieron, la capacidad de comunicar el sufrimiento de los demás, de manera que quienes las miraran pudieran verse interpelados a modificar su valoración sobre la guerra, pero para que esto fuera posible establece lo que nombra como una *función transitiva*, que se refiere a la capacidad que tiene la fotografía de actuar sobre quienes las observan, de tal manera que logran ejercer un “influjo directo en el tipo de juicios que estos formularan después sobre el mundo” (Butler, 2010, p. 101) Sontag admite que las fotografías son transitivas en tanto “no solamente retratan o representan, sino que, además, transmiten afecto” (Butler, 2010, p. 101) en este sentido, la fotografía se convierte en una escena estructuradora de interpretación, exacerbación o anulación de afectos y en objetivación que nos da la idea de conocer cabalmente lo observado y de poseerlo también.

No obstante, Thomas Mitchell (2003) no está de acuerdo con este planteamiento de Sontag (2011) en tanto para él pensar que se conoce o posee lo observado en una imagen es una “falacia del poder”, según la cual las imágenes son “expresiones de relaciones verticales de poder en las que el espectador cree que domina los objetos visuales, cuando en realidad son los productores de la comunicación mediatizada quienes dominan, tanto a las imágenes como a los espectadores”(Mitchell, 2003, p. 29).

### **3.9 EL ACTO FOTOGRÁFICO: ENTRE LO EFÍMERO Y LO PERPETUO**

De acuerdo con el historiador y fotógrafo brasileño Boris Kossoy (2014) “toda fotografía es un residuo del pasado” (p.50) en ella es posible encontrar fragmentos del mundo visible que es previsiblemente capturado a partir de una imagen, razón por la cual, la fotografía contiene en sí misma un inventario de información “acerca de un determinado momento del pasado; ella sintetiza en el documento un fragmento de lo real visible, destacándolo del continuo de la vida” (Kossoy, 2014, p.103)

Existen tres elementos que de acuerdo con Kossoy (2014) son esenciales para la realización de una fotografía, estos se entienden como *elementos constitutivos* que dan origen a la imagen fotográfica a partir de un ciclo que se completa en el momento en que la imagen es cristalizada como parte de unas *coordenadas de situación*, de esta manera, los elementos esenciales para la realización de una fotografía son: el asunto, la-el fotógrafo y la tecnología. Esta triada permite dar cuenta de la *unicidad* de la imagen fotográfica; es decir, aquella singularidad que deviene de la “intersección de coordenadas particulares de situación (espacio

y tiempo), las cuales se encuentran, inclusive, materializadas fotográficamente (por la acción del fotógrafo). (Kossoy, 2014, p. 44)

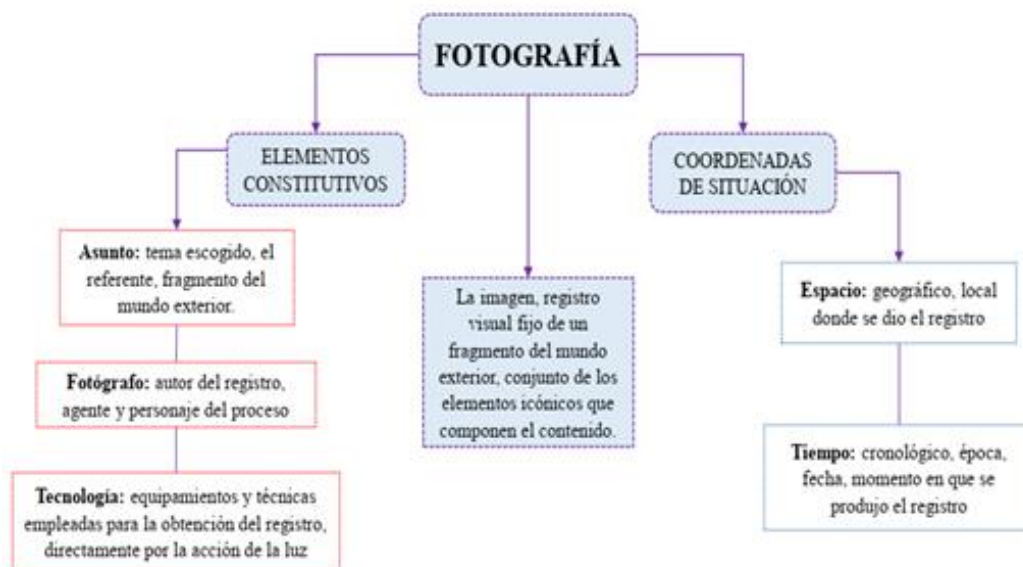


Imagen 7  
Fuente: Elaboración personal.

Como vemos en la imagen 7, el acto de obturación<sup>16</sup> realizado por una-un fotógrafo, da origen a la representación fotográfica, que aquí nombraremos y entenderemos como *representación visual*, este acto -el de fotografiar- tiene su desarrollo en un momento histórico específico caracterizado por un contexto social, político, cultural y económico (coordenadas de situación) en donde es posible identificar particularidades de su elaboración material (tecnología empleada) este acto de obturación tiene como intención inicial dar cuenta de un fragmento del mundo (asunto registrado) previamente seleccionado para ser capturado en imagen.

<sup>16</sup> El obturador es el dispositivo que controla el tiempo durante el que llega la luz al dispositivo fotosensible (en fotografía química será la película o el sensor en la fotografía digital) en ese sentido, el acto de obturar es el acto mecánico necesario que antecede la realización de la fotografía.



De esta manera, es posible afirmar que en la fotografía hay una elección de una porción de mundo, esto quiere decir, que la organización visual de los detalles que componen la imagen, así como el aprovechamiento de la tecnología que se tiene a la mano, son factores que influyen en el resultado final y que consideramos configura a la-el fotógrafo como un *filtro cultural*.

Al situar a la-el fotógrafo como filtro cultural nos referimos a que aquello que es posible observar en una imagen fotográfica hace parte de la documentación de una actitud (ideología y/o espíritu) de quien obtura, frente a la realidad que pretende capturar, de esta manera vamos afirmando también, que detrás de cada fotografía que observamos hay una historia que es posible situar en tres estadios que definen su presencia:

El primero tiene que ver con la *intención* para su existencia, que pudo haber nacido de la-el fotógrafo al verse motivado a registrar determinado tema o, a partir de un tercero, que le encarga la toma; el segundo es sobre el registro “que da origen a la materialización de la fotografía” (Kossov, 2014, p.49) y finalmente el tercero que da cuenta de los caminos que la fotografía recorre, así como por las emociones que a su paso va despertando y los lugares en los que es preservada (álbumes, bodegas, museos, portarretratos etc.)

En relación con lo anterior, mucho se ha discutido en torno a la pertinencia de otorgarle plenamente el estatus de documento a la fotografía, sobre todo, si se entiende el documento en su sentido más tradicional, como algo escrito. Este recelo frente a la utilización

de la fotografía como fuente histórica, de acuerdo con Kossoy (2014), puede tener dos razones fundamentales:

La primera tiene que ver con lo que él denomina como *orden cultural*, pues para el autor aunque seamos personajes de una “*civilización de la imagen*” y constantemente estemos bombardeados de información con contenido visual, existe un “encadenamiento desde hace muchos siglos a la tradición escrita como forma de transmisión del saber” (Kossoy, 2014, p. 37) de esta manera, la fotografía ha sido tradicionalmente vista con restricciones sobre todo por las-los investigadores, quienes han preferido dar cuenta de la imagen fotográfica exclusivamente como una suerte de apoyo visual a sus argumentaciones. La segunda razón, está relacionada con la anterior y hace referencia a la expresión técnica de la imagen, pues todavía hay resistencia a “aceptar, analizar e interpretar la información cuando esta no es transmitida según un sistema codificado de signos en conformidad con los cánones tradicionales de la comunicación escrita” (Kossoy, 2014, p.37)

Sin embargo, es por ello que en esta investigación interesa pensar entre otras cosas, en el contexto de producción de las fotografías que aquí analizaremos, así como en el uso y circulación que se le ha dado a las mismas, otorgándoles así el lugar de documento visual que esperamos nos permita responder a nuestra pregunta de investigación.

### 3.10 ENMARCANDO LA PROPUESTA BUTLERIANA: LA FOTOGRAFÍA COMO UNA VENTANA DE APERTURA AL MUNDO



Imagen 8  
Joseph-Nicéphore Niépce - 1826  
Fuente: [https://www.susanfereday.net/PhotographyByProxy/BlackSun/BS\\_3305\\_sm.jpg](https://www.susanfereday.net/PhotographyByProxy/BlackSun/BS_3305_sm.jpg)

La imagen que encabeza este apartado es la fotografía más antigua de la que se tiene registro hasta ahora, sabemos que tiene por nombre *Point de vue du Gras* o *Vista desde la ventana en Le Gras*, como su nombre lo indica, esta fotografía representa lo que en el siglo XIX se conocía como una *vista*, la imagen fue capturada por Joseph Nicéphore Niépce en junio de 1826 desde la ventana de su estudio.

José Raúl Pérez (2011) en su tesis doctoral *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico* realiza una interesante disertación sobre esta fotografía, a Pérez (2011) más allá de interesarle la formalidad visual (líneas dominantes, encuadre, color etc.) le interesa “especular por lo que habría detrás de la cámara oscura” (Pérez, 2011, p.23) es decir, pensar en lo que pudiera esconder esta famosa fotografía; de

acuerdo con él, esto le permitiría entender que esta fotografía no solo inaugura un gesto -el de fotografiar- sino que también entraña otro, el de asomarse por la ventana a ver el mundo.

Gracias a las investigaciones que se han hecho a lo largo de la historia del arte, hoy sabemos algunas cosas sobre esta imagen fotográfica, por ejemplo, que tardó aproximadamente ocho horas en ser producida, sin embargo, Pérez (2011) a partir de su análisis nos invita a preguntarnos por ¿Cómo era el estudio de Niépce? o ¿Cómo era un estudio en 1826? ¿Qué hizo Niépce durante esas ocho horas de su vida? Si no tenía internet para pagar sus cuentas o nevera para beber cerveza fría, entonces ¿en qué pudo usar su tiempo durante esas ocho horas? Entre la multiplicidad de preguntas que Pérez (2011) plantea en su texto, hay una en particular que resulta interesante a los propósitos de esta investigación: *¿somos capaces de ver ese contexto en la imagen punto de vista desde la ventana de Le Gras; esas carencias, que entonces no lo eran, pero que para nosotros lo son?* (Pérez, 2011, p.31) las carencias de las que nos habla este autor están relacionadas con el contexto social-económico en el que se produce la imagen fotográfica en cuestión.

A primera vista preguntarse por si Niépce tenía nevera o internet no resulta relevante e incluso puede leerse irrisorio, sin embargo, consideramos que “a través de la foto podemos ver contextos, historias, intereses, omisiones, conceptos que, en oportunidades, trascienden a la propia foto, invisibilizando un hecho puntual y develando otros planteamientos” (Prada & Pérez, 2016, p. 84) en este sentido, lo que nos interesa en esta investigación, parafraseando a Ricardo Arcos-Palma, artista y crítico de arte en Colombia, es analizar esas *imágenes que ocultan algo mostrando algo*, nos interesa entender el *gesto inicial* del que nos habla Pérez (2011) y que se relaciona en este caso con las fotografías producidas por la Revista Semana

y las FARC-EP, pero además, entender cómo se ve el mundo desde sus ventanas de producción, en donde se encuadra la mirada no sólo de quien captura la imagen fotográfica, sino también el contexto de su producción y lo que la imagen intenta mostrarle al mundo, es decir, la pregunta en esta investigación no es solamente por la fotografía de la ventana, sino por lo que rodea la ventana, en otras palabras, lo que había detrás de esa ventana que hizo posible que hoy podamos todavía ver la ventana.

En este sentido, la propuesta de Pérez (2011) puede leerse como una invitación a prestar atención, o en otras palabras, una invitación a asomarnos por la ventana, sin perder de vista el marco que la sostiene, en tanto al mirar a través de la ventana de una fotografía resulta tan importante la vista que observamos, como el edificio que nos sirve de mirador.

Ahora bien, si afirmamos que las imágenes no son objetos inertes a la espera de ser interpretadas, es posible decir también que estas “son estructuradas por la interpretación, pero también estructuran la interpretación, en la medida en que son objetos vivos que actúan sobre el espectador” (Bonilla, 2018, p.85) en este sentido, la imagen fotográfica no constituye simplemente un registro efectivo del mundo visible, sino que se instituye de cierta manera, como un mecanismo de reconocimiento, en donde este se da dentro de una red concreta de inteligibilidad cultural que se articula con lo social y es mutable.

Judith Butler (2010) en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* realiza una compilación de cinco ensayos a partir de los cuales reflexiona

[e]n torno a los modos culturales que regulan las disposiciones afectivas y éticas en el encuadre de la violencia de las guerras contemporáneas. Para ello, propone problematizar el concepto de marco, el cual es considerado como un organizador de la experiencia visual a través de operaciones de poder que funcionan como medios selectivos -qué se ve y de qué modo- (Ortega, 2010, p.1)

Esta filósofa feminista propone que existen unas maneras en las que se organizan las ontologías específicas de sujeto, determinando cuáles vidas son merecedoras de ser lloradas, incluso, qué vidas son consideradas como tal. De esta manera, Butler (2010) afirma que la posibilidad de reconocer que solo ciertas vidas son dignas de ser lloradas, implica reconocer también que existe un *marco (frame)* que produce el sentido de vida, bajo unos términos específicos y que al salirse de ellos, al estar fuera de esas operaciones de poder, no es posible entender esas vidas como vidas dignas de ser lloradas tras su pérdida.

Para esta autora la guerra es constantemente *enmarcada* para controlar y reforzar el efecto que distribuye de manera desigual los afectos, en este sentido, para Butler (2010) la *precariedad (precarity)* implica y compromete el estatus ontológico de ciertas poblaciones, haciendo posible que se lean como no merecedoras de ser lloradas, de esta manera, “es sólo desafiando a los medios de comunicación dominantes como ciertos tipos de vida pueden volverse visibles o cognoscibles en su precariedad [...]el plan interpretativo tácito que divide las vidas en meritorias y no meritorias funciona fundamentalmente a través de los sentidos, diferenciando los gritos que podemos oír de los que no podemos oír” (Butler, 2010, p. 81)

En este sentido, la *precariedad* define la existencia humana desde el ámbito de lo social, es preciso entender la precariedad más allá del lugar en los márgenes en los que se sitúa a determinados sujetos o colectivos, esto quiere decir que la precariedad ya no tiene que ver solamente con una posición periférica de los sujetos, sino con aquello que atraviesa la realidad en su conjunto, constituyéndose como una norma que convierte a unos sujetos en merecedores o no de duelo ante su inminente desaparición.

Resulta interesante en la propuesta de Butler (2010) su afirmación respecto a que no es posible la consolidación de la guerra sin previa preparación del campo epistemológico, esto es viable a partir de la circulación de cierta información pública para que esta -la guerra- se legitime, de esta manera, el Estado con ayuda de los medios de comunicación y haciendo uso de la imagen, preparan las condiciones de posibilidad para que la guerra tenga un lugar y un sentido -si es que esto último es posible-.

La precariedad de la que nos habla Butler (2010) tiene que ver con un ser que es constantemente atravesado por lo otro, por ese otro que leemos como diferente y que nos recuerda que no podemos existir sin ser interpelados, en la medida en que “somos dependientes del otro. Pero, también, que mi exposición al otro es visual, está encarnada, y que, en ese sentido, siempre implica una singularidad. No puedo eliminar la presencia del otro a voluntad” (Butler, 2010, p. 51)

En este sentido, la autora, a partir del uso de los marcos, nos invita a preguntarnos en qué condiciones y cuando es posible aprehender y reconocer una vida como tal, en tanto todo

aquello que resulta ininteligible involucra una serie de mecanismos creados para su eliminación, acción que está atravesada por un ejercicio de poder y marcación.

Así por ejemplo, es posible preguntarnos por las formas en las que se sitúan a algunos cuerpos en la periferia, y se reconocen a partir de categorías que estos no acogen como propias, para el caso de esta investigación es posible pensar por ejemplo en las categorías “bandoleros”, “terroristas” o “narco terroristas” entre otras, a partir de las cuales históricamente se ha nombrado -marcado- a las FARC-EP por parte de diversos medios de comunicación, de tal suerte que estas categorías se han instaurado en el argot popular colombiano para nombrar y convertir en el *otro* diferente a las FARC-EP.

Por lo anterior, que una vida en particular como en este caso lo es la vida de las y los guerrilleros de las FARC-EP, no pueda aprehenderse como dañada o perdida, tiene que ver con la imposibilidad de considerar estas vidas previamente como vidas, en tanto, si estas no se califican como vividas desde el principio, dentro de nuestros propios marcos epistemológicos, tales vidas nunca pueden considerarse como vividas, ni perdidas, en el sentido pleno de ambas palabras.

Categorías como “bandolero”, “narco guerrillero”, amplifican la precariedad de la que nos habla Butler a partir de una “negación perversa de la diferencia” (Gil, 2014, p.297) en donde la categorización y marcación se convierten en operaciones que conforman la manera en la que percibimos lo que consideramos o no como “humano”, logrando definir los marcos en los que se sitúan a los sujetos en el campo de lo visible o lo no visible, en este sentido, “Butler afirma que existen sujetos que, debido a su condición, son expulsados del



contenido de humanidad, produciendo una distribución diferencial de la vulnerabilidad: unas vidas valen más que otras; unas pueden ser lloradas, otras no; a unas se les permite expresar el dolor de la pérdida, a otras no” (Gil, 2014, p.297)

De esta manera, consideramos que volcar nuestra atención sobre los marcos nos permite reflexionar sobre las formas de producción normativa de lo real, entendiendo que aquello que se sale del marco y que corre el riesgo de ser ininteligible se ve implicado en una serie de mecanismos para que el Otro, en tanto diferente, sea eliminado al no disponer, de manera deliberada, de dispositivos de protección al daño para esas vidas que resultan “irreales”. Para Butler (2010) estas vidas que se salen de los marcos se constituyen en “versiones espectrales” que diferencian a los sujetos y vidas que no son reconocibles como tales, en este sentido, valdría la pena preguntarse por ¿Cuáles son las formas en que a partir del uso de la imagen fotográfica, se organizan mecanismos instituidos para “eliminar” a ese Otro que son las FARC-EP?

De este modo, los marcos deben entenderse como parte de la circulación de las imágenes fotográficas, en tanto no solo funcionan como frontera de la imagen, sino también como estructuradores de la misma, así “si la imagen estructura a su vez la manera como registramos la realidad, entonces está estrechamente relacionada con el escenario interpretativo en el que operamos” (Butler, 2010, p. 106) en esta medida, el asunto entonces es, no solo pensar en lo que muestra la imagen, sino también cómo muestra lo que muestra, “el cómo no solo organiza la imagen, sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento igualmente” (Butler, 2010, p.106) en suma, es posible decir que la fotografía se convierte en un dispositivo productor de sentido, en tanto el marco

descarta y presenta, las dos cosas al mismo tiempo, pues la acción de delimitar hace parte de una compleja operación de poder que manipula nuestra interpretación sobre lo que consideramos como “presencia de lo real”, así, “lo que trasparece en tales condiciones es alguien que, al mirar, asume encontrarse en una inmediata (e incontestable) relación visual con la realidad” (Butler, 2010, p.108)

Esta función delimitadora de los marcos, tiene que ver con la posibilidad de enfocar una imagen a condición de dejar excluida cierta porción del campo visual, y “aunque limitar cómo o qué vemos no es exactamente lo mismo que dictar el guion, sí es una manera de interpretar por adelantado lo que se va a incluir, o no, en el campo de la percepción”(Butler, 2010, p. 99) esta acción ilustra el poder orquestador del Estado en cuanto este ratifica lo que se va a nombrar y comprender como real, es decir, el alcance de lo que va a ser percibido como existente.

En este sentido, la imagen fotográfica, en especial, la fotografía periodística por la que nos preguntamos en esta investigación, funciona como marco que prepara nuestra respuesta ética, y que en palabras de Butler (2010) prepara la distribución diferencial del duelo, entendiendo además que los marcos producen sus significados a través de su repetición, pues los marcos también necesitan de la reiteración para funcionar con éxito, es decir, no sólo nos hablan de las FARC-EP como “narco terroristas” sino que al mismo tiempo posibilitan su producción a partir de su constante reiteración y su pretensión de realidad.

La tarea de enmarcación de la que nos habla Butler (2010) y que pretendemos llevar a cabo en esta investigación, tiene que ver con poner en tela de juicio no sólo el contenido de

las imágenes fotográficas estudiadas, sino también la forma en que nos son presentadas, la manera en que normalizamos nuestra reacción a ellas; una de nuestras tareas entonces, es identificar y evidenciar aquello que no se incluyó en el escenario visual que, tanto las FARC-EP como la Revista Semana, nos han hecho creer que intentaban mostrarnos de manera “objetiva”, esto implica leer más a fondo la imagen y su contexto, sin embargo, para ello es necesario no perder de vista que existen unas formas de regulación del campo visual y de disposición de la perspectiva, esto sugiere que el marco puede administrar ciertos tipos de interpretación, determinando previamente lo que va a contar, en donde al situar la imagen dentro del marco, hay una acción previa de delimitación interpretativa.

Cuando hablamos de “regulación del campo visual”, nos referimos también a que la imagen es un territorio en disputa, en donde aquello que cada época y sociedad considera verosímil en relación a lo visible, conforma un *régimen escópico* determinado.

El régimen escópico de acuerdo con Martin Jay (2003) alude a la existencia de un cierto modo de ver reglamentario en cada época, que es definido por un conjunto de aspectos históricos, culturales y epistémicos, en este sentido, un régimen escópico supone un modo normalizado y hegemónico del ver, posibilitándonos ver unas imágenes determinadas y ocultándonos otras, pensar en los modos de ver, permite preguntarnos no sólo por las maneras en que se configuran las formas de mirar, sino también en cómo y para qué se regula y marca límites habilitando lo que se ve y lo que esconde visualmente.

En este sentido, María Ledesma (2005) afirma que aquello que cada época considera verosímil respecto a lo visible, conforma un modo de ver particular en donde lo verosímil

para Ledesma (2005) se inscribe en una relación mutua con el régimen escópico, en tanto este facultaría que imágenes pueden reconocerse como verdaderas en una sociedad y -pese a lo mucho que se ha debatido esta idea- sea posible seguir considerando la imagen como fiel testimonio de unos sucesos particulares, posibilitando que se reafirme constantemente el dicho popular de “ver para creer”.

En una sociedad mediatizada como la nuestra, la relación fotografía-realidad pasa por filtros que le confieren a la imagen dimensiones como: inmediatez, sensacionalismo, espectacularización, banalización y sobre todo, masificación. De esta manera, la imagen fotográfica convive día a día con el espectáculo de la visualidad exacerbada dejando su “huella en la realidad, al tiempo que toma fragmentos selectivos de esta, lo que enfatiza la necesidad de distinguir y contextualizar, así como de conocer los usos de la imagen, las intenciones y motivaciones que guarda” (Pérez, 2016, p. 82)

Como ya lo hemos dicho a lo largo de este apartado, las diversas formas de instrumentalizar y ejercer el poder encuentran en la imagen fotográfica una aliada inimaginable, esto se debe en parte a la idea de veracidad y la supuesta capacidad atestigüadora de algunos sucesos que recae sobre la fotografía, pues “aun cuando [la fotografía] no esté exenta de manipulaciones y ajustes que también obedecen al balance de poder” (Pérez, 2016, p. 85) la masificación de las imágenes fotográficas permite construir un discurso con características universales, es decir, fácilmente entendible, características que pasan también como hemos visto por filtros como el contexto y los afectos.

De acuerdo con Johanna Pérez (2016) las imágenes tienen sus propios significados, captan la atención de los públicos que ven en ellas un reflejo de la realidad y la posibilidad de convertirse en testigos oculares, así, “la relación de proximidad entre el acontecimiento, la noticia y la fotografía nos lleva a preguntarnos por esas imágenes que sintetizan un momento y han pasado a la posteridad gracias a su registro fotográfico y a las relaciones de poder del discurso visual” (Pérez, 2016, p. 85) de esta manera, mientras unas representaciones visuales son validadas, otras no resultan convenientes, existe en esto un doble juego de poder en tanto: “la información es poder. La comunicación es contrapoder. Y la capacidad autónoma de comunicación, reforzada mediante las tecnologías digitales de comunicación, realza sustancialmente la autonomía de la sociedad con respecto a los poderes establecidos” (Castells citado en Pérez, 2016, p. 87)

En suma, consideramos que la fotografía, en particular la fotografía periodística, es una mixtura de diferentes formas de presentar y entender un hecho, en donde como veremos más adelante, la diagramación, la posición, el formato, incluso los pies de página, permiten construir o reformar un discurso a partir del cual, la fotografía es sólo una parte de un gran rompecabezas.

En este sentido, la fotografía no puede, ni debe, ser entendida independientemente de su proceso de construcción, pues de acuerdo con Kossoy (2014)

[...] la materialización de la imagen sucede en cuanto etapa final y producto de un complejo proceso de creación técnico, estético, cultural, elaborado por el fotógrafo. Tenemos en la imagen fotográfica un documento

creado, construido; razón por la que la relación documento/representación es indisociable. Al observar las fuentes fotográficas debemos tener en mente la construcción que estas traen embutidas en sí (2014, p. 40)

Finalmente, es posible decir que la o el fotógrafo “es el autor de una imagen que sufre una profunda metamorfosis al pasar del clic a la impresión a través [de] filtros que convierten esa realidad en una ‘conveniencia’” (Prada, 2016, p. 15) que responde a distintos intereses, “filtros” que en términos Butlerianos constituyen unos marcos de representación determinados por el poder, la ideología y los intereses Estatales.

★★

#### **4. CONTEXTO DE LA SITUACIÓN: HITOS HISTÓRICOS DE LAS FARC-EP EN RELACIÓN CON LOS PROCESOS DE PAZ**

El apartado que se presenta a continuación tiene como propósito realizar de manera lacónica, una aproximación a algunos hitos<sup>17</sup> que marcaron el devenir de las FARC-EP en relación con los procesos de paz, para que de esta manera, sea posible ampliar nuestro marco explicativo en función particularmente de nuestro problema de investigación.

La historia de las FARC hunde sus raíces en las luchas agrarias del Partido Comunista de los años treinta y en las autodefensas campesinas planteadas por dicho partido durante el periodo de la violencia bipartidista (1945-1964) que tuvo como uno de sus escenarios más importantes las zonas de esos recientes conflictos agrarios, para autores como Medina Gallego (2010) la historia de los orígenes de esta guerrilla tiene una territorialidad definida que involucra la violencia desarrollada en departamentos como Huila, Cauca y Tolima, y se relaciona con las maneras en que la población campesina se organizó para resistirla.

Si bien la violencia atraviesa toda la mitad del siglo XX, la muerte de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 durante el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez, generó una revuelta popular conocida como “El Bogotazo” teniendo como resultado un estallido de violencia tanto en zonas rurales, como en las ciudades capitales, situación que empeora con el ascenso a la presidencia en 1950 del jefe conservador Laureano Gómez; la

---

<sup>17</sup> De acuerdo con Medina (2010) los hitos son ciertos sucesos externos (la violencia, Frente Nacional, etc.) o internos (Operación Marquetalia, Conferencias guerrilleras, etc.) son momentos claves de la vida relatada, que poseen en el interior del relato capacidad explicativa o referencial, hechos hasta cierto punto dramáticos a los cuales el personaje les otorga capacidad explicativa, explícita o impactante.

escalada de violencia y el deterioro de orden público lograron generar una sensación colectiva de derrumbamiento del país de tales magnitudes que se dio origen a un levantamiento,<sup>18</sup> de esta manera, pequeños grupos guerrilleros se conformaron, especialmente en regiones campesinas que por sus características sociales, políticas y geográficas les permitían subsistir, que de acuerdo con Alfredo Molano (2016) “era población civil defendida por grupos armados con escopetas y armas hechizas que rápidamente adoptaron un reglamento simple para poder vivir y trabajar en comunidad y unas normas de defensa armada para rechazar el hostigamiento conservador” (p.22)

De acuerdo con Medina (2010) para determinar los lugares en que estos grupos se asentarían fue necesario tener en cuenta que las condiciones topográficas fueran propicias, así como que las personas que habitaban estas regiones estuvieran identificadas en alguna medida con la lucha política de estos grupos, que los propietarios de las tierras más extensas fueran tolerantes con su presencia y por último que estos lugares se encontraran relativamente aislados de los centros de poder, de acuerdo con la información registrada en su página oficial<sup>19</sup> los fundadores fueron 48 campesinos de la región de Marquetalia ubicada en el departamento del Tolima, teniendo como líderes principales a Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Arenas, dos ex campesinos de esa misma región.

De esta manera se establecieron zonas de resistencia campesina e indígena como *El pato, Riochiquito, Natagaima, Coyaima, y Purificación*. De acuerdo con los testimonios de

---

<sup>18</sup> Para ampliar el tema se recomiendan los siguientes trabajos: Jaime Arocha, La violencia en el Quindío (1979); Carlos Miguel Ortiz Sarmiento, Estado y subversión en Colombia (1985); Darío Betancurt y Martha García. Matones y cuadrilleros (1990); para el caso de Boyacá, Javier Guerrero, Los años del olvido (1991); Medófilo Medina, La resistencia campesina en el sur del Tolima (1986); entre otros muchos trabajos que ilustran esta situación en distintas regiones.

<sup>19</sup> Página oficial de las FARC-EP <http://farc-ep.co/nosotros.html>



Jacobo Arenas, recogidos por Carlos Arango (1984) estos grupos exceptuando los de *Riochiquito* y *El Pato* eran movimientos agrarios y de autodefensa<sup>20</sup> que existían desde antes pero que tomaron mayor fuerza frente al despliegue violento del estado en contra de los grupos asentados en Marquetalia.



Primeros ejemplares del Programa Agrario de los Guerrilleros de las FARC.

Fuente: Libro 50 años FARC-EP la resistencia de un pueblo.

Este despliegue de violencia ejercido contra Marquetalia se convertiría en el hito fundacional de las FARC, debido a una confrontación desigual y a la toma de esta región por parte de las Fuerzas Armadas del Ejército, de esta manera, en medio de una asamblea guerrillera se lanzaría el “Programa Agrario de los

Guerrilleros”, compuesto por siete puntos fundamentales que se constituirían como el documento declaratorio que antecedió la constitución formal de las FARC, en él, realizarían unas propuestas fundamentales enmarcadas en el problema agrario: una reforma agraria de la cual se beneficiarían las y los campesinos pobres sobre la base de la “confiscación de la propiedad latifundista”, la protección de tierras de las comunidades indígenas y la devolución de las tierras expropiadas por parte de terratenientes, estas propuestas planteaban la lucha por “una efectiva Reforma Agraria Revolucionaria que cambie de raíz la estructura social del

---

<sup>20</sup> De acuerdo con Pizarro-Leongómez (1989) la autodefensa, de modo general, es caracterizada por sus promotores comunistas como una forma de defender los intereses del campesinado, para la lucha por la preservación de la paz y la normalidad para trabajar y producir en un ambiente pacífico. La composición social es heterogénea, pues aun cuando la mayor parte la integran campesinos pequeños y medianos, en ocasiones participan campesinos ricos. Tomado de: Olave, G. (2013) El eterno retorno de Marquetalia: sobre el mito fundacional de las Farc-EP. Revista Folios N° 37 de 2013 pp149-166. Universidad Pedagógica Nacional.

campo colombiano, entregando en forma completamente gratuita la tierra a los campesinos que la trabajan o quieran trabajarla” (Arenas, citado en Padilla, 2019, p. 24)

Entre octubre de 1964 y marzo de 1965, se llevaría a cabo la *Primera conferencia del Bloque Guerrillero del Sur*, que tuvo como conclusiones principales la unificación de la dirección de mando, la operación como formas de guerrillas móviles y la ampliación de su influencia en la mayor cantidad de zonas del país.

Durante la *Segunda conferencia del bloque Sur* (25 de abril al 5 de mayo de 1966) surge oficialmente la decisión de dar continuidad a la lucha armada guerrillera “con el propósito de iniciar la lucha por la toma del poder para el pueblo” (Arango, 1984, p.16) en donde se constituyen oficialmente como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y crean un reglamento interno, así como unas normas de comando, el plan militar de guerrillas móviles y se constituye el Estado Mayor con Manuel Marulanda a la cabeza como comandante y Ciro Trujillo como segundo al mando.

Esta primera etapa de funcionamiento de las FARC fue tal vez la más difícil para esta guerrilla, poco armamento, una fuerza pública dispuesta a defender la soberanía nacional y eliminar todo rastro de las “repúblicas independientes”, así como poca fuerza de mujeres y hombres que estuvieran dispuestas-os a morir en la guerra, aunque fue un momento de pérdidas significativas para esta guerrilla, su cercanía con las-los campesinos les supuso un fuerte apoyo por parte de ellos, para este momento, la insurgencia centro su foco de atención en la formación militar suficiente que les permitiera sobre vivir a los ataques, dejando en

segundo plano su formación ideológica, aunque esto no significa que la formación fuera inexistente.

Posterior a la *Quinta conferencia* (1974) y *Sexta conferencia* (1978) y gracias al fortalecimiento de la perspectiva ideológica se crean las escuelas de formación interna, en donde la Revolución cubana, el enfrentamiento chino-soviético y fundamentalmente el marxismo, cobrarían gran importancia en su formación, esto influiría de manera importante en la creación de sus estatutos para posicionarse a partir de una ideología marxista-leninista y del pensamiento bolivariano (CNMH, 2014, p. 30)

Durante la *Séptima Conferencia* en 1982 bajo el mando de Jacobo Arenas se plantearon varias directrices estratégicas nuevas y se reafirmó el principio de la “combinación de todas las formas de lucha”, esto es, la lucha política y la armada, a partir de ese momento las FARC se agrega la sigla EP (Ejército del Pueblo) al nombre (FARC-EP) sin embargo, uno de los elementos más importantes y definitivos es que en esa Conferencia se definirían los criterios para la búsqueda de una *Salida Política al Conflicto Social y Armado*.

Ese mismo año, el presidente Belisario Betancur, en su discurso de posesión hacía énfasis en lo que sería la política de paz durante su gobierno:

Levanto una bandera blanca de paz para ofrecerla a todos mis compatriotas. Tiendo mi mano a los alzados en armas para que se incorporen al ejercicio de sus derechos, en el amplio marco de la decisión que tomen las Cámaras. Les declaro la paz a mis conciudadanos sin distinción alguna: a esa tarea prioritaria me consagro, porque necesitamos esa paz colombiana para cuidarla como se cuida el árbol que convocará bajo sus gajos abiertos a toda la familia nacional (Medina, 2010, p.165)

Con estas palabras Betancur reconocía como asunto prioritario de su gestión la solución negociada del conflicto armado, en consecuencia, su política integró un Plan Nacional de Rehabilitación (PNR) dirigido a las zonas de conflicto, una reforma constitucional encaminada a la descentralización y la participación, una ley de amnistía (ley 35 del 19 de noviembre de 1982) y el nombramiento de una Comisión de Paz (Decreto 2711, por el cual se crea la Comisión de Paz asesora del Gobierno Nacional el 19 de Septiembre de 1982) que cumplía funciones de intermediación entre las dos partes.



Diálogos de La Uribe: Manuel Marulanda, firma de acuerdos de La Uribe.

Fuente: Libro 50 años FARC-EP la resistencia de un pueblo.

A través del acuerdo de La Uribe, el 28 de mayo de 1984 se daba inicio a una tregua y cese al fuego, acordando que de un lado las FARC-EP contribuirían a la eliminación de la práctica del secuestro,

mientras que del otro, el Gobierno se comprometía a promover reformas políticas, sociales y económicas.

De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica, durante este periodo de tregua, lo más importante para esta guerrilla tuvo que ver con el trabajo político adelantado, no solo por la visibilidad nacional que el proceso de paz le dio a las FARC-EP, sino también por el fortalecimiento del influjo de esta guerrilla en las zonas en las que operaba.

A partir de lo anterior y amparados en los acuerdos realizados, en mayo de 1985 el Estado Mayor de las FARC-EP proclamaba el surgimiento de la Unión Patriótica (UP) como nuevo partido, que actuaría en la legalidad y serviría de soporte al proceso de paz, presentándolo como “un movimiento político amplio, democrático y de oposición a los partidos tradicionales” (CNMH, 2014, p. 126) tal vez la gran apuesta de las FARC-EP durante este proceso de paz tuvo que ver con la UP en tanto para esta guerrilla debía ser “más amplio que un ‘frente político’ y tener la magnitud de un ‘movimiento del pueblo’. Tenía que ser ‘policlasista’ y romper con el ‘monopolio’ de la ‘ideología burguesa’ y de los ‘partidos tradicionales’ (CNMH, 2014, p. 129) la tregua y cese al fuego pactados permitieron que este nuevo partido participara en elecciones y consiguiera una importante representación parlamentaria de la izquierda colombiana sin precedentes hasta ese momento, sin embargo y pese a lo anterior, se hicieron cada vez más frecuentes los atentados hacia miembros de la UP y líderes sociales, poniendo en riesgo los avances realizados durante las negociaciones.

Villarraga (2015) citando a Alberto Rojas Puyo integrante de la Comisión de Paz y contacto directo con las FARC-EP durante esas negociaciones, afirma la importancia de reconocer y valorar que “durante tres años las FARC-EP suspendier[o]n las ofensivas militares previstas en su VII Conferencia, promovier[o]n la UP mediante numerosos cuadros destinados a la actividad política y, a pesar de sufrir frecuentes violaciones a la misma tregua, persistier[o]n en tal empeño, incluso prolongando su vigencia hasta el siguiente mandato presidencial” (Rojas citado en Villarraga, 2015, p.39) para Alberto Rojas aunque la lógica de la guerra primó, fue posible demostrar que existía una intención de paz por parte de las FARC-EP, sin embargo, también llega a la conclusión de la inviabilidad de la lucha armada insurreccional, así como del proyecto de represión militar y restricción de derechos, como falsas fórmulas para la superación del conflicto.

En 1986 posterior a la posesión de Virgilio Barco Vargas, las FARC-EP le hacen llegar al nuevo mandatario una comunicación en la que manifiestan su intención de continuar con el proceso de negociaciones adelantado, proponiéndole además que designe una “nueva, muy amplia y representativa Comisión de Paz, Diálogo y Verificación” (Medina, 2010, p.189) de esta manera, las FARC-EP insistían en el mantenimiento de los acuerdos logrados en La Uribe, sin embargo, bajo la nueva política de gobierno de Barco este Proceso de Paz no avanzó lo suficiente y por el contrario pronto entró en crisis produciendo de manera progresiva la ruptura de la tregua. Finalmente, ante los pocos avances frente a las mutuas exigencias incumplidas y los ataques sistemáticos contra los integrantes de la UP, en 1987 se da por terminado el cese al fuego y la tregua.

Vale la pena mencionar que durante la administración de Belisario Betancur se empieza a concretar el proceso de unidad del movimiento guerrillero que daría origen a la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (CGSB) conformada por el Comando Quintín Lame, Unión Camilista-ELN (UC-ELN), Ejército Popular de Liberación (EPL), Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y el Movimiento 19 de abril (M19) sin embargo, no sería sino hasta 1987 que las FARC-EP se vincularían a la CGSB.

Otro hito que marcaría a las FARC-EP, tiene que ver con la promulgación de la nueva carta política en 1991, las FARC-EP junto al ELN deciden no hacer parte del proceso al no aceptar las condiciones de negociación y tomar la decisión de agudizar la guerra buscando derrotar al Estado, esto anudado a la escalada de las acciones paramilitares y el aniquilamiento del recién formado movimiento político Unión Patriótica, “no solo fue usada habilidosamente por el establecimiento como prueba de la falta de voluntad de los grupos insurgentes para reinsertarse a la vida civil, sino que en la memoria colectiva se instituyó en un eslabón más en la cadena de elementos que incidirían en el comienzo de la pérdida de legitimidad social de la guerrilla” (CNMH, 2014, p. 107)

En términos generales, podríamos decir que la pérdida de credibilidad por parte de la población civil hacia las FARC-EP tuvo que ver en gran medida con problemáticas que se generaron no sólo a nivel nacional, sino también a nivel internacional, en este sentido la toma del Palacio de Justicia, la masacre de Tacueyó, el incremento de prácticas guerrilleras como

el secuestro y la voladura de infraestructuras, así como la denominada “crisis del socialismo” encarnada en la caída del Muro de Berlín y el derrumbe de la Unión Soviética.

Ya en los años noventa los intentos por generar negociaciones de paz se incrementarían, en tanto se evidencia una urgencia por detener el fortalecimiento de esta guerrilla, no sólo en términos militares, sino también a partir de la incursión en un ámbito que cambiaría radicalmente las dinámicas del conflicto, esto es el narcotráfico.

En este sentido, este declive de credibilidad se dio debido a la creciente censura a sus métodos de guerra y a que para esa época ya nadie dudaba que se financiaban en gran parte gracias a recursos provenientes del narcotráfico, su incursión en este tipo de actividades implicó una pugna a muerte con los paramilitares por el control de las rutas de salida de la droga y por el intento de monopolizar la compra de droga para luego revenderla a los comerciantes con el propósito de unificar precios, mantener el control sobre el comercio y compensar las pérdidas económicas derivadas de los ataques militares.

En 1990 César Gaviria Trujillo se posesionaba como el nuevo mandatario de Colombia, aunque en el inicio de su gobierno expresó su intención de continuar el camino de la paz, acciones como el ataque a Casa Verde, sede del Secretariado Nacional de las FARC-EP permitió ver que en su gobierno persistiría la confrontación militar.





Diálogos de Caracas y Tlaxcala: Iván Márquez, Andrés París, Alfonso Cano de las FARC-EP- Lucía del ELN en los diálogos de Caracas

Fuente: Libro 50 años FARC-EP la resistencia de un pueblo.

Durante el gobierno de Gaviria se dio inicio a otro fallido proceso de diálogos que tuvo como primera etapa los diálogos de Caracas (1991) en Venezuela y como segunda etapa los diálogos en Tlaxcala (1992) en México, de acuerdo con Villarraga (2015) fue

evidente la influencia de los hechos bélicos y de los episodios de violencia políticas en las conversaciones, al punto de que si bien no fue la única causa, al momento de producirse la ruptura de ambos procesos aparecían hechos graves alegados como motivos” (p. 85) finalmente, pese a que en marzo de 1992 en México se plantearían 12 puntos para construir una estrategia de paz, estos no tuvieron mayor trascendencia y las negociaciones verían su final.

Otro hito importante no solo para las FARC-EP sino también para Colombia, tiene que ver con una de las negociaciones de paz que definitivamente marcaría la imagen negativa que se tenía de esta guerrilla y la que tal vez sea una de las negociaciones más documentadas a nivel visual, las Negociaciones del Caguán, realizadas entre el ex presidente Andrés Pastrana y las FARC-EP hacia 1998 cuando Pastrana había sido recién elegido como presidente.



Díálogos del Caguán: Delegados de FARC-EP y del Gobierno en el acto inaugural el 7 de enero de 1999 en San Vicente del Caguán. Fuente: Libro 50 años FARC-EP la resistencia de un pueblo.

De esta manera, el 7 de enero de 1999 en San Vicente del Caguán, en medio de una guerra sin precedentes y con el crecimiento de un movimiento ciudadano por la paz, se da inicio a un proceso de negociaciones en lo que se conoció

como la “zona de distensión”.

Estas fueron unas negociaciones en las que pese a que ambas partes, Gobierno y guerrilla, tenían aparentemente varios puntos en común, dichas negociaciones alcanzaron connotaciones bastante diferentes para cada una de las partes, teniendo en cuenta que al desarrollarse en el marco de una guerra activa, el crecimiento militar tanto de las FARC-EP como de las fuerzas oficiales fue imposible de controlar.

Para el año 2000 uno de los avances más importantes de estas negociaciones tienen que ver con la realización de 25 audiencias públicas en las cuales “se tratan los más variados temas, que giran en torno al crecimiento económico y empleo, seguridad social, cultivos ilícitos y narcotráfico, economía solidaria, entre otros, que no solo permiten que se exprese la población, la sociedad civil y los distintos gremios, sino que posibilita conocer el pensamiento de las FARC-EP, al respecto de los mismos” (Medina, 2010, p.263)

En septiembre de 2001 se realizan los atentados de New York y Washington contra las torres gemelas y el pentágono, situación que acrecentó y priorizó la lucha contra el terrorismo, al respecto las FARC-EP realizarían un pronunciamiento público manifestando los riesgos que implicaban el uso indiscriminado del calificativo “terrorista” a todas las organizaciones armadas, de esta manera, las FARC-EP propondrían a todos los sectores de la sociedad “realizar foros abiertos, para que sea el mismo pueblo colombiano el que diga qué entiende por terrorista, a quiénes estima como tales y por qué, así como, qué entiende por terrorismo de Estado, quiénes lo practican al interior de sus países, quiénes más allá de sus propias fronteras, y con qué fin” (Medina, 2010, p. 281)

Finalmente, el señalamiento de terroristas que Estados Unidos le había hecho a las FARC-EP aumentó las grandes dificultades que atravesaba el proceso; después de tres años de conversaciones, hacia el año 2002 las negociaciones llegarían a su fin en medio de la campaña electoral adelantada por Álvaro Uribe Vélez que puso su acento en la confrontación entre “paz” o “guerra”, en un país que “había visto consumirse tres años de esperanzas en un proceso que deja grandes experiencias de aprendizaje en la búsqueda de la solución política del conflicto social y armado, pero, precarios resultados reales y efectivos” (Medina, 2010, p. 302)

Durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez las FARC-EP se vieron fuertemente debilitadas militarmente, tanto el gobierno que precedió al de Uribe Vélez como las FARC-EP, se dan cuenta que ninguna de las partes podrían ganar la guerra, razón por la cual se da

inicio a los diálogos de La Habana (2012-2016) que permitirían la negociación del fin del conflicto poniendo los acentos en: una reforma rural integral; la participación política; víctimas y verdad; verificación y refrendación; cultivos de uso ilícito; dejación de armas e implementación.



Diálogos de La Habana: Instalación de los diálogos en Oslo, Noruega, el 18 de octubre de 2012.

Fuente: Libro 50 años FARC-EP la resistencia de un pueblo.

Una particularidad de estas negociaciones que pesó mucho más que cualquier otra en las formas en que se representaron a las FARC-EP, tuvo que ver con que durante todo el proceso de negociaciones se dio una fuerte oposición por parte de sectores que con

ahínco y en cabeza de Álvaro Uribe, trabajaron por incrementar la falta de credibilidad, la desconfianza y la desesperanza frente no sólo a las negociaciones, sino sobre todo hacia las FARC-EP.

Finalmente y pese a ello, el 24 de agosto de 2016 las delegaciones del Gobierno Colombiano y las FARC-EP anunciarían a la sociedad colombiana y al mundo que se había llegado al Acuerdo Final; es decir, que la totalidad de los puntos de la agenda de negociaciones firmada en 2012 había sido ya abordada y acordada. El presidente, a su vez, anunciaba que el plebiscito de refrendación de este Acuerdo se realizaría el 2 de octubre de ese mismo año, plebiscito refrendatorio que tuvo como resultado que el 50,21% de las

personas no aprobaban el Acuerdo y el 49,78% si lo hacían. Este resultado, implicaba que el acuerdo no se aprobaría y por tanto su inmediata implementación tampoco, es importante destacar que fueron 13 los departamentos en donde ganó la opción del NO y 19 en donde ganó la opción del SÍ, los departamentos y municipios afectados de manera más cruel por el conflicto armado habían votado por la opción del SÍ...

Tres días después tanto en Colombia como en diversos países del mundo se llevaron a cabo multitudinarias manifestaciones para respaldar el Acuerdo y exigir que no se reactivaran las acciones armadas, posterior a ello Santos se reúne con las y los promotores del No para presentar una serie de propuestas de ajustes al Acuerdo Final, de esta manera el 24 de noviembre de 2016 se lograría firmar oficialmente el nuevo Acuerdo de Paz, que sería logrado luego de las renegociaciones realizadas como resultado del plebiscito del 2 de octubre.

En conclusión, resultaría impreciso afirmar que los términos desde los cuales es posible leer -o no- a las FARC-EP hoy en día tienen que ver únicamente con los hitos que se han resaltado en este apartado, sin embargo, estos se retoman en tanto se considera que permiten ampliar la comprensión que se tiene de las FARC-EP como sujetos representados, es decir, como sujetos que aparecen en las imágenes fotográficas que más adelante nos dedicaremos a analizar.

Finalmente, este apartado permite comprender que si bien las FARC-EP han sido emplazadas en el lugar de la otredad y la diferencia, como hemos sostenido hasta el momento, consideramos que esto ha sido posible gracias a dos factores importantes; primero, a que su devenir como guerrilla se vio marcado por prácticas cuestionables que no dieron tregua, prácticas que lograron borrar de la memoria de la gente la historia de “los muchachos” que a pulso se habían construido las mismas FARC-EP durante tantos años, para convertirlos en la historia de los “narcoterroristas” que el Estado con gran astucia ha impulsado y reforzado en la actualidad, el segundo factor tiene que ver con esto último, en tanto los sectores de oposición han sabido sacarle profundo provecho a la lectura de “narcoterroristas” para vehicular por medio de ella intereses políticos y proyectos de país que son funcionales a unos pocos sectores situados desde el poder.

★★

## 5. MONTAJE EN ABY WARBURG: UNA PROPUESTA

### METODOLÓGICA

Teniendo en cuenta los abordajes conceptuales realizados para esta investigación y a propósito de ellos, la apuesta metodológica que se presenta a continuación se sitúa principalmente desde los estudios visuales y la teoría posestructuralista; de esta manera, se entienden los estudios visuales como un campo emergente del denominado *giro pictórico* que implicaba principalmente

(...) el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose solo en un modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible. (Mitchell, citado en Cabrera, 2014 p. 10)

Estas nuevas formas de indagar proponían desde los estudios visuales, una transformación no sólo de la historia del arte, en aras de que esta mutara a una historia de las imágenes (vinculante a una democratización de la imagen), sino que también pondrían el acento en el lado social de lo visual, desplazando la atención que hasta ahora había estado puesta principalmente en la mimesis, para incluir nuevas preguntas sobre la mirada entendida como un hecho históricamente situado que está atravesado por relaciones de poder, así como también vincularía preguntas por las prácticas del ver, la visibilidad, el ocultamiento, la imagen como pensamiento etc. Estos nuevos interrogantes situados principalmente en la relación sujetos que miran (espectadores) y objetos mirados (imágenes visuales) formarían el horizonte de sentido de lo que hoy conocemos como los estudios visuales.

De otro lado, se designa como teoría posestructuralista a diferentes concepciones teóricas desarrolladas en Francia en la década de 1960, que emergen como oposición a la tradición estructuralista, en este sentido, es posible definir el posestructuralismo como una “aproximación teórica al conocimiento y la sociedad que acoge la incertidumbre de los significados, el poder constitutivo del discurso y la efectividad política de la teoría y la investigación” (Gibson-Graham, 2002, p. 262) en este sentido, el posestructuralismo le interesa a esta investigación fundamentalmente porque se entiende aquí como un “procesamiento y una radicalización del pensamiento” (Moebius, 2003, p. 423)

De esta manera, esta metodología se pregunta por las miradas estratégicas y se piensa de manera rizomática, busca continuar dialogando con los planteamientos de Judith Butler, quien desde una apuesta teórico-metodológica nos invita a “enmarcar el marco” esto es, a poner en tela de juicio los marcos y evidenciar que estos nunca incluyeron los escenarios



que pretendían describir, lo anterior, teniendo en cuenta que “la obra de Butler desarrolla aún más el contenido político que se haya en el posestructuralismo arrancando aquello que parece fijo, inmutable y natural y preguntándose qué es lo que excluye, cómo llega hasta allí y en base a qué fundamentos” (Mc Robbie, 1998, p. 270) de esta manera, se pretende dar cuenta de los marcos de representación y cómo estos producen unos lugares de legibilidad sobre las vidas de las y los sujetos guerrilleros durante el proceso de negociaciones de La Habana.

De acuerdo con lo anterior y teniendo en cuenta que esta investigación centra su mirada en la imagen, se propone trabajar a partir de lo que diversos autores como Didi-Huberman (2011), José Emilio Burucúa & Kwiatkowski (2015), Giorgio Agamben (2007) entre otros, han denominado a fuerza de complejidad como “la ciencia sin nombre”, una propuesta realizada por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929) quien “creó una disciplina, que a diferencia de tantas otras, existe pero no tiene nombre” (Klein, citado en Ludueña, 2017, p. 35) La esencia y la importancia de su método radica justamente en el rechazo hacia los métodos estilísticos-formales propios de la historia del arte de finales del siglo XIX.

Uno de los aportes más significativos que realiza esta “ciencia sin nombre” al campo de los estudios visuales tiene que ver con el *montaje* como método utilizado por Warburg (2010) en su último e inacabado proyecto denominado *Atlas Mnemosyne*, llevado a cabo desde 1924 hasta 1929 año en que fallece, propuesta que en la praxis consiste en una colección de grandes paneles negros sobre los cuales Warburg ubicaba imágenes de diferentes épocas, método que bajo su perspectiva le permitiría suscitar una relación

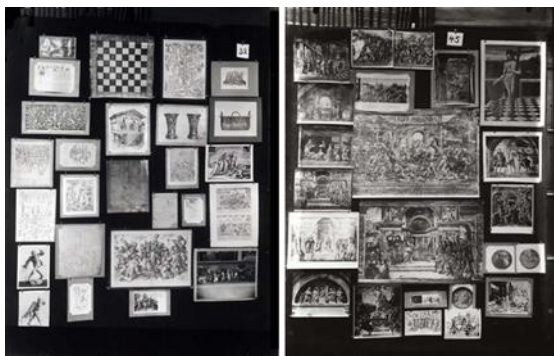


Imagen 9  
Aby Warburg, láminas 32,45 del Atlas Mnemosyne  
Fuente: Warburg, A. (2010). Atlas Mnemosyne. Ed.  
AKAL / Arte y estética.

significante entre imágenes, en este sentido, de acuerdo con Didi-Huberman (2011) el Atlas propuesto por Warburg (2010) “despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental” (p. 17)

Atlas, titán al que Zeus condenó a cargar sobre sus hombros al cielo y Mnemosyne, diosa de la memoria, la memoria viva, son los pilares del *Atlas Mnemosyne*, un atlas de imágenes que Warburg (2010) definió como “un artefacto diseñado para hacer saltar las correspondencias, para evocar analogías” (p.140) en este sentido, el *Atlas Mnemosyne* no está pensado para explicar algo, por lo menos no en el sentido cartesiano del término, el Atlas de Warburg (2010) si bien reúne todos los objetos de su investigación en un dispositivo de paneles móviles que constantemente pueden ser montados, desmontados y remontados, permite la posibilidad de modificar el orden logrando hacer que las *imágenes tomen una posición*, convirtiéndose en una red abierta de relaciones cruzadas que nunca cesan, dispuesta a la incorporación constante de nueva información visual o al descubrimiento de nuevos territorios visuales, en este sentido es posible afirmar que el *Atlas Mnemosyne* es un *work in progress*.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> En el campo del arte contemporáneo se entiende como work-in-progress a las obras que no centran su mirada en la culminación de las mismas en tanto que resultado matérico, sino en cambio, en el proceso creativo vinculado a las mismas.

Un montaje en apariencia simple, grandes paneles cubiertos con tela negra sobre los cuales se fijaban con pinzas una serie de fotografías para luego ser fotografiadas (a esas fotografías Warburg las llamaría *mesa / panel*) para que una vez fotografiadas fuera posible fragmentar el montaje inicial y volver a comenzar de nuevo una y otra vez, casi como un “panel” eternamente modificable de un archivo de aproximadamente 2000 reproducciones bidimensionales. En este sentido, nos interesa el Atlas propuesto por Warburg (2010) en tanto este es una suerte de cartografía abierta, que se rige por criterios propios, de límites semánticos e imprecisos, vinculados a un procedimiento de recortes, ampliaciones, detalles, etc., es decir, de selección y manipulación de imágenes fotográficas y de su colocación en forma de collage.



Imagen 10  
 Aby Warburg, lámina 77 del Atlas  
 Mnemosyne  
 Fuente: Warburg, A. (2010). Atlas  
 Mnemosyne. Ed. AKAL / Arte y  
 estética.

El montaje como estrategia metodológica permite que las imágenes se comenten unas a otras, operando así a partir de una idea de simultaneidad, en este sentido, a esta investigación le interesa el montaje Warburgiano, porque no supone un análisis lineal sino diríamos, rizomático, plantea formas de temporalidad que se definen por oposición a las representaciones lineales, causales y progresivas de la historia, por otro lado, la posibilidad de tratar de manera singular cada imagen permite hacer visibles las diferencias de sentido que van de una imagen a otra, así como ponerlas en

tensión, “posibilita un espacio de trabajo en el que pueden ponerse en juego múltiples modos

de agrupación basados en relaciones de semejanza temática, morfológica o gestual” (Urueña, 2015, p. 57) también nos permite identificar correspondencias entre los momentos de producción y/o circulación de las imágenes y finalmente pero no menos importante, porque tiene como motor la imaginación, entendiendo que esta acepta lo múltiple como posibilidad donde se encuentran nuevas correspondencias y analogías, como un recurso que potencia el pensamiento, de esta manera,

El trabajo de la imaginación, sin el que sería imposible comprender y conocer, inaugura el acceso al mundo, que solo se revela poéticamente: tener mundo es siempre el resultado de un arte. Los mitos, las metáforas, no son entonces formas incompletas de la racionalidad ni prótesis del pensamiento que deberían abandonarse en cuanto fuera posible o tentativas previas de una razón inmadura, sino un medio insustituible para la captación de contextos y relaciones. La presencia del arte no alcanza solo a las expresiones estrictamente poéticas o que se presentan como tales; también en ciencia y filosofía argumentamos mediante metáforas e imágenes. Las categorías ontológicas -empezando por el mismo término "metafísica" o "substancia"- fueron originariamente metáforas a las que el tiempo ha conferido una especial seriedad. (Innerarity, 1997, p.140)

Ahora bien, teniendo en cuenta que esta investigación se pregunta por las representaciones visuales que Revista Semana hace de las FARC-EP y por las representaciones visuales que éstas hacen de sí mismas, hay dos conceptos importantes

dentro del pensamiento Warburgiano que resulta importante no pasar de largo; el primero tiene que ver con la *Denkraum* y el segundo con la *Pathosformel*.

Es preciso aclarar que aunque estos conceptos no se harán manifiestos durante el proceso de análisis, sí resultan importantes para comprender desde dónde parte la apuesta metodológica desarrollada en esta investigación, que en clave warburgiana utilizará el método de montaje para devenir en *fórmulas de representación*.

*Denkraum* podría ser traducido como “espacio para el pensamiento” o “distancia para la reflexión”, para Warburg (2010) una de las razones por las cuales se niega el *Denkraum* es el miedo a lo que nos resulta desconocido, razón por la cual los mitos son concretados y las imágenes dotadas de “presencias mágicas”, de esta manera, bajo el *Denkraum* Warburg (2010) designaría “el proceso por medio del cual el hombre establece distancia entre sí mismo y el mundo, proceso que posibilita un horizonte civilizatorio mediante el cual crea instrumentos que le permiten orientarse en medio de su entorno y le permiten enfrentarse a los miedos que le producen las cosas que no puede comprender” (Uribe & Urueña, 2019, p. 40)

De esta manera, la magia y el mito señalan un primer indicio del *Denkraum*, que de acuerdo con Uribe & Urueña (2019) se convierte en la “distancia mínima” necesaria para que los sujetos hagan posible una experiencia común, que sea transmisible a través de las generaciones, así, la ciencia y el pensamiento conceptual amplían esta distancia, otorgándole a los sujetos nuevas herramientas cada vez más complejas para leer y comprender su entorno, sin embargo, para estos autores, el desarrollo de la ciencia “no implica la desaparición o el

desvanecimiento del umbral mágico mítico” (Uribe & Urueña, 2019, p. 41) por lo tanto, establecer un espacio para la reflexión implica establecer una distancia que no deje que la representación se confunda con la “realidad”.

En este sentido, para el caso de las representaciones que aquí nos ocupan, se podría decir que un desarrollo de la *Denkraum* importante tiene que ver con la posibilidad que Warburg (2010) plantea a partir de la metáfora en tanto para este historiador alemán, la metáfora describe por ejemplo, cómo el artista y el pensador crean distancia, así, el “como” de la metáfora expresa la forma en que logramos distanciarnos del mundo para poderlo comprender, en otras palabras, “sin el *como* de la metáfora todo proceso comparativo entre dos términos, por ejemplo, el mundo y el sí mismo, pueden terminar confundándose en una identidad inmediata que no permite lograr las distinciones que propicien una mejor comprensión del mundo” (Johnson citado en Urueña 2015, pg28) en este sentido, situadas en el contexto de las negociaciones de paz, sentimientos como el miedo, la venganza y el odio alimentan la posibilidad de destruir la *Denkraum* o distancia, con lo cual se hace más factible la exclusión y eliminación del Otro.

En línea con lo anterior, Warburg (2010) nos propone la *Pathosformel* como un concepto que se puede caracterizar como una categoría de análisis a partir de la cual es posible hacer un rastreo de las relaciones históricas y geográficas entre diferentes tipos de representaciones a partir de correspondencias temáticas, morfológicas o de orden gestual, por lo cual, una *Pathosformel* puede leerse como un conglomerado de formas representativas y significantes, de esta manera, es posible afirmar que el concepto de *Pathosformel* da cuenta de un modo de establecer relaciones entre las imágenes y sus significados.

La *Pathosformel* de acuerdo con Urueña (2015) se caracteriza por ser una suspensión momentánea de un movimiento patético, es decir, hace referencia a un *phatos*, una carga emotiva que encarna en imagen, en forma. Lo anterior señala la posibilidad de que la carga emotiva pueda ser transmitida en “cadenas de larga duración a través de diferentes interpretaciones y reinterpretaciones” (p. 13) es aquí donde radica la importancia de la *Pathosformel* en tanto ésta es capaz de cambio y adaptación, puede convertirse en objeto de apropiación y adaptación, aunque eso no implica que pierda su estabilidad en un horizonte cultural determinado.

De ahí que la *Pathosformel* sea por decirlo de alguna manera el origen, la inspiración o la base para plantear lo que Burucúa & Kwiatkowski (2014) nombran como *fórmulas de representación*, estrategia analítica que hemos decidido incorporar en esta investigación en tanto consideramos que dialoga de manera suficiente y sugestiva con las apuestas teóricas y metodológicas hasta ahora expuestas.

Para Burucúa & Kwiatkowski (2014) la representación presenta un sentido doble en su propuesta, en primer lugar, tiene una realidad material que para nuestro caso se traduce en imágenes, en tanto como ya hemos dicho estas poseen una dimensión transitiva y una dimensión reflexiva, en segundo lugar, tiene un sentido más amplio en el que se entiende representación como un conjunto de prácticas culturales colectivas que son parte del universo social y contribuyen a darle forma al tiempo que lo disfrazan, en este sentido representar implicaría al mismo tiempo hacer presente una ausencia (re-presentar) y una pregunta por las relaciones entre la cultura y la vida social.

En este sentido, una fórmula de representación es un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y al mismo tiempo gozan de cierta estabilidad, de modo que resultan fácilmente reconocibles por la o el espectador, sin embargo, también son capaces de cambio “en el sentido de que pueden ser modificados para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos, distintos de los originalmente indicados por ellos, aunque relacionados en general con los anteriores” (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 47) de esta manera, de acuerdo con estos autores, aunque las fórmulas de representación son influenciadas de manera significativa por la *Pathosformel*, son diferentes a ella, en tanto no necesariamente refiere a una de las experiencias primordiales (históricamente situadas) de la humanidad, en consecuencia, las fórmulas de representación son más en número y más cambiantes que la *Pathosformel*.

## **5.1 APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA**

Para el caso de esta investigación, el primer paso que se llevó a cabo fue realizar un ejercicio de búsqueda documental que estaba relacionado con la lectura de entrevistas publicadas por diversos medios de comunicación respecto a las negociaciones de La Habana o entrevistas realizadas a guerrilleras o guerrilleros, implicó acercarse a formatos alternativos como el propuesto por el comediante Alejandro Riaño quien a través de su personaje “Juanpis González” entrevista a varios guerrilleros hombres que ya habían sido parte del proceso de desarme, este primer paso supuso también acercarse a la gente para tener la posibilidad de conversar sobre sus lecturas, apreciaciones del proceso de paz y de las-los guerrilleros de las



FARC-EP, de esta manera, durante ejercicios conversacionales sostenidos con amigas-os, familia, vecinas-os y con mujeres y hombres excombatientes, fue posible ir perfilando una primera idea de cómo eran leídas las FARC-EP en el marco de dicho proceso.

En este sentido, el primer paso fue navegar en un universo amplio del problema para comprender la necesidad de ir a esos elementos más micro, de esta manera, se entiende que aunque se requiere que se hagan análisis donde sea posible recoger la realidad compleja macropolítica de manera más amplia, consideramos fundamental inicialmente volcar nuestras inquietudes hacia las personas, hacia esos sujetos que mediados por unas políticas de la imagen van y votan, sujetos que al ver una imagen salen a defender un proyecto político, esos que además le creen a la imagen como verdad absoluta, que hacen retuiteo de las imágenes publicadas por medios de comunicación que ni siquiera conocen y creen que están informando con “la verdad” al mundo, que la ponen en circulación una y otra vez.

Un segundo paso fue concretar los derroteros respecto al archivo visual sobre el cual se trabajaría, esto supuso realizar la delimitación temporal, así como también definir a qué fuentes se acudiría para recopilaría tal archivo y las maneras en que esta recopilación se haría posible.

Escogimos trabajar a partir de las fotografías publicadas por la Revista Semana en tanto no sólo es una revista conocida a nivel nacional e internacional, sino que además, en línea con la preguntas planteadas en párrafos anteriores sobre cómo la imagen es puesta en circulación por las-los sujetos, se identificó que esta revista tenía una importante circulación a nivel virtual en el marco de las redes sociales, además de ello, había realizado un importante despliegue informativo respecto al periodo establecido.

De otro lado, teniendo como interés la pregunta por las maneras en que las FARC-EP se narraban a sí mismas, se realizó una revisión de archivos visuales publicados en internet, se revisó también fuentes que habían sido utilizadas en otras investigaciones, así como también medios de comunicación como *NC noticias* y revistas como *RESISTENCIA* que hacen parte de estrategias periodísticas y de comunicación realizadas por las FARC-EP, en ese proceso se encontró el libro “50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo”.

Este libro más que interesarnos como una fuente que contraste, nos pareció importante primero porque nos permitiría acercarnos más a las formas de autorrepresentación realizadas por las FARC-EP y segundo, porque había sido puesto en circulación en el año 2015 como parte de un trabajo articulado entre las FARC-EP y la editorial latinoamericana OceanSur, durante las Negociaciones de Paz llevadas a cabo en La Habana – cuba, el libro recoge a manera de archivo visual imágenes y fotografías de guerrilleras y guerrilleros, actividades desempeñadas por estos, así como referencias a figuras emblemáticas para esta guerrilla, imágenes que fueron recopiladas durante sus primeros cincuenta años de actividad.

Finalmente, se decidió trabajar a partir de las Negociaciones de Paz llevadas a cabo en La Habana (2012-2016) primero por ser las más recientes y sobre las cuales la Revista Semana había hecho un despliegue mediático importante, segundo, porque en el marco de estas negociaciones se dio el controversial plebiscito que tuvo como resultado el NO, en donde se habían generado unas discusiones a propósito de las formas en las que eran leídas las FARC-EP a nivel nacional, esto generó una pregunta importante para esta investigación en términos de comprender qué tipos de representaciones circulaban al momento en que las

y los ciudadanos tuvieron que tomar decisiones políticas como la votación al plebiscito y cómo estas lograron redefinir el proyecto político en Colombia.

El tercer paso fue la recolección y digitalización de todo el archivo visual, su recopilación comprendió todas las publicaciones realizadas semanalmente por la Revista Semana durante los años 2012 a 2015 (año en que se publica el libro de las FARC-EP) en ese momento no se discriminó las publicaciones de ninguna forma, todas se tuvieron en cuenta siempre y cuando hicieran referencia a las FARC-EP.



Imagen 11  
Ejemplo de apuntes sobre montajes  
Bitácora personal

El siguiente paso, fue realizar un primer ordenamiento del extenso archivo y proceder a realizar un primer filtro, se depuró de tal manera que solo quedaran las imágenes que hicieran referencia a las Farc directamente y que en ellas fuera posible observar a sujetas-os actantes<sup>22</sup>, teniendo como resultado un archivo final de **311** fotografías tanto de Revista Semana como del

libro de las FARC-EP.

Posterior a la realización de ese primer filtro, se procedió a realizar una primera agrupación de fotografías, identificando así nuestro primer **montaje** y primeras fórmulas de

<sup>22</sup> Se entiende por sujetas-os actantes a aquellos elementos visuales que entran a hacer parte de la narración, de acuerdo con la escala que propone Almasi (1974) es posible distinguir cinco tipos de actantes en un texto visual: personas, animales, seres vivientes (flores insectos) no vivientes, objetos móviles y estáticos.

representación, en total este primer agrupamiento contó con 18 fórmulas, de las cuales se escogió una sola fotografía que se consideraba recogía la carga semántica que articulaba sentidos sociales que dieran cuenta de esa primera agrupación, a esa fotografía se le aplicó el método iconográfico de Panofsky, método que no se describe en el apartado metodológico arriba expuesto en tanto no estaba contemplado como parte del análisis, pues no hace parte del método de Warburg, sin embargo, se consideró necesario para poder hacer una lectura más densa y profunda de esa primera agrupación.

De esta manera, se realizó la matriz que se expone a continuación:


ARCHIVO	FECHA		ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO	ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	ANÁLISIS ICONOLÓGICO
	Portada_Noviembre 2013	Abstract visual	Figuras retocadas digitalmente en donde es posible observar en la parte superior del encuadre a una paloma de color azulado que pareciera intentar emprender vuelo. Este animal está a excepción de la parte superior donde aparece el nombre de la revista, toda la imagen comparte el mismo fondo de color azul aunque con una leve variación de tono hacia la parte inferior en	La imagen tiene un fondo de color azul que pretende hacer referencia al cielo en tanto está acompañado de lo que parecen ser unas nubes de color blanco, la paloma de color también azul está ubicada en la parte superior en segundo plano, el color azul de acuerdo con la psicología del color hace referencia a la fe y llama a la calma. En primer plano aparece tanto el titular como el comentario de la edición, estos hacen referencia primero al congelamiento como estado y segundo a la paz refiriéndose al proceso de paz desarrollado en ese momento en el país. Si se analiza la paloma a partir de los bestiarios bíblicos, esta hace referencia a la calma y a los periodos de paz posterior épocas de turbulencia, tal es el caso del episodio del arca de Noé en donde la paloma retorna portando una rama de olivo como anuncio de tierras secas y armonía, también se puede relacionar con la transición de un estado a otro, como es el caso de la paloma que aparece durante el bautizo de Jesús, esta	La imagen aquí analizada hace parte de una de las portadas de la revista SEMANA, como ya dijimos el peso visual de la imagen recae sobre el titular que dice "congelar o no congelar" que en una primera lectura puede leerse como pregunta pero al no estar acompañado de signos de interrogación pareciera casi como una afirmación, sobre todo teniendo en cuenta el color en el que están escritas las dos palabras que ocupan casi todo el primer plano "congelar", en un tono amarillo que suele ser utilizado para representar el peligro y/o advertencia, en la psicología del color escrita por Droemer Verlag se hace referencia a que el color amarillo es el color que identificaba a las y los proscritos de una sociedad, así por ejemplo en Hamburgo en 1445 "se obligaba a las prostitutas a ponerse un pañuelo
		Lectura técnica			
		Actantes	Paloma blanca		
		Titular	Congelar o no congelar		
		Comentario	La falta de resultados contundentes y la inminencia de la campaña electoral han puesto al proceso de paz con las Farc ante una		

Imagen 12  
Matriz método iconográfico de Panofsky

Este método comprende tres niveles para la interpretación, en los cuales cada nivel manifiesta particularidades específicas. El primer nivel, llamado preiconográfico, determina la significación primaria o natural de la imagen. En el segundo nivel iconográfico se sitúa la significación secundaria o convencional que permite la identificación de las imágenes, historias y alegorías contenidas en la obra. Esta identificación tiene carácter meramente

descriptivo y no interpretativo. Esta última corresponde al tercer nivel, el iconológico, donde se analiza “la significación intrínseca o contenido, que se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (Panofsky, 1983, p. 49)



Imagen 13  
Ejemplo de primeros montajes digitales realizados

Lo que logró la aplicación del método Panofsky fue permitir una nueva re agrupación de imágenes y depuración de las mismas que dejó como resultado 10 fórmulas con sus respectivos montajes, como parte de un tercer filtro final se generaron inquietudes temáticas alrededor de lo que era posible ir identificando en las imágenes, por ejemplo los silencios, movilizándonos a partir de unas líneas analíticas en función del problema de investigación, en este sentido, aunque fue una experiencia analítica compleja y extensa, valió la pena en

tanto permitió consolidar unos montajes<sup>23</sup> suficientes que posibilitaron una nueva y última reagrupación que permitió identificar las cinco fórmulas de representación que se presentan en el siguiente apartado.



Imagen 14  
Ejemplo de montajes finales - versión digital  
Fórmula de representación: El efecto Medusa

Por último y parafraseando a Aby Warburg (2010) es importante recordar que “el buen Dios habita en los detalles”.

★★

<sup>23</sup> En los anexos se presentan cinco ejemplos de algunos de los montajes realizados, uno por cada fórmula de representación; sin embargo, debido a la amplitud del archivo visual recopilado no es posible presentar la totalidad de los montajes realizados a lo largo de la investigación.

## CAPÍTULO III

### **6. FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN: ENTRE EL WESTERN PISTOLERO Y LA CIENCIA FICCIÓN MONSTRUOSA**

Las fórmulas de representación que se presentan a continuación, hacen parte del abordaje metodológico y son el resultado de los hallazgos encontrados a partir de la realización de los montajes, en donde fue posible identificar unas relaciones, distancias y tensiones entre las imágenes recopiladas como parte del archivo visual.

#### **6.1 FÓRMULA DE REPRESENTACIÓN N° 1: ALEGORÍAS EN TRES TIEMPOS**

La revisión el Archivo Visual arrojó como primer hallazgo el uso reiterativo de alegorías como una manera de crear representaciones visuales de las FARC-EP a partir de conceptos que pueden resultar abstractos, en este sentido, tanto la Revista Semana como el libro de las FARC-EP recurren a estas alegorías para crear narrativas visuales que den cuenta de cómo se apropian y densifican estos conceptos, así por ejemplo se encontró el uso insistente de la paloma como un símbolo de la paz o el uso del tricolor de la bandera colombiana para hablar unidad, por ello, nuestra primera fórmula de representación a continuación recoge y ejemplifica algunos de estos hallazgos.

- **Las palomas: primer tiempo**

Del 2012 al 2015 la Revista Semana recurrió reiteradamente al uso de palomas blancas como una manera de hacer referencia al estado o fase en el que se encontraban las Negociaciones de Paz al momento de realizar estas publicaciones; así por ejemplo, fue posible evidenciar imágenes de portadas, en donde la paloma aparecía en estado de congelamiento o perforada por balas de armas cuando querían hacer referencia a que no había avances significativos al interior de dichas negociaciones.

Debido a que se encontró que la paloma aparecía varias veces no solo acompañando los artículos de la revista, sino también en algunas de sus portadas aludiendo al proceso de paz entre las FARC y el Gobierno colombiano, consideramos necesario tenerlas en cuenta como una fórmula de representación pese a que no fueran del mismo estilo de imágenes fotográficas que el resto de fórmulas que veremos en este apartado, esto es, pese a que las imágenes de las palomas estaban evidentemente retocadas digitalmente y la mayoría no eran imágenes fotográficas en su estado primigenio, sino que eran ilustraciones y/o caricaturas.

A partir de la revisión del archivo de imágenes recopiladas de la Revista Semana fue posible identificar que las palomas se utilizaron de cuatro maneras diferentes por esta revista, esto quiere decir, que fue posible realizar cuatro agrupaciones de imágenes de palomas, identificando a su vez, como ya habíamos mencionado anteriormente, que estas siempre aludían al estado en el que se encontraba el proceso de negociaciones al momento de realizar la publicación.





Imagen 15  
Juan Antonio de Frías y Escalante, 1668  
Fuente:  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/noe-y-su-familia-despues-del-diluvio/c9c1bf80-5214-4c80-8634-1217b9e27db0>

La primera manera en la que se manifiesta esta fórmula de representación tiene que ver con la paloma como motivo iconográfico de las artes visuales, particularmente del arte paleocristiano<sup>24</sup>, su uso representativo más frecuente hace referencia al libro del Génesis de la Biblia en el que Noé suelta una paloma que a su retorno trae una rama de olivo como señal de tierras secas y la culminación del diluvio (imagen 15). De esta manera, la paloma se convierte en símbolo portador de anhelos y buenas noticias, elevándose en busca de mejores tierras y

trayendo consigo la esperanza, a este primer uso lo denominamos la **paloma de la esperanza**.

---

<sup>24</sup> Se denomina Arte Paleocristiano al desarrollado en las primeras comunidades cristianas del siglo II y III hasta la caída del Imperio Romano de Occidente.



Imagen 16  
Publicación: Octubre 2015  
Fuente: Revista Semana

Como un ejemplo de la paloma usada como elemento de esperanza podemos observar la imagen 16 que hace parte de una de las portadas de la Revista Semana publicada en el año 2015 en donde es posible ver en primer plano a un animal blanco y alado que tiene sus alas estiradas como si estuviera tratando de emprender vuelo, está idea es enfatizada por una línea de fuerza que se hace mucho más visible al estar señalada intencionalmente por la revista con color amarillo y que aparece en segundo plano

sobre una cuadrícula, la imagen es acompañada por un fondo azul claro con leves retoques de un azul más saturado que se asemeja a unas nubes, también en un primer plano es posible leer el titular que dice “Gran encuesta los colombianos y la paz” y un comentario al titular que afirma “Aumenta el apoyo al proceso de paz aunque los colombianos todavía no creen en las Farc”, en este caso, se refuerza la idea de la paloma como elemento esperanzador anudado a la idea de justicia que se ve robustecida por la disposición espacial en la que aparecen tanto el titular como el comentario, sobre una pirámide amarilla sin punta que se asemeja a una balanza aparentemente equilibrada.

En esta portada, el titular hace referencia a una encuesta realizada por la Revista Semana que se centra en la aparente incredulidad de las y los colombianos frente al proceso de paz, en una lectura más profunda de la imagen podríamos advertir que la encuesta es usada por Semana como un dispositivo de administración biopolítica que nos hace preguntarnos cómo y para qué son conseguidos estos datos presentados, nos permite además reflexionar sobre cómo en este caso la estadística se traduce en una manera de dirigir la vida política de

la población colombiana, en donde el interés de Semana pareciera no centrarse en lo que puedan o no sentir las y los colombianos -como advierte el titular-, sino en una insistencia en el aparente descreimiento frente a las negociaciones, es casi como si en lugar de estar mostrándonos que las y los colombianos no creen, nos insistieran en la necesidad de no creer, logrando además dividir y reducir a toda la población colombiana a dos estereotípicos grupos, los que creen y los que no en las FARC-EP.

Lo anterior, es también evidenciable en otra de las portadas que pertenece a esta misma variación del uso de las palomas, esta fue publicada en el año 2013, en ella es posible observar exactamente la misma fotografía de la paloma referenciada anteriormente, esta vez aparece en la misma posición con un fondo azul similar al anterior, la diferencia principal tiene que ver con el retoque digital que se le hace a la imagen para que la paloma parezca hecha de hielo, en el titular es posible leer “congelar o no congelar” haciendo referencia de nuevo al proceso de paz, en donde la palabra “congelar” que aparece dos veces es de mayor tamaño que el “o no” de la frase y en donde estas dos están resaltadas en color amarillo siendo amplificadas por unas líneas de tensión visual que obligan a que la-el espectador lleve su atención a estas dos palabras, de nuevo, queda la duda de si lo que Semana está haciendo es insistiendo en la información aparentemente encontrada a partir de la realización de encuestas y procesos estadísticos en donde se cuantifica la credibilidad de las-los colombianos frente a la paz o si por el contrario lo que están haciendo es forzándonos a pensar que en definitiva las y los colombianos no creen en la paz.

Es preciso decir que de manera general para esta fórmula de representación todas las palomas que se identificaron fueron presentadas en la revista de forma individual, es decir, siempre se hacía referencia a una sola paloma como si esta estuviera perdida de su bandada y las pocas veces que estuvo acompañada, las figuras humanas que le hacían compañía la situaban en un lugar de vulnerabilidad, emplazándola en un entorno que no le era propio, logrando con esto una referencia a la dificultad del logro de la paz, por ello el segundo uso identificado a partir del archivo recopilado tiene que ver con lo que hemos nombrado como la **desprotección alada**, esta tiene que ver con la idea de presentar a la paloma herida, bien sea porque en ella es posible ver huellas de heridas físicas o porque es posible ver a otra persona ejerciendo sobre ella algún tipo de violencia directa.



Imagen 17  
Publicación: Agosto 2014  
Fuente: Archivo Revista Semana

Un ejemplo de esto es la imagen 17 en donde un hombre sostiene una paloma con sus dos manos mientras otro la alimenta con un puñado de granadas pequeñas obligándola a dejar caer la rama de olivo que sostiene con su boca.

Como vemos, esta es una caricatura en donde aparecen en primer plano dos hombres vestidos de verde militar, uno de ellos es Timochenko y el otro es Iván Márquez, dos de los hombres más reconocidos de las FARC-EP en el momento de publicación de la imagen, como es usual en la caricatura los cuerpos no corresponden al canon de belleza griego propio de las artes pictóricas, por el contrario la figura presenta a dos hombres con la cabeza de tamaño desproporcionado con respecto al resto del cuerpo, la imagen está realizada en plano medio corto, permitiendo ver solamente la parte superior de los hombres representados.

En la imagen ambos están interactuando con un animal con alas, una paloma de color blanco que visiblemente está afectada, sus ojos están desorbitados y cansados, saturados de color rojo, mientras su pico está abierto y es resaltado por unas líneas de color blanco que dan la ilusión de movimiento dando a entender que ésta se encuentra engullendo algo, que en este caso son las granadas que sostiene Márquez con su mano izquierda. En tercer plano se visualiza lo que parece ser un elemento en llamas, pueden ser fósforos, aunque por la cantidad de humo que emerge de estos elementos se deduce que se trata de algo de mucho más tamaño.

En la imagen 17 hemos resaltado con una flecha amarilla la línea de interés para que sea posible su identificación, nos pareció importante resaltarla aquí porque es un ejemplo de cómo la composición está hecha para que nuestra mirada se dirija principalmente hacia la

paloma que está siendo alimentada con granadas, mientras que la línea de fuerza apunta hacia el comentario de la imagen, que como sabemos junto al titular, es lo que permite contextualizar y situar la imagen publicada, que en este caso dice “Timochenko, el máximo comandante de las Farc, Iván Márquez, su segundo en La Habana, y otros jefes como Pablo Catatumbo han multiplicado por estos días las declaraciones en las que dicen que no tienen nada de qué arrepentirse” este texto que aparece junto a la imagen permite reforzar -por parte de Semana- la idea de desprotección de la paloma, es decir, la desprotección del símbolo de la paz, sin embargo, es preciso decir que la desprotección de la que hablamos en ningún momento hacía referencia, en esta o en otras imágenes encontradas en el archivo, a una desprotección estatal o civil, por el contrario, siempre había alusión directa a las FARC-EP como agentes de vulneración del símbolo que representa la paloma, aun cuando esta no estuviera acompañada por personajes humanos como en este caso, los titulares o comentarios a la imagen hacían referencia a las FARC-EP afirmando que siempre era este grupo quien se encargaba de poner en peligro la continuidad de las negociaciones.

Finalmente, hemos escogido como ejemplo visual de la **desprotección alada** a esta caricatura porque está cargada de elementos icónicos que nos hablan de las formas de representar no sólo la paz de acuerdo a la fórmula que estamos analizando, sino también ejemplifica una de las formas utilizadas por la Revista Semana para hacer legible a las FARC-EP como un actor violento con poca disposición al compromiso con la paz.

En este sentido, las publicaciones de Revista Semana analizadas para esta investigación nos permiten afirmar que no sólo la paz fue mostrada a partir de la alegoría del animal alado y blanco completamente desprotegido, a merced de las FARC-EP

particularmente, sino también que los sujetos actantes que aparecían cerca a este animal eran siempre sujetos masculinos capaces de ejercer violencia directa sin pedido de disculpas y sin arrepentimiento alguno tal como la misma revista lo afirma en algunos de los comentarios que acompañan las imágenes.

La imagen 17 muestra que ninguno de los dos sujetos actantes dirige directamente la mirada hacia la paloma, mientras Márquez con ojos enrojecidos y la boca entreabierta en gesto de sevicia alimenta la paloma, ésta deja caer su rama de olivo al tiempo que es estrangulada por Timochenko quien tampoco dirige su mirada hacia el frente, es decir, los dos hombres no sólo no miran al mismo lugar sino que en ellos hay diferencias sutiles pero significativas, una de ellas es el vestuario; mientras Márquez porta solamente una camisa verde militar, Timochenko porta una goliana verde y en su cuello aparece lo que puede ser un pedazo de tela de color negro, estas dos diferencias -mirada y vestuario- lo que nos están diciendo es que estos dos personajes no se sitúan desde el mismo lugar, bien sea espacial o discursivo, teniendo en cuenta que en el momento de publicación de esta imagen de los dos Márquez era el único que se encontraba presente en la mesa de negociaciones de La Habana. Por último, es posible ver en tercer plano imágenes humeantes de las cuales chorrea un líquido de color rojizo simbolizando la sangre.



Imagen 18  
Juan de la Fuente - Siglo XVII  
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-caballo-de-troya/a4a00cf7-7926-4f25-9b26-87eab39277bd>

Un tercer uso de la paloma identificado en esta fórmula de representación, nos remonta al famoso caballo de Troya (imagen 18), recordemos que la idea de su construcción surge del profeta Calcante, quien tras observar el comportamiento de los pájaros -una práctica muy popular entre los profetas de su época- formulaba sus augurios; Calcante, quien había visto cómo un halcón perseguía a una paloma y cómo esta

para escaparse de él se había refugiado en un hueco de un risco en donde pese a los innumerables intentos del halcón este no lograba alcanzarla, razón por la cual el halcón había decidido alejarse levemente del lugar donde se encontraba su presa y aguardar pacientemente a que la paloma con la luz del sol saliera de su escondite para finalmente cazarla. Ulises, escuchando a Calcante trazó la estrategia que ya todas y todos conocemos; propuso la construcción del caballo de gran formato que en su interior era hueco y en donde los mejores guerreros pudieron esconderse y aguardar el momento para atacar.

A este tercer uso iconográfico que la Revista Semana hace de la paloma lo hemos denominado **paloma de Troya**, para ejemplificarlo escogimos la imagen 19 que como podemos ver, es una caricatura en la que en primer plano aparece una paloma de color blanco que tiene su torso dentro de una caja que por la textura visual pareciera ser de cartón y que por la ranura que es visible en la parte superior nos sugiere que es una urna de votación que reposa sobre una superficie de color café, esta paloma pese a no encontrarse en su entorno natural no está visiblemente afectada como el resto, logra conservar la rama de olivo en su pico y sus ojos están cerrados en un gesto de placidez.





Imagen 19  
Publicación: Noviembre 2015  
Fuente: Archivo Revista Semana

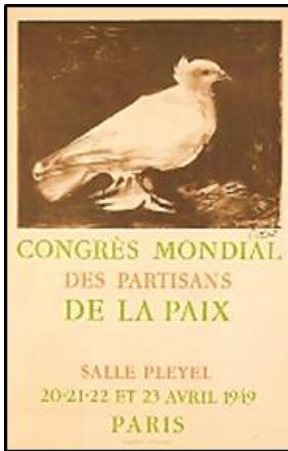
Alrededor de la paloma y en segundo plano, aparecen tres hombres que sostienen la caja, los tres hombres son retratados en plano medio corto y como es propio de la caricatura las proporciones del cuerpo no son correctas, las cabezas son más grandes que el resto del cuerpo, a la izquierda aparece un hombre de barba con lentes transparentes y camisa manga larga blanca, su gesto es amable en tanto pareciera estar

intentando sonreír mientras observa a la paloma, los dos hombres a su lado están vestidos con trajes y corbata, con colores muy similares, lo que hace pensar que pueden pertenecer a un mismo grupo social, los rostros de estos otros dos hombres conservan también gestos amables mientras observan detenidamente la paloma que cuidan con sus ojos y manos.

Los tres hombres que aparecen en la caricatura son: Primero a la izquierda vestido con camisa blanca, Timochenko (Comandante en jefe de las FARC-EP), a su lado Juan Fernando Cristo (Ministro del Interior) y Luis Fernando Velasco (Presidente del Congreso), para el momento en el que se publica esta caricatura el país se debatía entre la decisión del gobierno de realizar o no un plebiscito en el que la ciudadanía colombiana pudiera votar y decidiera en parte el futuro de las negociaciones en la Habana, en esta caricatura, estos tres hombres se muestran en actitud protectora y vigilante de la urna, por ende, de la paloma de la paz, esta idea es reforzada por las líneas de interés que se dirigen constantemente a la urna, hemos señalado una de ellas con una flecha amarilla (ver imagen 19)

Hemos nombrado a este tercer uso de la paloma como la paloma de Troya en tanto esta vez no aparece la paloma en un estado que vulnere evidentemente su seguridad o bienestar, por el contrario, todas las palomas en esta variación se encontraban protegidas por las paredes de la urna que las contenía, tal como los guerreros griegos se encontraban protegidos al interior del caballo de madera, en este caso, son estos tres hombres que aparecen en la caricatura quienes parecieran custodiar el preciado tesoro, crean alianzas y gestan un plan para salir victoriosos en su estratagema de proteger al preciado animal.

Aquí la estrategia de representar a las FARC-EP a través de rostros violentos o de símbolos heridos como en los usos nombrados anteriormente, se transforma y permite ver rostros más amables, imágenes menos directas de animales violentados o en estados de vulnerabilidad, esto resulta interesante porque permite identificar un giro de la narrativa visual en donde en aras de lograr un cometido que se supone es colectivo -el de la paz- Semana utiliza el mismo recurso que había utilizado durante los tres años anteriores de negociaciones de la Habana, el de la paloma, pero esta vez de una manera diferente.



Litografía  
Pablo Picasso  
Fecha: 1949  
Fuente:  
[https://3.bp.blogspot.com/-dlltp0-kuoq/wjr1es51\\_uj/aaaaaaaaacng/1k2iriqtfnultsuexgomz3m2i1l6ad0hqclcb/s320/i.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-dlltp0-kuoq/wjr1es51_uj/aaaaaaaaacng/1k2iriqtfnultsuexgomz3m2i1l6ad0hqclcb/s320/i.jpg)

En enero de 1949 Pablo Picasso realizó una litografía en la que toda la composición consistía básicamente en representar una paloma en primer plano que se destacaba sobre un fondo negro, tras visitar su estudio Louis Aragón, el poeta francés, le pidió que le permitiera usar dicha litografía para ilustrar el afiche del primer Congreso Mundial de Partisanos por la Paz que abogaba por el desarme de los países occidentales, dicha imagen se convertiría en el emblema de algunos de los congresos posteriores, en los que Picasso realizaría diferentes variaciones sobre la idea de la paloma

como símbolo de la paz.

De acuerdo con Uribe & Urueña (2019), la fama alcanzada por la paloma pintada por Picasso dio lugar a una “*guerra de paz y guerra de imágenes*” durante la guerra fría, en donde el bloque comunista se quiso apropiarse de ese icono, generando respuestas mediáticas por parte de algunos movimientos anticomunistas. Esta *guerra de imágenes* de la que nos hablan los autores nos permite pensar en la importancia de consolidar ciertos símbolos como imágenes icónicas que trascienden el tiempo y generan recordación, reflexión a la que al parecer también llegó la Revista Semana pues hace parte del cuarto uso de la paloma que identificamos en esta fórmula de representación, a esta la hemos nombrado **alada roja**.

La imagen 20 que vemos hace parte de la estrategia de la Revista Semana para generar identidad visual a la hora de informar sobre los acontecimientos concernientes a las negociaciones de paz realizadas en la Habana-Cuba.

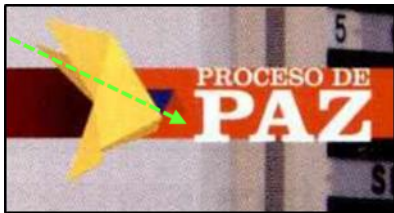


Imagen 20  
Publicación: 2012 - 2016  
Fuente: Archivo Revista Semana

En la imagen es posible distinguir una figura realizada en papiroflexia, la figura en cuestión es una grulla que en la tradición china y las culturas mediterráneas es una alegoría de la justicia y la longevidad, sin embargo, se intuye que la figura

presentada no hace referencia deliberadamente a este animal, sino a una paloma.

Detrás de la figura y reforzando la línea de tensión, que hemos resaltado en color verde, aparece una línea gruesa de color rojo con mayor saturación de color a medida que se aproxima a la figura, casi como si fuera un rastro dejado por el animal a su paso, este banner funciona como línea fuerza y de tensión que se ve robustecida por la dirección del pico del animal que apunta a la frase "*proceso de paz*", empero, llama la atención que la línea gruesa, ese rastro rojo que acompaña la grulla/paloma, pareciera ser un elemento estructurante que no solo sostiene y es la base de la paloma, sino que sostiene al mismo tiempo -literal y metafóricamente- el proceso de paz, un proceso construido sobre las bases del rojo sangre que es enmarcado por una composición creada a partir de los colores de la bandera colombiana.

- **Rostros tricolor: segundo tiempo**

De acuerdo con el archivo visual recopilado, no fue posible evidenciar un uso por parte de las FARC-EP de la paloma como símbolo de paz, en tanto en su libro no aparecen referencias relacionadas ni a las palomas ni a la paz, por lo menos no de la manera en que Semana lo hace. Frente a esto valdría la pena preguntarse ¿por qué para las FARC-EP no es importante disputarse el símbolo de la paz? O en todo caso si ese interés de disputa existiera, ¿por qué para esta guerrilla la paz merecería ser simbolizada de una manera diferente a la icónica paloma blanca?

Como vimos, el símbolo de la paz frecuentemente ha sido relacionado con la fe, la cristiandad y la pureza, sin embargo y en oposición a esto, las FARC-EP optaron por utilizar otro recurso visual de orden simbólico que aparece de manera reiterativa en su narrativa visual y da cuenta de una idea integradora, si se prefiere, una idea que abraza el sentido de comunidad, este recurso es el tricolor de la bandera de Colombia, es posible identificar su uso en insignias, vestuario, publicidad, material pedagógico y/o político e incluso como parte del maquillaje corporal usado para presentaciones culturales y/o paradas militares.



Imagen 21  
Publicación: 2015  
Fuente: 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un  
pueblo.



Imagen 22  
Publicación: 2015  
Fuente: 50 años en fotos FARC-EP la  
resistencia de un pueblo.



Imagen 23  
Publicación: 2015  
Fuente: 50 años en fotos FARC-  
EP la resistencia de un pueblo.

Las imágenes que vemos en la parte superior ejemplifican parte del grupo de fotografías seleccionadas del libro de las FARC-EP para esta fórmula de representación, en ellas es posible observar tres maneras diferentes en que se nos presenta la bandera de Colombia; la imagen 21 muestra una parada militar en donde aparece un hombre sosteniendo una bandera con el escudo de las FARC-EP, como vemos, este escudo se compone de una bandera de Colombia y en el centro se ubica una silueta que corresponde al mapa de Colombia, en el que a su vez reposan dos carabinas M21 como símbolo de las primeras armas con las que contó esta guerrilla, en la parte superior de estas se encuentra un libro abierto.

La reiteración del escudo de las FARC-EP en las imágenes fotográficas hace parte de las prácticas representacionales utilizadas por ellos mismos para organizar la experiencia visual de tal manera que sea posible identificarles e identificarse a sí mismos como grupo, funge como estrategia identitaria de esta comunidad imaginada, en donde en línea con los planteamientos de Benedict Anderson (1991) es posible decir que aunque no todas las-los guerrilleros se conocen, hacen parte de una comunidad imaginada por sus integrantes y

guardan una cierta imagen colectiva de su común unión, esto es, un escudo/logo que ha sido cargado de sentido y que hace parte de los repertorios de representación elegidos y aceptados por esta guerrilla.



Imagen 24  
Escena de la película Golpe de estadio  
Publicación: 1998  
Fuente: <https://hablaelbalon.com/wp-content/uploads/2016/11/golpe-de-estadio-1.png>

La imagen 22 que vemos en la parte superior, trae a nuestra memoria una película colombiana estrenada en el año 1998 y que fue dirigida por Sergio Cabrera, en ella se relata la historia de cómo gracias a las eliminatorias de fútbol, miembros de un grupo guerrillero y miembros del

ejército terminan haciendo una tregua para reunirse a ver el encuentro futbolístico entre la selección Colombia y la selección de Argentina.

En Colombia en 1998 que algo como esto sucediera resultaba irrisorio para cualquier colombiana o colombiano, sin embargo, casi quince años después presenciaríamos -en una versión similar a la que propone Cabrera- una escena en donde guerrilleras y guerrilleros portaron públicamente y con orgullo la camiseta de la selección Colombia como apoyo a la misma, la escena, aunque ya no resultaba imposible de creer gracias a las Negociaciones de Paz, si despertó en el país una discusión en torno al derecho al uso por parte de guerrilleras y guerrilleros de un símbolo que muchas personas consideraron como patriótico.

Para Joseph Nye (2004) el *soft-power* es la capacidad que tienen los actores políticos de incidir sobre otros actores valiéndose de medios culturales e ideológicos sin necesidad de hacer uso de la coerción propia del *hard-power*, para este autor el término da cuenta de las

posibilidades de uso de elementos culturales (música, fútbol, cine etc.) como una fórmula de atracción hacia una comunidad sin necesidad de someterla, esta atracción puede darse a través de valores admirados o compartidos como el fútbol convirtiéndole en una forma de “poder blando” que es altamente funcional a diversas agendas políticas, recordemos por ejemplo cómo países como Argentina y su polémico mundial de fútbol en 1978 en plena dictadura, hicieron visible la potencia oculta que hay en la relación *soft-power* y fútbol como parte de estrategias políticas que a través del fútbol buscaron ocultar una problemática social mucho más compleja, cómo en últimas operó un régimen de visibilidad que mientras intentó ocultar algo, terminó mostrándole al mundo mucho más.

De esta manera, en la imagen 22 es posible ver a cinco guerrilleros, en el centro de la composición aparece Iván Márquez acompañado de Yuri, Maritza, Marco y Marcela<sup>25</sup>, en esta fotografía los cinco actantes aparecen vistiendo la camiseta oficial del equipo de fútbol colombiano, esta camiseta es un conocido símbolo que logra aglutinar la idea compartida de nación y comunidad, razón por la cual su uso se ha desplazado del campo a deportivo a otros campos, en donde por ejemplo en época de campaña electoral su uso se hace más frecuente, durante las marchas de rechazo a la guerra o particularmente a las FARC-EP por ejemplo, se convierte en un elemento-símbolo frecuentemente utilizado cuando no se acude al uso de camisetas blancas como símbolo de paz. En este sentido, es posible decir que su uso refleja el interés de las FARC-EP por hacer parte o si se quiere, integrarse al ‘adentro’ social a partir del porte de un símbolo como lo es esta camiseta de fútbol, Márquez, negociador en jefe de la delegación de las FARC-EP en La Habana, es quien no sólo lleva una camiseta de un color

---

<sup>25</sup> Estos son los nombres que aparecen en el libro como comentario en la imagen original.



diferente -azul- como si esto fuera algún tipo de referencia a su lugar jerárquico dentro de las negociaciones, sino que es él en torno a quien los demás sujetos actantes se reúnen mientras con firmeza porta la pelota sonriendo a la cámara.

Una primera lectura de esta fotografía nos habla de una identidad nacional compartida por un grupo de personas y de su apoyo público a un equipo de fútbol -la selección Colombia- en época de torneos, sin embargo, también da cuenta de una intención manifiesta por parte de las FARC-EP de reclamar su vinculación al adentro social a partir del uso de enunciados performativos que dan cuenta de una disputa por los términos en que se amplía la discusión sobre la paz y cómo de acuerdo con esta guerrilla, para que exista la paz o por lo menos la discusión sobre ella, es necesario que se les incluya en el “nosotros” y se les desvincule del “ellos” en el que se situaron históricamente; esto tal como diría Butler en “Quién le canta al Estado-Nación” (2009) implica que un primer paso para lograr este cometido sea que las FARC-EP reclamen el derecho al uso público de estos elementos icónicos, que pueden ser leídos desde un sentido vinculante de nación, de común-unidad, pero también en línea con los planteamientos de Nye (2004) muestran cómo este se convierte en un ejercicio performativo por parte de las FARC-EP para atraer con un “poder blando” una atención positiva hacia ellas y ellos.

Finalmente, en la imagen 23 es posible ver a Alfonso Cano de pie frente a un micrófono con la boca abierta en lo que parece un gesto de habla, gracias a la coloración de la imagen se acentúa el peso visual de la fotografía que recae en la parte inferior derecha en donde aparece de nuevo el tricolor de la bandera de Colombia con una variación particular,

en el centro de la misma aparece una silueta de color blanco con el rostro emblemático de Simón Bolívar.

Esta fotografía hace parte de una serie de imágenes en donde aparece con frecuencia la referencia visual a Bolívar, el uso político de esta imagen tiene que ver con la importancia que su pensamiento tuvo en lo formativo, militar y por supuesto lo identitario para esta guerrilla, parte de esto se puede ver por ejemplo en las conferencias y plenos constituidos por las FARC-EP como espacios decisorios de su estrategia político-militar; así, de las diez conferencias que se realizaron a lo largo de su historia militar es solo hasta la sexta en 1978 que se hace evidente el elemento bolivariano, en ella se definieron lineamientos normativos basados en la construcción de un Estatuto, Régimen Interno Disciplinario y Normas Internas de Comando, es justamente a través de estos Estatutos en donde se hace manifiesto el pensamiento Bolivariano, de acuerdo a lo que es posible leer en ellos, se inspiran en “el pensamiento revolucionario del Libertador Simón Bolívar del antimperialismo, la unidad latinoamericana, de la igualdad y del bienestar del pueblo. También propugna por la creación de un auténtico Ejército Bolivariano”<sup>26</sup>

Una imagen como la 25 permite pensar en los repertorios de representación visual usados por las FARC-EP para dar cuenta de las luchas inacabadas y las agendas políticas que atravesaban la discusión que se estaba dando en La Habana durante las negociaciones de paz, una negociación que pasaba no solamente por los puntos que se estaban tratando, sino también por el derecho a dotar de sentido símbolos que consideraban que también les eran

---

<sup>26</sup> Estatutos de las FARC-EP. Disponible en: <https://www.farc-ep.co/octava-conferencia/estatuto-farc-ep.html>

propios, sea esta una bandera tricolor, un rostro como el de Bolívar o la reiteración de pinturas y fotografías con los rostros de Manuel Marulanda, Jacobo Arenas o el mismo Alfonso Cano. Rostros que para ellos daban cuenta de sus raíces y su trasegar político.



Imagen 25

Publicación: 2015

Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo.

- **Proxémica mediática: tercer tiempo**

Se entiende por proxémica al uso que se hace del espacio personal, el espacio entre dos cuerpos. Es justamente en esa cercanía de los cuerpos el momento en el que consideramos que las narrativas visuales de la Revista Semana y el libro de las FARC-EP se encuentran, el corto instante en el que se estrechan manos o se dan abrazos.



Imagen 26  
Alciato, Andrea.  
Publicación: 1550  
Fuente:  
<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A50a039>

Estos dos gestos son recursos iconográficos bastante utilizados en la historia del arte, así por ejemplo podemos ver que en la tradición de grabados de emblemas surgen alegorías como la que aparece en la imagen 26 en donde se ven a dos guerreros que por las diferencias en sus uniformes y su apariencia física representan dos partes de la guerra que están a punto de sostener, estrechando sus manos derechas se saludan

antes de dar inicio a la acción como un gesto de concordia entre las dos partes previo a que alguno sea declarado vencedor y el otro vencido.



Imagen 27  
Publicación: Octubre 2015  
Fuente: Archivo Revista Semana

Como dijimos, la alegoría de las manos estrechadas es bastante frecuente en los motivos emblemáticos y en la pintura de batallas, en este tipo de piezas iconográficas aparecen en su mayoría sujetos vestidos con indumentaria militar y algunas veces como en las pinturas de Francisco de Goya aparecen vestidos de civil. Sin embargo, en el archivo visual se encontraron pocas fotografías en donde aparecieran actantes vestidos con uniforme militar y cuando sucedía usualmente hacían referencia al encuentro entre Manuel Marulanda y Andrés Pastrana en los pasados Diálogos del Caguán y una sola fotografía en la que estaba el ex guerrillero Helí Mejía alias Martín Sombra abrazando a un comandante de la Policía, así pues, esto nos sirvió para darnos cuenta que el acto de estrecharse las manos o abrazarse no tenía tanto que ver con el antes de la batalla como sí tenía todo que ver con el fin de la misma, la pregunta que surge luego de analizarlas es ¿quién fue el vencedor y quién el vencido?.

La imagen 27 es tal vez una de las escenas más recurrentes en el archivo analizado, en ella aparecen como sujetos centrales Juan Manuel Santos y Timochenko acompañados de Raúl Castro, el ex presidente de Cuba, sede de las Negociaciones de Paz.

Esta fotografía circuló no sólo en los artículos al interior de la Revista Semana, sino también como vemos en algunas de sus portadas, la importancia de esta escena tiene que ver con el anuncio del fin del conflicto más largo del continente, en ella aparecen los dos líderes

de los bandos en disputa, el Gobierno colombiano y las FARC-EP, los actantes aparecen vestidos de blanco, sin armaduras o uniformes oficiales, sus rostros están sonrientes y mientras se miran a los ojos estrechan sus manos como anuncio no solo de concordia como en los motivos emblemáticos, sino también como símbolo de un acuerdo alcanzado.

Sin embargo, aunque está es la escena más recurrente y de ella es posible ver variaciones con Iván Márquez y Humberto de la Calle estrechando sus manos, hay otro tipo de fotografías sobre las que nos gustaría detenernos por un momento.



Imagen 28  
Publicación: Septiembre 2015  
Fuente: Archivo Revista Semana

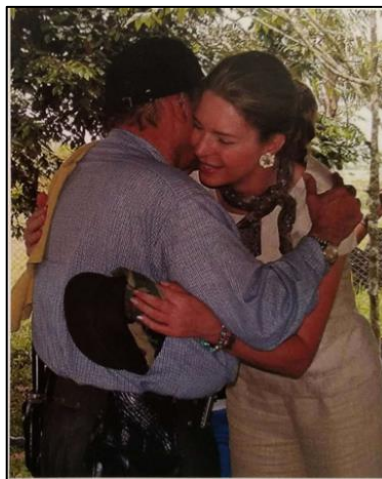


Imagen 29  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la resistencia de un pueblo.

Las imágenes 28 y 29 hacen parte del archivo de la Revista Semana y del libro de las FARC-EP respectivamente, aluden a momentos diferentes, la primera fue tomada en septiembre del año 2015 a propósito del Día Internacional de la Paz, en ella aparecen Martín Sombra ex guerrillero de las FARC-EP sentado en una silla Rimax de color azul sujetando la mano de Clara Rojas quien fuera en ese momento representante a la cámara por el Partido Liberal.

La fotografía fue tomada en la cárcel La Picota y de acuerdo con la información publicada por la Revista Semana se realizó en alianza con Reconciliación Colombia en donde convocaron a 16 líderes que fueran “adversarios” para que en un acto de paz se estrecharan la mano y pudieran conversar sobre sus diferencias.

La segunda fotografía aparece en el libro de las FARC-EP en el apartado que tiene por nombre "*intercambios con diversos sectores políticos durante los procesos de diálogos*" (p. 34-39) en este apartado aparecen múltiples personalidades nacionales e internacionales, de todas ellas dos son mujeres, una es Noemí Sanín en Casa Verde aproximadamente en 1985 y la otra es la reina Noor Al-Husseín de Jordania.

Además de los nombres y el evidente abrazo entre Marulanda y Al-Husseín, en el libro no hay información al pie de foto que nos contextualice sobre cómo se dio este encuentro, en una indagación sobre la misma en medios de comunicación colombianos no fue posible encontrar nada al respecto, solamente en medios extranjeros como la Revista Hola de España en donde afirmaban que en el año 2001 la reina viajó hasta Colombia para

lograr que las FARC-EP firmara un acuerdo en el que se comprometían a no utilizar minas anti persona en el marco del conflicto armado.

Estas dos fotografías nos resultan sugerentes por dos razones principales; la primera razón tiene que ver como dijimos inicialmente, con este punto de encuentro entre los dos cuerpos, esta relación proxémica que se da entre las dos partes en conflicto, en donde por un instante se encuentran y se dejan capturar por el lente de la cámara, en este sentido, estas imágenes dan cuenta de una relación proxémica enmarcada, es decir, una relación cuerpo a cuerpo que se da con el propósito de ser fotografiada como parte, si se quiere, de un enunciado performativo que al ser capturado por la cámara narra visualmente una situación y/o intención política que se traslada al campo mediático, en donde dos partes de un mismo conflicto sellan su pacto a partir de la cercanía corporal como si estuvieran sentando una base de confianza.

Así, en el archivo de Semana y de FARC-EP, es posible ver fotografías entre guerrilleros y personajes políticos o víctimas del conflicto armado, en algunas fotografías podemos ver una cercanía más amable, menos construida visualmente, en otras, como la imagen 28, la cercanía se ve forzada, sin embargo, más allá de juzgar la sinceridad o no que refleja una imagen, nos parece interesante que estas acciones de cercanía corporal logran poner sobre la mesa la posibilidad del reconocimiento del *rostro* en términos de Levinas (1977) en donde este cara-a-cara plantea una responsabilidad que trasciende la autonomía del sujeto y le supone un compromiso ético frente al rostro observado, la demanda del “no mataras”.



La segunda razón por la que nos parecen sugerentes estas imágenes, es que el archivo recopilado no muestra ni una sola vez abrazando o estrechando manos a una mujer guerrillera, así mismo, a excepción de la reina Al-Husseín, tampoco aparece ninguna personalidad femenina del ámbito nacional o internacional que no esté situada en el lugar de víctima del conflicto armado, esto llama nuestra atención en tanto como dijimos, esta relación proxémica mediática pareciera estar restringida exclusivamente a cuadros políticos de las FARC-EP y a personalidades políticas de gran envergadura a nivel nacional e internacional, es decir, a menos que seas hombre o víctima del conflicto armado, no estrecharás manos ni abrazaras, sin embargo sobre esto se dialogará apartados más adelante.

Finalmente, los tres tiempos de esta fórmula de representación (palomas; rostros tricolor; proxémica mediática) lo que nos plantean es que para la Revista Semana hay una serie de elementos derivados de la tradición judeocristiana que atraviesan la lectura que hacen de las Negociaciones de Paz, un ejemplo de ello es la paloma blanca, así mismo, podemos ver que hay unas prácticas representacionales por parte de la revista que insisten en mostrar a las FARC-EP como enemigos de la paz, mientras que para las FARC-EP hay una insistencia en construir en otros términos la idea de paz, que no atraviesa la idea judeocristiana pero no por ello carece de símbolos, prueba de ello son los rostros tricolor que analizamos anteriormente.

En este sentido, pareciera que las FARC-EP no entienden la paz como un algo etéreo que se posa sobre nosotras-os y nos guía al camino de la transformación y la normalización de los cuerpos, sino como un proyecto de común-unidad, como un homenaje los suyos que ya no están y se reflejan en los rostros de Bolívar, Marulanda, Cano, Arenas, entre otros, empero,

aunque se separan en la idea de la paloma presentada por Revista Semana, logran encontrarse con ella en el contacto físico con sus contrincantes, en la cercanía con “el enemigo” como nombran a quienes no hacen parte de su común-unidad, en el rostro del Otro que pone en tensión su propia existencia, de esta manera, lo que nos queda es preguntarnos ¿qué nuevos símbolos se requieren para construir un escenario común de paz en donde sea posible resignificar o si quiera reflexionar sobre estas dos miradas a la paz?

## **6.2 FÓRMULA DE REPRESENTACIÓN N°2: PERFIL GUERRILLERO**

Durante la revisión del archivo visual recopilado, se identificó que una posible fórmula de representación tendría que ver con cómo se iba construyendo progresivamente durante las negociaciones de La Habana un perfil guerrillero, toda vez que en las imágenes recopiladas era posible observar no solamente fotografías en donde aparecían las delegaciones de las FARC-EP, sino que por ejemplo en la Revista Semana era posible encontrar fotografías de ex combatientes que habían dejado las filas por decisión propia o porque habían sido capturados en combate; así como también en Semana y en el libro publicado por las FARC-EP aparecían fotografías en las cuales se podía observar parte del día a día de algunas-os guerrilleros.

Lo que pretendemos a continuación es analizar los recursos visuales utilizados para presentarnos estas imágenes y cómo en este caso aparece la vida cotidiana de las y los guerrilleros como una clave de análisis para entender los repertorios de representación utilizados tanto por Revista Semana como por las FARC-EP, repertorios que están atravesados por una idea diferenciada de lo que implica la justicia y la relación vida cotidiana → muerte, entendida como una serie de elementos de orden simbólico que constituyen la vida y la muerte para crear o ampliar los marcos desde los cuales sea posible que las vidas de las y los guerrilleros sean leídas como vidas.

- **Se busca: entre caras y rostros**



Imagen 30  
 Publicación: 2010  
 Fuente:  
<https://www.elpais.com.co/judicial/alfonso-cano-es-el-criminal-mas-buscado-en-colombia.html>

En la primera variación de esta fórmula de representación se identificó que algunas de las fotografías presentadas por la Revista Semana reiteraban el uso de elementos compositivos (planos, encuadres, textos, color etc.) similares a los que suelen usarse en medios masivos de comunicación para poner en circulación imágenes de las caras de las y los delincuentes más buscados (imagen 30).

Estos elementos compositivos suelen ser diagramados de tal manera que logre ser más fácil la

identificación de los personajes y su posterior disposición para la recordación, de tal forma que en este tipo de imágenes el color se utiliza para resaltar algunos de los textos relevantes, los planos son casi siempre los mismos y el peso visual usualmente se ubica en las imágenes dispuestas como foco de atención y tensión, esta forma de disponer los elementos compositivos permite que nuestro cerebro recuerde estas imágenes con mayor facilidad y en este sentido, nos sea posible relacionarlas de manera mucho más fácil al ver imágenes que nos resulten similares, como las que veremos a continuación.



Imagen 31  
 Publicación: Julio 2013  
 Fuente: Revista Semana



Imagen 32  
 Publicación: Octubre 2014  
 Fuente: Revista Semana

Tal como es posible observar en las imágenes 31 y 32 que se publicaron en 2013 y 2014 respectivamente, la Revista Semana durante las negociaciones de paz realizadas en La Habana recurrió a presentar imágenes en donde algunos de los y las delegadas de FARC-EP y en menor medida, algunos de los guerrilleros que para esa época ya no estaban vivos, aparecen con encuadres similares a los que suelen ser utilizados para mostrar a las y los delincuentes más buscados; de esta manera, en esta fórmula se identificó que hay una reiteración de fotografías que muestran las caras de miembros de las FARC-EP en primeros planos y ángulos frontales, encuadres fotográficos que toman únicamente la cara del sujeto eliminando el resto de la toma, es decir un *big close up*, estas fotografías van acompañadas de textos como los que se pueden leer en las imágenes 31 y 32 en donde aparecen sus alias y los delitos que han cometido, así como también hacen referencias al uso de armas.

Resulta interesante poner en contraste imágenes como las 30 y 32 en donde aunque una es publicada por la Policía Nacional de Colombia en el año 2010 y la otra es publicada por la Revista Semana en el año 2013 hay en las dos una iterabilidad en la presencia de algunos miembros de las FARC-EP como Ermilio Cabrera alias Bertulfo, Jorge Torres alias

Pablo Catatumbo, Milton de Jesús Toncel alias Joaquín Gómez o Luciano Marín Arango alias Iván Márquez, todos ellos miembros del equipo negociador de las FARC-EP en La Habana.

Estas dos imágenes publicadas con tres años de diferencia y puestas en circulación para fines completamente diferentes recurren a la misma fórmula de representación, la del sujeto que “se busca”, esto es, fotografías de las caras de los sujetos acompañadas de los alias con los que son reconocidos, en la imagen 32 como parte de un comentario a la imagen aparece la pregunta “¿al capitolio o a la Picota?” escrita en color amarillo, mismo color con el que se enmarcan los alias escritos en la parte inferior y con el que se resalta la palabra Picota, un color que como ya habíamos mencionado en otra fórmula, es utilizado junto al color negro para demarcar zonas de atención y/o peligro.

En cuanto a la imagen 32 es posible observar que esta composición fue realizada a partir del uso de una misma fotografía que posteriormente fue encuadrada y enmarcada de tal manera que fuera posible en edición digital realizar un *big close up* a la cara de cada miembro de las FARC-EP que aparece en ella, hemos resaltado con círculos verdes las zonas en donde es posible identificar que todos los actantes fueron fotografiados al tiempo, compartiendo el mismo plano y el mismo fondo. En este sentido, esta composición nos hace preguntarnos por qué no es suficiente recurso visual para Semana el uso de una fotografía en plano general y consideran que su mensaje está más completo si realizan este tipo de encuadres con un *big close up* al estilo de los carteles de “se busca”.

La manera en que Revista Semana organiza nuestra experiencia visual a partir del uso de imágenes y textos, lo primero que nos dice es que estos sujetos actantes hacen parte de

una larga lista de enemigos absolutos que se tachan una vez han sido eliminados o en lenguaje militar, han sido “dados de baja”, permiten pensar además que hay una enmarcación de la imagen fotográfica que busca recordarnos constantemente que estos sujetos ya han estado antes en este tipo de carteles, nos recuerda que pese a que en algunos casos estos guerrilleros ya no utilicen las armas y los uniformes militares como parte de su indumentaria, ellos todavía no hacen parte del adentro social.

Ahora bien, en las fotografías publicadas en el libro de las FARC-EP hay una suerte de modificación de la escena, ya no se presentan solamente las caras de las y los guerrilleros como lo hace Revista Semana, allí hay inmerso en un mar de fotografías sin hilo temporal concreto, un intento por acercarnos a los rostros de las y los guerrilleros, así estos rostros nos son presentados de manera directa, con el dramatismo propio de la fotografía a blanco y negro que hace más ásperos los gestos, más cercanos, recordándonos como diría Levinas (1977) que no podemos existir sin ser interpeladas-os por el rostro del otro, que somos dependientes y que siempre la primera forma de exposición y vulnerabilidad como bien lo dirá Butler (2005) es visual.



Imagen 33  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un  
pueblo



Imagen 34  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-  
EP la resistencia de un pueblo



Imagen 35  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un  
pueblo

Las imágenes 33, 34 y 35 fueron tomadas del libro publicado por las FARC-EP, en ellas aparecen mujeres y hombres como parte de lo que ellos ubican como los inicios de la historia de esta guerrilla, en estas imágenes no es posible identificar con facilidad a ninguno de los personajes, salvo por la imagen 34 en donde aparece Myriam Narváez una campesina proveniente de Marquetalia, a quien se le atribuye haber sido una de las pocas mujeres que participaron en la fundación de las FARC.

Como estas imágenes hay muchas a lo largo del libro, algunas gracias a la indumentaria, personajes o escenarios permiten leer la época en la que fueron tomadas, en otras simplemente no nos fue posible, sin embargo, lo interesante de estas fotografías es que todas son presentadas como parte de la historia misma de esta guerrilla, historia que es contada a partir de los rostros de las y los guerrilleros; las tres fotografías que vemos en la parte superior hacen un énfasis en los rostros, se interesan particularmente por mostrar que quienes hicieron parte de lo que conocemos como el mito fundacional de las FARC-EP fueron personas que no solo eran campesinas, sino que además eran de todas las edades, desde personas sorprendentemente jóvenes (incluso niñas-os), hasta los más ancianos, todas



ellas parte de la historia de las FARC-EP, parte de una historia narrada a través del rostro de la subalternización.

En este sentido, hay una serie de construcciones simbólicas que se establecen como una barrera que le impiden a quien ve la imagen leerla en términos de la existencia de un rostro, esto quiere decir en términos de Levinas (1977) que quien se acerca a estas imágenes no responde a la demanda ética que le hace el rostro, no responde al llamado del ¡no matarás! en tanto no ve una humanidad encarnada en esa imagen, por el contrario, lo que ve es una idea de delito, peligro, sujetos del mal, en suma, lo que ve no es un rostro, sino una imagen enmarcada que le hace ver esos Otros como sujetos del mal.

- **Vida cotidiana**

A partir de la revisión del archivo visual fue posible establecer que tanto la revista semana como las FARC-EP pusieron en circulación una serie de fotografías que permitían de alguna manera, dar cuenta de cómo se desarrollaba la vida cotidiana al interior de las FARC-EP. Con respecto a esto, es preciso decir que tanto en la Revista Semana como en el libro de las FARC-EP aparecen fotografías que presentan en mayor o menor medida la vida cotidiana de las y los guerrilleros antes de las negociaciones de La Habana y durante las mismas, si bien en los dos archivos visuales es posible evidenciar este “antes” y “durante”, cada uno se diferencia a partir de unas particularidades que esperamos hacer visibles a continuación.



Imagen 36  
Publicación: Octubre 2013  
Fuente: Revista Semana



Imagen 37  
Publicación: Julio 2015  
Fuente: Revista Semana

La gran mayoría de fotografías que la Revista Semana publicó del 2012 al 2015 mostraban a los guerrilleros que hacían parte del equipo negociador de las FARC-EP cuando se encontraban en La Habana - Cuba, en estas fotografías (ver imagen 36-37) es posible ver a personajes como Iván Márquez o Pablo Catatumbo vestidos de civil dando declaraciones a la prensa, conversando con su equipo negociador o reunidos con el resto de las delegaciones.

Como ya hemos dicho en otras fórmulas de representación en este capítulo, estas fotografías están siempre acompañadas de titulares o comentarios a la imagen como parte del despliegue informativo que se realiza en cada artículo publicado, estas fotografías dan cuenta de alguna manera del día a día de las y los guerrilleros que en ese momento se encontraban en Cuba haciendo parte del equipo de negociadores de las FARC-EP, estas fotografías en tanto forma y motivo fotográfico son todas similares, las variaciones que se hallaron es posible encontrarlas en los gestos de los sujetos actantes y en la manera en que estas fotografías son enmarcadas y presentadas por la Revista Semana.

Para el caso de las fotografías que se encontraron en el libro de las FARC-EP estas son muy similares a las presentadas por Revista Semana, las variaciones que fue posible encontrar tienen que ver también con la enmarcación de las mismas y la transición en los gestos de las caras de los sujetos actantes, sin embargo, la principal diferencia entre estas fotografías y las publicadas por Semana tiene que ver con aquella en donde aparecen hombres y mujeres en lo que entendemos como el detrás de cámaras, actividades que principalmente tenían que ver con comunicaciones, difusión y/o propaganda.

Empero, mientras esto sucedía en Cuba, en Colombia quedaban otros dos grupos de guerrilleros y ex guerrilleros que también serían representados por Semana y por FARC-EP que consideramos también son relevantes para responder a la pregunta por las formas de representación que de las FARC-EP y cómo estas se constituyen en formas de consolidar un perfil guerrillero.



Imagen 38  
Publicación: Febrero 2015  
Fuente: Revista Semana



Imagen 39  
Publicación: Julio 2015  
Fuente: Revista Semana



Imagen 40  
Publicación: Octubre 2012  
Fuente: Revista Semana

Otro conjunto de fotografías que fue posible identificar en la Revista Semana, pertenecía al grupo de hombres y mujeres que fueron<sup>27</sup> o seguían siendo parte activa de las FARC-EP; en estas fotografías todos los sujetos actantes que se identificaron estaban portando uniformes militares y armas, sin embargo la mayoría de las veces aparecían desempeñando tareas propias de la vida cotidiana en la guerra, así por ejemplo en la imagen 38 se puede ver una fotografía -posiblemente capturada de una imagen en movimiento- en donde se ve a un hombre que parece ser Víctor Julio Suárez Rojas, alias Jorge Briceño Suárez o Mono Jojoy mientras camina al lado de un amplio alambrado de púas detrás del cual es posible observar a varias personas de pie, al lado de esta fotografía aparece otra en donde se ven varios cuerpos apilados en el suelo mientras un actante vestido con un chaleco blanco aparece de fondo en plano general y un semi-contrapicado.

Las imágenes 38 y 39 muestran de un lado al Mono Jojoy custodiando a unos rehenes en un paisaje selvático encerrado por una cerca de púas y del otro muestran una composición en donde aparece un grupo de guerrilleros en una parada militar junto a una fotografía que no pertenece al mismo motivo fotográfico, se trata de una mujer sin rostro y languidecida en el suelo que sirve de ejemplo para hablar de las mujeres víctimas de violencia sexual a manos de los grupos armados -oficiales y no oficiales- en Colombia, en este caso particular a manos de las FARC-EP.

---

<sup>27</sup> Cuando decimos que fueron parte de las FARC-EP no hacemos referencia a que se hayan desvinculado voluntariamente, sino a que la causa de su desvinculación estaba relacionada con su muerte.

Después de las imágenes del equipo negociador de las FARC-EP en La Habana, este tipo de fotografías son las más recurrentes en Semana, fotografías en donde aparecen en su mayoría guerrilleros rasos, hombres vestidos con uniforme militar y armas, los titulares de los artículos o comentarios a las imágenes suelen ser sobre su accionar bélico y algunas veces se acompañan de las evidencias fotográficas de sus hechos o de fotografías de algunas de sus víctimas, estas fotografías no siempre correspondían al momento de publicación, algunas veces eran un motivo fotográfico recurrente de acciones bélicas realizadas en el pasado.

La fotografía 40 a su vez, es la única fotografía de este tipo que aparece durante el 2012 al 2015, esta hace parte de un especial que Revista Semana publicó el 29 de septiembre de 2012, tanto en la portada como en algunas páginas de la revista se dedicaron a contar la historia de Tanja Nijmeijer alias Alexandra Nariño debido a la decisión que las FARC-EP había tomado de incluirla en el equipo negociador, en esas fotografías se retrataba la vida de una guerrillera de origen holandés, en las imágenes era posible ver a Nariño compartiendo alimentos con sus camaradas guerrilleros, posando ante la cámara con otras personas o cantando, también mostraban algunas de sus pertenencias, entre ellas uno de sus diarios escritos a mano, diario del cual una vez lograron traducir al español publicaron fragmentos especialmente seleccionados, en donde esta guerrillera hablaba de la precariedad de la vida guerrillera y de lo mucho que extrañaba a su familia, por ejemplo.

Ese mismo año bajo el título “el álbum de las Farc” se publicaron unas pocas de las fotografías encontradas en los computadores de Alfonso Cano, las fotografías que se publicaron en ese especial eran todas en blanco y negro y narraban visualmente a doble

página parte de la historia y la vida cotidiana de las FARC-EP en la guerra sin mayor apoyo informativo que contextualizara las fotografías.



Imagen 41  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo



Imagen 42  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo



Imagen 43  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo



Imagen 44  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo



Imagen 45  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo



Imagen 46  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos  
FARC-EP la resistencia de un pueblo

Para el caso de las fotografías publicadas en el libro, las FARC-EP dedican especial atención a una suerte de despliegue de narrativa visual que permite ver las diversas actividades diarias de la guerrillerada, hemos escogido tan solo seis de las más de cien fotografías que pueden ubicarse en el espectro de la vida cotidiana y que aparecen al interior del libro, estas fotografías como vemos en las imágenes 41, 42, 43, 44, 45 y 46, permiten tener un acercamiento visual a las actividades diarias de las y los guerrilleros, así por ejemplo en el libro aparecen actividades como el cultivo de tierras, preparación de panales, construcción de dormitorios o “caletas”, cocinada o “ranchada”, estas fotografías presentan otra faceta de las FARC-EP, una si se quiere, más humana, uno de los pocos textos que aparecen en el libro da cuenta de una parte de estas actividades, así por ejemplo es posible leer:

“la vida cotidiana de guerrilleras y guerrilleros se compone de un sinnúmero de actividades centradas en: el trabajo para garantizar el normal funcionamiento de las unidades [...] la formación con el objetivo de conformar los diferentes cuerpos de mando integrales con las mejores unidades, es decir con capacidades políticas y militares para conducir desde pequeños hasta grandes grupos de tropa [...] el crecimiento cultural se cuenta así mismo entre los objetivos prioritarios. Guerrilleras y guerrilleros amplían cada día su horizonte”

Este texto y las fotografías, nos hablan del interés de las FARC-EP por como diría Butler (2010) de “hacerse vidas lloradas” es decir, representarse de tal manera que les sea posible salirse del estereotipo deshumanizado en el que han sido emplazados, esta es pues

una humanización de las narrativas visuales que resulta altamente provechosa sobre todo si es puesta en circulación en plena época de Negociaciones de Paz como sucedió con el libro de las FARC-EP publicado en el año 2015, puede leerse también como una estrategia de *trans-codificación* que en términos de Stuart Hall (2014) dan cuenta de unas estrategias de contra-representación que implicarían una intención de subvertir las formas en que se han representado a las-los guerrilleros.

Lo anterior, es posible evidenciarlo por ejemplo en fotografías como la 41 en donde aparecen dos sujetos actantes ranchando-cocinando, esta tarea es de carácter diario y se rota entre todas y todos los guerrilleros exceptuando los comandantes, vemos también en la imagen 42 a una mujer con uniforme militar amamantando a un-a bebe mientras sonrío a la cámara, estas dos fotografías son especialmente sugerentes en tanto las FARC-EP han sido fuertemente criticadas por los medios de comunicación y la sociedad civil por considerar que la vinculación de mujeres en las filas cumplía un propósito principalmente sexual, es decir, está instaurado en el imaginario social que las guerrilleras son vinculadas, muchas veces en contra de su voluntad para suplir las necesidades erótico-afectivas de los guerrilleros hombres, por esa misma línea, está la discusión sobre si las guerrilleras estuvieron o no obligadas a realizarse abortos aún en contra de su voluntad.

Aunque no es interés de esta investigación ahondar en esos temas particulares, sí nos interesa pensar por ejemplo cómo estas dos imágenes se convierten en una estrategia de *trans-codificación* en tanto son un intento de subvertir las representaciones hegemónicas que se han construido alrededor de la presencia femenina en las FARC-EP, así como la división interna de roles de género -que para esta guerrilla no existe de acuerdo a lo que afirman en



diversas entrevistas y documentos contruidos por ellos mismos- y cómo pese a lo que intentan mostrar estas fotografías sigue existiendo una negación de los procesos de subjetivación propios de las mujeres al interior de la guerrilla, negándoseles toda capacidad de agencia.

En este sentido, aunque no pretendemos profundizar aquí en la discusión sobre los roles de género, es preciso decir que estas estrategias de *trans-codificación*, como lo explicamos anteriormente, no siempre logran subvertir las representaciones en sí mismas, es decir, aunque puede que la lectura que de estas imágenes se haga sea la de seres “más humanos” o vidas “dignas de ser lloradas” esto no niega que la posibilidad de humanización se está dando a partir de la normalización y estereotipación de unos roles normativos de género, en este sentido, consideramos que estos se constituyen en un mecanismo que en función de la estratificación del conflicto, operan para que la gente ponga el acento una sola cosa, como por ejemplo, en las mujeres como cuidadoras dentro y fuera de la lucha armada.

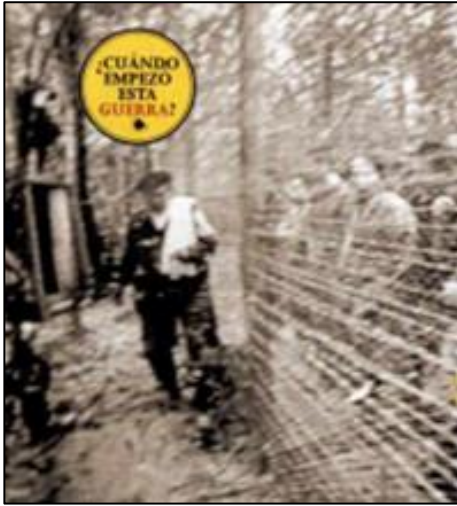


Imagen 38  
Publicación: febrero de 2015  
Fuente: Revista Semana



Imagen 46  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la  
resistencia de un pueblo

Finalmente, de este mismo grupo de imágenes quisiéramos resaltar estas dos en donde aparece Jorge Briceño más conocido como el Mono Jojoy, la imagen 38 como ya habíamos comentado fue publicada por Revista Semana en el año 2015 y la imagen 46 fue publicada por FARC-EP también en el 2015, aunque es preciso decir que este comandante guerrillero murió en el año 2010, estas dos fotografías parten de una idea similar, mostrar desde la perspectiva de cada medio cómo vivían las FARC-EP la vida cotidiana.

Estas fotografías nos permiten ejemplificar cómo a partir de ciertos repertorios de representación Semana y FARC-EP no sólo buscaban organizar nuestra experiencia visual, sino que además logran afianzar o subvertir la idea de deshumanización imperante en las representaciones visuales de la vida guerrillera, en este sentido, la imagen 46 en donde es posible ver a Briceño jugando tejo puede leerse como un intento por parte de FARC-EP de

dar cuenta de su cotidianidad que como diría Butler funge como parte de una estrategia de hacerse legibles en términos de la norma.

Este intento de hacerse legibles a partir de la norma nos lleva a otro grupo de fotografías que aparecen en menor medida en la Revista Semana pero con el avance de las Negociaciones de Paz se hacían más frecuentes:

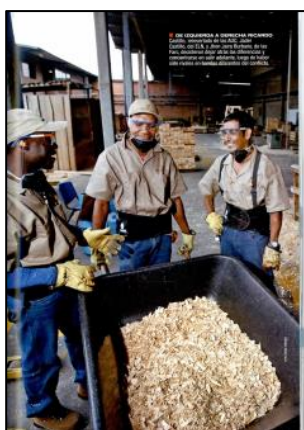


Imagen 47  
Publicación: Abril 2014  
Fuente: Revista Semana



Imagen 48  
Publicación: Noviembre 2014  
Fuente: Revista Semana



Imagen 49  
Publicación: Septiembre 2015  
Fuente: Revista Semana

Este grupo de fotografías tiene que ver con imágenes como las que se muestran en la parte superior (imagen 47, 48 y 49) en ellas aparecen ex guerrilleros de las FARC-EP que al momento de publicación de las fotografías ya no estaban vinculados con esta guerrilla, en todas las fotografías de este tipo aparecen excombatientes que cumplen dos perfiles; el de la- el excombatiente que se desvincula voluntariamente de las filas de las FARC-EP y entra a hacer parte de la institucionalidad, cumpliendo con programas establecidos para ello, entrando al campo laboral y haciendo parte de la vida civil, es decir, el perfil de quien en

términos de Butler se convierte en sujeto afirmante de la norma, un sujeto que está particularizado en tanto pareciera que está siendo salvado de la abyección no sólo al aceptar las normativas propias del estado, sino al afirmar el poder del estado o el poder de la vida civil, en este sentido esta figura es interesante por cuanto reafirma la benevolencia de quien tiene el poder de nombrarle.

Por otro lado, el perfil de aquellos que han sido capturados y se encuentran pagando condenas por los actos por los cuales son juzgados. En estos dos casos, se muestran siempre parte de sus historias de vida y en algunos se hace referencia a los procesos de re-socialización y de arrepentimiento por haber pertenecido a las FARC-EP.

Este último grupo de fotografías reflejan no solo un fragmento de lo que es la vida cotidiana de estas personas que ya no tienen armas, sino también permiten leer una intención manifiesta en Semana de compartir un mensaje sobre lo que consideran que debe ser la paz, esta entendida como un proceso que va acompañado de una lectura judeocristiana de la justicia, en donde se deben expiar todas las culpas y el primer paso reclamado por esta revista es el de arrepentimiento, este arrepentimiento en algunos casos se muestra con el rostro de excombatientes que han encontrado formas institucionales y sobre todo legales de prestar un servicio a la comunidad y otras veces con el rostro de quienes estando en la cárcel buscan la manera de redimir su accionar. Así, las fotografías muestran un intento por parte de Semana de mostrar “la otra cara de las Farc” como lo afirman en uno de sus artículos, aunque la cara que muestran es una cara que en todos los casos niega cualquier intención política que pudiera haber existido que justificara la vinculación y/o accionar de las y los guerrilleros en el marco

de la guerra, en ninguno de los casos mostrados por esta revista existe una referencia en la que pueda leerse la vinculación de estas ex guerrilleras y guerrilleros de manera positiva.

En este sentido, consideramos fundamental que en aras de ampliar los marcos interpretativos desde los cuales se lee la experiencia guerrillera se muestren todos los rostros vinculados a esta, rostros que *lato sensu*<sup>28</sup> consideramos y afirmamos, son rostros humanos, sin embargo, es importante no perder de vista al ver estas y todas las narrativas visuales recopiladas en esta investigación, que al observarlas debemos preguntarnos en función de qué narrativa de paz fueron movilizadas estas imágenes, es decir, no olvidar que estas imágenes fueron primero fotografías capturadas para posteriormente ser enmarcadas y emplazadas en lo que hoy entendemos como una narrativa visual, en definitiva no son solo fotografías estrictamente, sino que cada fotografía se inscribe en un marco normativo y eso implica que se produzca desde un régimen visual distinto y desde unos registros visuales distintos y por lo tanto que genere unas marcas de legibilidad distintas.

Por último, para cerrar esta fórmula de representación, nos gustaría reflexionar brevemente cómo la muerte también hace parte de la vida cotidiana de las y los guerrilleros de las FARC-EP y cómo esta es mostrada por la Revista Semana y por las propias FARC-EP.

---

<sup>28</sup> Expresión latina que significa “en sentido amplio”.

Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse.

#### Antígona – Sófocles

La tercera pieza del ciclo tebano, es una de las obras más famosas del poeta trágico Sófocles (495-406 a. C) en ella la protagonista es Antígona, valerosa mujer, hija de Yocasta y Edipo, quien se opone a las leyes instauradas por su tío Creonte, a propósito de la muerte de sus hermanos.

Eteocles y Polinices, hermanos de Antígona, a pesar de haber acordado que una vez ocurriera el destierro de su padre Edipo, se alternarían el mando de su ciudad cada año, Eteocles se niega a cederle el mando a Polinices cuando a este le correspondía, razón por la cual Polinices lidera la expedición de los Siete contra Tebas para derrocar a su hermano, teniendo como resultado la muerte de ambos y otorgándole el trono a Creonte, hermano de Yocasta.

Creonte, una vez proclamado rey le otorga a Eteocles un honorable funeral, mientras a Polinice le niega esta posibilidad y ordena que su cuerpo sea dejado sobre la tierra en el

lugar donde había caído. Antígona pese a estos mandatos decide recogerlo, embalsamarlo y enterrarlo, razón por la cual, Creonte la condena a ser enterrada viva en el panteón familiar, sin embargo, esta decide suicidarse y morir al lado del cuerpo de su marginado hermano.



Imagen 50

Antigone au chevet de Polynice -

Jean-Joseph Benjamin-Constant - 1868

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin-Constant\\_Antigone\\_au\\_chevet\\_de\\_Polynice\\_\(2007\\_6\\_1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin-Constant_Antigone_au_chevet_de_Polynice_(2007_6_1).jpg)

Esta hermosa obra de Sófocles (2000) nos permite preguntarnos ¿por qué ante la insistencia de Antígona, Creonte se opone a que ésta le dé honras fúnebres a su hermano Polinice? ¿Quién o qué merece ser recordadas-os y quién lo decide?, ¿Quiénes pueden recordar junto con otras y otros y a quienes les ha sido negada la evocación de su propio pasado y por qué?

De acuerdo con Jean Pierre Vernat (1985) Creonte pretende dar un castigo ejemplarizante al no permitirle a Antígona enterrar el cadáver de Polinices, principalmente por considerarlo un traidor a su patria y haber atacado a su propia ciudad. La traición como sabemos, es uno de los peores delitos en Grecia, tanto en la época arcaica, en la que transcurre la tragedia, como en la clásica, en la que Sófocles escribe:

Sin embargo, “Antígona defiende leyes que tienen un valor superior a los decretos políticos; defiende a quien no puede defenderse porque está muerto, defiende el honor de su familia, y defiende las leyes divinas. En el culto a los muertos se mantiene la continuidad del grupo familiar y de la ciudad”. (Vernant, 1985, p. 327)

La traición a la patria, el levantamiento, los asesinatos, extorsiones, violaciones de derechos humanos, todos ellos delitos indefendibles no sólo para Revista Semana sino para un amplio porcentaje de la población colombiana, delitos que también hacen parte innegable de la historia que se ha escrito sobre las FARC-EP y que han escrito ellas mismas bajo sus propios términos, sin embargo, es una historia que no solo no ve los muertos de la misma manera, sino que se interesa por mostrarlos de una manera diferenciada para que tengan un afectación particularizada sobre quien los ve.





Imagen 51  
Publicación: Abril 2012  
Fuente: Revista Semana

La imagen 51 que vemos en la parte superior, hace parte de una publicación que hizo la revista Semana en el año 2012, en la composición aparece del lado izquierdo seis ataúdes cubiertos con la bandera de Colombia, mientras población civil, militares y prensa los custodian y les despiden, en los rostros se lee la devoción y la mística propia de un acto de duelo, realizado además en un espacio como la iglesia, en donde sólo los fieles y los héroes son despedidos, del otro lado, a la derecha aparecen 29 sacos largos y blancos dispuestos sobre un suelo verde demarcado con una cinta amarilla, al frente de ellos organizadas en hilera aparece una fila larga de armas.

Lo primero que hay que decir es que llama la atención cómo la Revista Semana a lo largo de las publicaciones realizadas durante las negociaciones realiza una diferencia entre quienes mueren -guerrilleras y guerrilleros- y quienes son asesinados, masacrados, violentados -soldados y fuerzas armadas oficiales-, una forma de nombrar la muerte bastante particular entendiendo que en el marco de la guerra y de estas fotografías analizadas, todas y todos los cuerpos no solo mueren, sino que son asesinados.

Lo segundo, es que esta es tal vez la única fotografía en la que los cuerpos de las y los guerrilleros aparecen cubiertos, porque esos sacos blancos no son otra cosa que cuerpos sin vida, cuerpos mediáticos puestos al servicio de la guerra, basta recordar por ejemplo la fotografía del cuerpo sin vida de Raúl Reyes, que aparece también en una de las publicaciones realizadas por Semana durante el periodo analizado, aunque su muerte no se dio en el marco de las negociaciones de paz, fue puesta en escena para recordar esta muerte y la de otros guerrilleros como parte del recuento de “los asuntos más relevantes en la historia del país”, como parte de los grandes logros de las fuerzas armadas oficiales.

Como estas, aparecen varias fotografías al interior de las publicaciones de Semana, es preciso decir que también aparecen fotografías de víctimas de las FARC-EP, víctimas que no sólo son soldados, son también población civil, campesinas y campesinos, niñas, madres, abuelos, que aparecen en las publicaciones como una necesidad de recordarnos que existe una justificación a la violencia, porque si las FARC-EP atacan, el Estado debe responder. La imagen 51 es sólo un ejemplo de los múltiples cuerpos sin vida que se registraron en las publicaciones, sin embargo, hemos querido mostrarla porque consideramos que la publicación de este artículo de Semana recoge varias de las preguntas puestas sobre la mesa respecto al derecho al duelo público.

Este artículo como dijimos fue puesto en circulación en abril del 2012, cuando el país se debatía sobre la esperanza y la incredulidad de una paz que apenas se estaba gestando, en Arauca dos hechos impactantes fueron fiel prueba de esa *precariedad* de la vida de la cual nos habla la última Judith Butler (2010), estos hechos tuvieron que ver con una respuesta a un inicial ataque bélico realizado por las FARC-EP en la zona que dejó como resultado 11

militares muertos, como respuesta, el ejército bombardeó el Frente 10 de las FARC-EP dejando 33 cuerpos sin vida tras su ataque.

La precariedad entendida como una administración de la vida desde la misma experiencia vital, una manera de determinar qué vidas deben acabarse/morir, para así mismo determinar qué vidas se debe proteger, en este sentido, vale la pena recordar que como diría Adriana Cavarero (2009) somos seres expuestos unos a otros, en nuestra vulnerabilidad y singularidad todos estamos expuestos a esta guerra por lo tanto, deben haber unas bajas y qué mejor que esas bajas sean estas vidas que están amenazando la precariedad y pueden eliminarse.

Lo interesante de esto es que Semana entrevista a las madres de algunos de los soldados que murieron en el primer ataque realizado por la guerrilla, en estas entrevistas muestran fotografías de los rostros jóvenes de esos soldados, allí se puede leer no sólo el dolor y el abandono estatal para con estas familias que se ven obligadas a enviar a sus hijos a la guerra, sino también tal como afirmaron algunas madres, el miedo y la reticencia que genera en muchos de ellos la posibilidad inicial de tener que pertenecer a esta fuerza armada oficial; por otro lado, algunas de ellas afirmaron que posterior a la muerte de sus hijos otros militares habían hablado con ellas y les habían asegurado que debían estar tranquilas pues “el Ejército había matado a 32 guerrilleros, pero ya es muy tarde. ¿Por qué no lo hicieron antes y les evitaron la muerte a nuestros hijos?” mientras otra de las madres afirma “¿por qué esperan a que pasen las cosas para dar golpes como el de los 33 guerrilleros? En este sentido, vale la pena pensar por ejemplo que la imposibilidad de reconocer el rostro del Otro, en su precariedad o en términos Levinasianos (1977) implica que del Otro solo sea posible hacer

una lectura de un asesino, un enemigo, en resumen, un no humano que puede ser eliminado sin repercusión alguna.

Las afirmaciones de estas angustiadas madres son el reflejo de cómo opera la muerte que ha sido enmarcada en la guerra, un golpe que se recibe y se devuelve, no se trata de evitar más muertes, se trata de acuerdo con lo que muestra Semana de atacar antes de ser atacados porque lo importante no es que alguien muera sino que ese que muere no sea yo o a quien yo amo.

Los cuerpos cubiertos con sábanas blancas no son vidas lloradas porque tal como lo diría Butler (2010) para que una vida sea llorada primero debía ser leída como una vida, no son vidas porque no cumplen con las características de las vidas, es decir, no son ciudadanos, no pagan impuestos (no son productivos), están en oposición al Estado, amenazan la precariedad de otros sujetos. En este sentido, estos cuerpos cubiertos están privados de rostro, no les conocemos y tal vez quienes no les conocimos nunca sabremos quienes fueron ni a qué nombres respondían, así, mientras de un lado aparecen los rostros de los jóvenes soldados al lado de sus cuerpos sin vida, del otro lado aparecen estos cuerpos privados de rostro que se nos presentan como una alegoría del mal, en últimas, estos cuerpos nos dan la autoridad para volvernos insensibles frente a esas vidas que se han eliminado, que han sido tachadas de la lista y cuyo duelo se pierde en el recuerdo de quienes se ven obligados a recordarles en silencio.



Imagen 52  
Publicación: febrero de 2015  
Fuente: Revista Semana

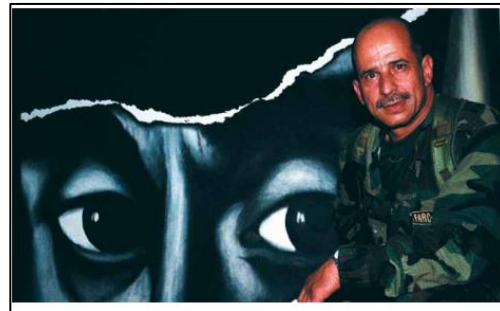


Imagen 53  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años en fotos FARC-EP la  
resistencia de un pueblo

Por último, las imágenes 52 y 53 corresponden a una publicación realizada por Revista Semana y por las FARC-EP en su libro respectivamente, en ellas es posible ver en ambas fotos a Juvenal Ovidio Ricardo Palmera Pineda alias Simón Trinidad, quien ingreso a esta guerrilla en 1987, Trinidad es una figura emblemática de los ideales y la lucha guerrillera por haber abandonado sus privilegios de clase y género, para unirse a la lucha Bolivariana, en la imagen 52 es representado en forma de *Dummie* acompañando a la delegación de negociadoras y negociadores de paz de FARC-EP en La Habana Cuba, aunque no se tiene conocimiento de la muerte de este guerrillero, se sabe que fue capturado en el año 2004 y que bajo la mirada de las FARC-EP su captura fue injustificada, lo que nos interesa resaltar de estas fotografías es el homenaje público que le hacen las y los guerrilleros a esta figura heroica, homenaje que despertó revuelo en la población colombiana al saber que alguien que había sido puesto en la cárcel era uno de los “representantes” simbólicos de la paz.

Las FARC-EP por su parte realizan este homenaje no sólo en La Habana-Cuba, sino que también lo hacen al interior del libro aquí analizado, su rostro aparece no sólo en fotografías, sino también en banderas, indumentaria etc., es presentado ante nuestros ojos

como un recuerdo de quienes ya no están y de quienes se extrañan, se lloran; en este sentido, el rostro de Trinidad nos permite preguntarnos ¿qué es lo que impide que en el marco actual podamos ver estos rostros como los rostros de alguien que merece ser extrañado, representado? ¿Por qué causa tanto revuelo que las FARC-EP manifiesten públicamente su dolor ante la pérdida de alguien a quien aman? ¿Es posible que el temor sea parte de la posibilidad de reconocer en esos Otros la humanidad que tanto hemos insistido en quitarles?

Finalmente, lo que estas fotografías nos recuerdan es que hay unas representaciones mediáticas de los rostros del enemigo que son puestas en escena para recordarnos que existen unos límites que constituyen lo que puede o no aparecer dentro del duelo público, valdría la pena preguntarnos entonces si la prohibición del duelo público por parte de ambas partes no es acaso la continuación de la violencia que se supone queríamos terminar con las negociaciones de paz, lo que queremos decir con esto es que no es solamente que exista un discurso deshumanizante a partir de la enmarcación de un perfil guerrillero, sino que además hay un ejercicio de borradura de lo que para las FARC-EP son las vidas que merecen ser lloradas, estos discursos establecen unos límites entre lo que es inteligible como humano y como digno de ser llorado.

De esta manera, no se trata solamente de que una muerte no quede registrada en el campo de las representaciones visuales, se trata de que estas muertes no dignas se esfuman en el discurso del derecho al dolor público, en este sentido, valdría preguntarse por ejemplo ¿cómo las representaciones visuales producen formas de muerte? ¿Qué implicaciones tiene para el discurso de la guerra que unas muertes sean mostradas y otras no?

### **6.3 FÓRMULA DE REPRESENTACIÓN N° 3: EL BUENO, EL MALO Y EL FEO**

“El mundo se divide en dos categorías, Tuco: los que tienen el revólver cargado y los que cavan. Tú cavas” La anterior, es la frase que Blondie (Clint Eastwood) le dice a Tuco (Eli Wallach) en una de las escenas finales de la película del género cinematográfico spaghetti western dirigida por Sergio Leone en 1966 y que tiene por nombre “el bueno, el malo y el feo”, que de acuerdo con la Internet Movie Database (IMDb) ocupa el noveno lugar entre las doscientas cincuenta mejores películas del mundo<sup>29</sup>. La frase en cuestión ha sido referenciada en otras películas de géneros diferentes, ha sido utilizada en comerciales de cigarrillos y hasta en merchandising propio de la cultura pop, sin embargo, esta frase nos parece que logra recoger aspectos importantes que identificamos en la fórmula de representación de la que hablaremos a continuación.

Lo primero que hay que decir es que el western es un género cinematográfico ambientado en el viejo oeste norteamericano, esto quiere decir que una de sus principales características es que son películas que buscan retratar un Estados Unidos del siglo XIX en el que viven personajes lacónicos de una exacerbada gestualidad, en donde la masculinidad es celebrada y puesta a prueba constantemente mientras demuestran que solo sobrevive quien sea más fuerte o más astuto que su contrincante. Un denominador común de este género es que sus personajes centrales suelen ser hombres -con muy contadas excepciones- y son representados como seres errantes que viven enfrentándose con otros hombres, en donde el

---

<sup>29</sup> Para más información consultar [https://www.imdb.com/chart/top?ref =tt\\_awd](https://www.imdb.com/chart/top?ref =tt_awd)

honor y la hombría es lo único con lo que cuentan y se ven constantemente obligados a defenderlos por cualquier medio y contra quien sea.

El western logró instalarse en la historia del cine, no sólo por los maravillosos escenarios en donde se desarrollan sus escenas y el particular uso de los planos y el color, sino también porque insta una manera de contar la historia épica de un país, en este caso, la de Estados Unidos, en donde esta historia es protagonizada por héroes que encarnan algunos de los valores más arraigados de dicha cultura y del género masculino, siempre bajo la inspiración del destino manifiesto y con una estética iconográfica que vincula sombreros tejanos, pistolas, chalecos, caballos, desiertos, ranchos, indios, entre otros.



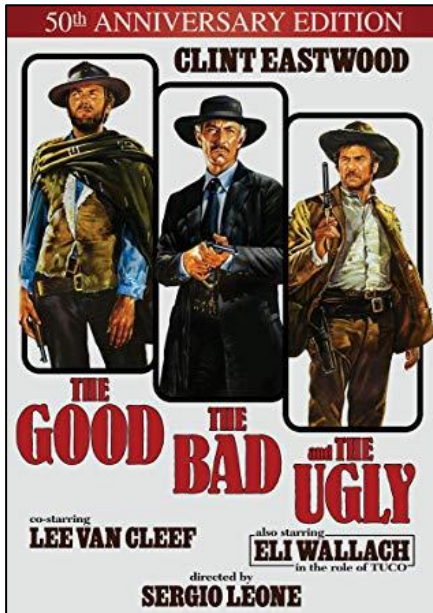


Imagen 54  
Afiche promocional "The good the bad and the ugly"  
Fecha: 1966  
Fuente:  
[https://www.imdb.com/title/tt0060196/mediaindex?page=4&ref=ttmi\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0060196/mediaindex?page=4&ref=ttmi_mi_sm)

El argumento de “el bueno, el malo y el feo” se desarrolla durante la Guerra Civil, allí un cazarrecompensas apodado “Blondie” (el bueno) y un bandolero conocido como “Tuco” (el feo) llevan a cabo una estafa de pueblo en pueblo hasta que el primero decide terminar la sociedad e irse con todo el dinero, al verse burlado, Tuco enceguecido decide perseguirlo sin parar para cobrar venganza. En la mitad de esta dupla aparece un mercenario conocido como “Angel Eyes” (el malo) quien descubre que hay un gran botín de oro escondido, tiempo después Tuco y Blondie se tropiezan con la misma información,

por lo que los tres pistoleros inician una carrera frenética por encontrar cada uno el preciado botín.

De esta manera, con la frase con la que iniciamos esta fórmula, dicha por “Blondie” (el bueno) a Tuco (el feo) se cierra un argumento cinematográfico de caprichosa violencia y exacerbada masculinidad, y es justamente con esta frase que creemos que se logra resumir la máxima de esta fórmula de representación: existen dos categorías en el mundo, casi como dos equipos; el de los buenos que tienen revolver, es decir, tienen poder y el de los feos que no tienen su arma cargada, es decir, no tienen poder, dos bandos que ven en el otro a un enemigo, aunque al igual que Tuco y Blondie se necesitan mutuamente para sobrevivir, dos bandos entre los cuales por algunos momentos de la película se manifiesta el malo, un

personaje que tiene múltiples caras y que siempre que aparece se convierte en el tercero en discordia.

La apuesta por esta fórmula de representación desde la película “el bueno, el malo y el feo” es una manera de oponernos a la idea binaria de la representación como “uno” sobre “Otro” o un “Otro” versus un “uno”, la intención es entender que para construir un bueno o un malo siempre hay una densidad intermedia, ésta construye la experiencia del bueno y la experiencia del malo, por lo tanto no existe un binario realmente, lo que hay es un escenario que constituye la idea del binario, la posibilidad de nombrar a uno como bueno y a un Otro como malo solamente es un efecto discursivo que al hacer uso de ciertos regímenes del ver nos llevan a pensar que hay un bueno que está cargado de elementos positivos, versus un malo que está cargado de elementos negativos, de alguna manera nos llevan a entender también en qué posición deberíamos ubicarnos como lectoras-es de la imagen.

- **El bueno y el feo:**

Una de las primeras cosas que llamó nuestra atención sobre la película de Sergio Leone, es que este director logra revelar una faceta diferente de los personajes centrales, en tanto en las películas western hasta ese momento se representaba a los héroes como figuras masculinas mesiánicas que se caracterizaban por rescatar damiselas en peligro mientras estas eran asechadas por villanos que usualmente eran representados como indios incivilizados o como bandoleros sin ningún tipo de escrúpulos, la diferencia que plantea Leone, es que ninguno de los protagonistas rescata a nadie más que a ellos mismos, en este sentido, los tres personajes centrales son representados como pistoleros sin una pizca de heroísmo, por el

contrario son mostrados como seres ambiciosos que van por el mundo tratando de sobrevivir al día a día, esto incluye hacer alianzas estratégicas con quien sea necesario, incluso entre ellos mismos como personajes antagónicos, en aras de un interés común.

Es así que Leone nos muestra un bueno (Blondie) que no solo representa al “hombre sin nombre”<sup>30</sup>, es decir, un hombre que puede ser uno o puede ser muchos hombres al mismo tiempo y que en este caso, no duda en eliminar a quien se interponga en sus intereses; un bueno que tiene una cara agradable pero fría, un sujeto inteligente que mide cada paso que da para evitar que otro pueda arrebatarle lo que él considera que es suyo.

En una línea similar está el feo, perseguido y condenado a morir ahorcado múltiples veces -de las cuales siempre logra escapar con ayuda de Blondie- a causa de sus atroces delitos, aunque manifiesta no arrepentirse de ellos porque tal como el mismo lo afirma, “en donde nacimos, para no morir de hambre había que elegir: ser cura o bandido” de esta forma, Leone nos presenta un personaje que puede ser confundido fácilmente con el villano pero que se diferencia de uno porque no es nombrado como tal en la película, su rol es el de el feo, es conocido como Tuco aunque su nombre es Benedicto Pacífico Juan María Ramírez, un hombre de rasgos latinos, visiblemente diferente a los otros dos protagonistas, no sólo en sus rasgos, sino también en su forma de vestir y en su manera de actuar, muestra con descaro el orgullo que siente por sus acciones pues lo hacen sentir más astuto que sus compañeros, sin embargo, Leone con el uso de primeros planos y diálogos sentidos logra generar una suerte

---

<sup>30</sup> Con este personaje se dibuja el arquetipo del *hombre sin nombre* que fue utilizado frecuentemente en las películas western y luego en películas y series de diversos géneros en la actualidad, una de las características de éste tiene que ver con la construcción de un personaje callado, de semblante frío y con un pasado desconocido en mayor o menor medida por el resto de personajes de la trama.

de empatía en quien observa la película gracias a la cercanía que permite generar entre el feo como un antagonónico y sus espectadores.

Utilizando esta misma línea de análisis de la película, a continuación nos proponemos realizar una lectura de las imágenes recopiladas en el archivo visual.



Imagen 55  
Publicación: Octubre 2012  
Fuente: Revista Semana



Imagen 56  
Publicación: Octubre 2013  
Fuente: Revista Semana



Imagen 57  
Publicación: Octubre 2015  
Fuente: Revista Semana

Ahora bien, las tres imágenes que vemos aquí hacen parte de publicaciones realizadas por la Revista Semana en el año 2012, 2013 y 2015 respectivamente, lo primero que debemos decir es que en repetidas ocasiones encontramos fotografías como estas en donde es posible ver particularmente a Humberto de la Calle e Iván Márquez, dos de los personajes más retratados de los equipos negociadores tanto del gobierno como de las FARC-EP en La Habana, en las imágenes se sitúan a estos dos sujetos en los extremos como una forma de dar cuenta de la distancia política, discursiva e incluso moral que desde la perspectiva de esta revista los separa, en el medio aparece la noticia acompañada de información propia de las

negociaciones y comentarios en pide foto tales como: “Los avances de la última ronda de negociación fueron tan escasos que, al finalizar, no se hizo un comunicado conjunto y los jefes negociadores de las Farc, Iván Márquez (izquierda) y del gobierno Humberto de la Calle, hicieron declaraciones por separado”. (Imagen 56)

Estas imágenes son fotografías intervenidas digitalmente, aunque se desconocen los originales, es posible ver que los fondos han sido eliminados para dar prioridad tanto a Márquez como a de la Calle como sujetos actantes, en este sentido, es interesante que pese a que se trata de una composición visual realizada a partir de unas fotografías digitales, en ningún momento los dos personajes están situados para interactuar compositivamente, son dos protagonistas de una misma historia que tienen agendas diferentes, esto es posible leerlo en la imagen porque se los ubica en planos exactamente iguales, incluso las fotografías elegidas los muestran vestidos de manera similar y el manejo del color es el mismo para las dos fotografías, sin embargo, siempre hay una distancia compositiva entre ellos, tal como se ejemplifica en la imagen 58 con una escena de la película de Sergio Leone.



Imagen 58  
Escena “el bueno el malo y el feo”  
Fecha: 1966  
Fuente: <https://keithandthemovies.files.wordpress.com/2013/05/good-bad.jpg?w=545>



Imagen 59  
 Publicación: Agosto 2015  
 Fuente: Archivo Revista Semana

Esta distancia de la que hablamos también es posible observarla en imágenes como la 59 en tanto aparece en el extremo derecho el que en ese momento era el presidente de Colombia, Juan Manuel Santos y en el extremo izquierdo Rodrigo Londoño Echeverry

alias Timochenko, jefe de las FARC-EP, una fotografía que encarna dos de los bandos inmersos en las negociaciones<sup>31</sup> personificados por sus máximos jefes.

Si realizamos una lectura de estas imágenes a partir de lo que hemos dicho sobre la película de Leone, Santos funge aquí como la representación del personaje bueno de la historia que nos están narrando, en él se ve un gesto atento pero sereno, tiene una apariencia impecable traducida en formalidad estética y en la solapa de su traje se puede ver un prendedor blanco con forma de paloma, un reconocido símbolo de la paz, es decir, como en la película de Leone, este es un bueno que aunque no es del todo bueno - de acuerdo con la Revista Semana le faltó arresto para no ceder ante las FARC-EP- está comprometido con conseguir el preciado botín, que en este caso el interés y botín que todas las partes afirman perseguir es la paz para Colombia.

<sup>31</sup> Sobre un tercer bando -el del tercero en discordia- se hablará más adelante.

Al extremo de la misma imagen, se puede ver a Timochenko quien representa al feo, recordemos que este es el personaje construido como el sujeto extraño, el *otro*, ese sujeto que en la imagen aparece ligeramente fuera de foco, está vestido con ropa de color militar aunque no porta insignia alguna, es decir, está despojado de una identidad militar, en su cuello una toalla de un color indefinible cuelga asimétricamente mientras sostiene una hoja de papel en sus manos, toalla que es preciso decir, recuerda a la icónica toalla usada por Manuel Marulanda en las negociaciones del Caguán.

Timochenko en este relato se sitúa desde el lugar del feo y no del malo, en este sentido, nuestra lectura de él se hace en términos de estar cercano a una característica más asociada al convencimiento de que su accionar como guerrilla lo hacían desde una apuesta por que no todo el mundo les veía como el malo, es decir, sabían que tal vez no contaban con la aprobación de todo el mundo, pero al igual que Tuco, estaban convencidos de que su accionar tenía una explicación lógica como por ejemplo que “en donde nacimos, para no morir de hambre había que elegir: ser cura o bandido”.

Para Mesa (2018) la construcción del enemigo trae consigo como aspectos fundamentales el peligro y la extrañeza, en esta medida, “el extraño no tiene que ser necesariamente un desconocido, basta que sea radicalmente diferente de sí, ajeno, lejano. La idea del enemigo tiene como función fundamental el permitir distinguir entre un ‘nosotros’ que es familiar y un ‘ellos’ que es distinto” (p.4) en este sentido, es posible decir que en esta fórmula de representación Timochenko cumple con los dos aspectos mencionados anteriormente, representa a aquellos que no se inscriben dentro de las preferencias políticas hegemónicas, encarna la maldad, la extrañeza, Timochenko y las FARC-EP representan en

esta historia al enemigo disidente que no hace parte de la homogeneidad social y por tanto se logra convertir en el elemento cohesionador de una nación que ha decidido combatirlos y eliminarlos, Timochenko se nos presenta como un símil de Tuco, un hombre que es conocido por un sólo nombre, caracterizado por un mestizaje propio un ser históricamente subalternizado que tuvo que decidir entre dos destinos manifiestos, encontrando en ello la razón y excusa a su cuestionable accionar.

Por un momento pensemos en lo que implica para el proceso de paz en el que se sitúan estas imágenes, que el enemigo no esté construido desde la maldad en sí misma, a pesar de estar travesado por ella, sino desde la fealdad, esto de alguna manera resulta más complejo en tanto al malo se le comprende más fácilmente, es una idea que conocemos más de cerca y que ha sido más mediatizada abiertamente, sin embargo al feo no se le entienden las razones, no es posible ponerlas en un propio registro semántico de comprensión en tanto bajo un registro binario nos resulta más cercana la idea de ser bueno/malo, pero la idea de ser feo implicaría reconocer que alguna vez hemos estado cercanas-os a esas características del sujeto extraño, abiertamente descarado, hijo del mestizaje y la falta de condiciones de posibilidad, la fealdad aunque en realidad la conocemos bien de cerca como colombianas-os, nuestro clasismo y colonialismo no nos permite reconocerla abiertamente.





Imagen 60  
Publicación: Octubre 2013  
Fuente: Revista Semana



Imagen 61  
Publicación: Noviembre 2013  
Fuente: Revista Semana



Imagen 62  
Publicación: Noviembre 2013  
Fuente: Revista Semana

En esta misma línea es posible observar también fotografías como las imágenes 60, 61 y 62 que vemos en la parte superior, en donde la idea de los bandos toma más fuerza; en la primera imagen se puede ver una suerte de collage en donde en segundo plano aparece la delegación de las FARC-EP junto a un *dummie* con la foto de Simón Trinidad, a su lado, aparece en primer plano la delegación del gobierno, de nuevo es evidente que los planos, el uso del color y el encuadre son similares, sino idénticos, sin embargo los protagonistas de nuevo se agrupan; los buenos con los buenos y los feos con los feos, las posturas que adquieren los sujetos actantes recuerdan las posturas propias de las y los jugadores de futbol cuando son retratados, estableciendo de nuevo un “nosotros” y un “ellos” traducido en equipos/bandos opuestos dentro de la historia que está siendo narrada por la Revista Semana.

En las imágenes 61 y 62 se realizan de nuevo composiciones que dividen los sujetos actantes, acompañando las imágenes por comentarios de asombro frente a situaciones que se esperarían que sucedieran como por ejemplo la que describe en la imagen 61 “Al término de

la ceremonia en la que ambas delegaciones anunciaron el acuerdo, el general Jorge Enrique Mora e Iván Márquez se cruzaron casualmente (...) Humberto de la Calle, jefe negociador del gobierno, y Marcos Calarcá, de la delegación de las Farc, también se cruzaron en un pasillo”.

Finalmente, aparecen imágenes como la 62 en donde de nuevo, como si de dos equipos se tratase, muestran en la parte superior a dos hombres apoyados sobre una mesa observando lo que parece ser un documento en papel, en la parte inferior, aparecen otros dos hombres, mucho más próximos el uno al otro, las dos fotografías retratan por un lado a Sergio Jaramillo, el alto comisionado para la Paz y a Humberto de la Calle, jefe negociador del gobierno, en el comentario de la foto la Revista Semana deja claro que se trata de una “discusión sobre uno de los múltiples borradores que las Farc y el gobierno se cruzaron mientras negociaban el punto de participación política”; en la parte inferior, debajo en la composición, Rodrigo Granda alias Ricardo Téllez y Jesús Carvajalino alias Andrés París, negociadores de las FARC “hablan entre sí durante el anuncio del acuerdo sobre el segundo punto de la agenda” y como comentario general a toda la composición se lee “lo primero que está por resolverse es que en nuestra patria se respete el derecho a la vida, a la diferencia, a la opción política”, así, mientras para Semana unos discuten con seriedad temas propios de las negociaciones, los otros -los feos- son enmarcados como si el dialogo que sostienen se tratara de una simple murmuración.

Hasta aquí hemos trabajado cómo se constituye el bueno, como se constituye el feo, sin embargo, vale la pena decir que es el guerrillero ausente que sigue activo en su vida de guerrillero, que no acepta el proceso, que sigue armado, el malo es una figura que se mueve

constantemente en función de construir a los otros dos, es usada continuamente para poder agenciar la producción identitarias de las otras dos figuras.

- **El tercero en discordia:**

A la segunda variación de esta fórmula la hemos denominado “el tercero en discordia”, la razón de este nombre tiene que ver con dos elementos recurrentes que encontramos a partir del análisis del archivo recolectado de la Revista Semana. El primero de ellos es la reiteración en el uso de trípticos<sup>32</sup> para realizar composiciones visuales que acompañan los artículos al interior de la Revista Semana; el segundo, la presencia de un tercer personaje en la historia, que aunque no siempre es el mismo y su presencia no es frecuente, se manifiesta para poner en tensión al bueno y el feo.

Tal como vimos en el caso anterior de la variación donde aparece particularmente el bueno y el feo, este tercer personaje no es uno solo, no tiene un solo rostro y tampoco un solo nombre, sin embargo su presencia se hace manifiesta en las composiciones fotográficas como las que vemos a continuación.

---

<sup>32</sup> Se conoce como tríptico a las obras de arte que siendo parte de una misma composición se dividen en tres secciones diferentes.



Imagen 63  
Publicación: Febrero 2015  
Fuente: Archivo Revista Semana



Imagen 64  
Publicación: Noviembre 2012  
Fuente: Archivo Revista Semana

Las anteriores imágenes son dos de los ejemplos que encontramos en esta segunda variación de la fórmula, como vemos en la imagen 63 aparece Humberto de la Calle y Javier Flórez, dos rostros que representan el equipo de los buenos, es decir, la delegación del gobierno, a su lado en una escena similar, aparecen Pablo Catatumbo, Joaquín Gómez e Iván Márquez como la contraparte, el equipo de los feos, al final, en el extremo derecho sobre un fondo negro y en plano medio corto aparece el tercero en discordia, el ex Procurador General de la Nación, Alejandro Ordóñez, quien abiertamente se ha manifestado en contra de varios de los acuerdos alcanzados en el marco de las negociaciones de paz realizadas en La Habana.

En este caso, Ordóñez representa a esos terceros sujetos que durante las negociaciones hicieron serios cuestionamientos al proceso de Paz y cada vez que aparecían en la escena se convertían en elementos de discordia entre los dos personajes actantes y centrales de la historia.

La presencia de este tercer elemento se manifiesta reiteradas veces, algunas veces con el rostro de la oposición, otras veces, como en el caso de la imagen 64 se manifiesta con el

rostro de quienes apoyan al equipo de los feos y que se convierten también en enemigos en común, como en el caso del ex presidente de Venezuela Hugo Chávez o el gobierno de Cuba, como sede de las negociaciones.

Estos rostros varían todas las veces, se presentan por ejemplo de un lado imágenes de víctimas de las FARC-EP como un tercero sin un único rostro, incluso con una voz anulada, como no le pasa por ejemplo a ex presidentes que no están a favor de las negociaciones como el caso del ex presidente Avaro Uribe, quienes tienen un rostro público, visible y con una voz que es ampliamente escuchada, mientras que del otro lado aparecen integrantes de las delegaciones de las FARC-EP y de las delegaciones del gobierno, lo interesante de esto es que de nuevo la historia que nos presenta la revista Semana es una historia en la que pareciera necesario que las-los espectadores escojan bandos.

Tal como Sergio Leone, la historia que nos presenta la Revista Semana se desarrolla en un contexto de guerra en el que como en toda guerra hay por lo menos dos bandos a saber, en nuestro caso son dos bandos que se desterritorializan para lograr establecer acuerdos de paz y se entiende esta como el botín que intentan alcanzar, para ello, se realizan alianzas estratégicas, se cesan los ataques por periodos de tiempo y por otros se incrementan como respuestas a violencias manifiestas de parte y parte.

- **Una mesa al estilo western**



Imagen 65  
 Río Bravo  
 Fecha: 1959  
 Fuente:  
<https://s1.dmcndn.net/v/FZM2y1NFGyScvm7IC/x1080>

Un elemento recurrente en las películas pertenecientes al género western tiene que ver con las escenas en donde aparecen sujetos actantes sentados en torno a una mesa de saloon<sup>33</sup> bebiendo y jugando póker, este juego se convirtió en un argumento cinematográfico que

permitía que en medio de la interacción los personajes se desafiaran entre ellos para probar su astucia y habilidades como bandoleros y jugadores expertos de póker, además, permitía momentos de reunión en donde los grandes complots, venganzas o alianzas de paz se gestaban.



Imagen 66  
 Publicación: Abril 2013  
 Fuente: Revista Semana

Un elemento similar fue encontrado durante la revisión del archivo de la Revista Semana, en él encontramos fotografías de las delegaciones, tanto del gobierno como las FARC-EP, reunidas en torno a una mesa, la famosa mesa de negociaciones, que por supuesto no era una

sola y no siempre era igual, sin embargo, una constante en estas imágenes tiene que ver con

<sup>33</sup> Se conocía como *saloon* (salón) a los bares típicos del Oeste de los Estados Unidos del siglo XIX.

la ubicación espacial de las y los participantes, siempre por equipos negociadores, la mayoría de las veces, por cada participantes se ubicaba otro participante frente a él o ella, al mejor estilo de un duelo western.



Imagen 67  
Publicación: 07 al 14 de septiembre de 2014  
Fuente: Archivo Semana

De esta manera, imágenes como la 67 presentan a las dos delegaciones reunidas en un salón de La Habana en donde la mayoría de personas presentes son hombres, esto es un factor común en todas las fotografías revisadas, esto llama la atención si se tiene en cuenta que de acuerdo con el libro publicado

por la Corporación Humanas<sup>34</sup> la delegación del gobierno contaba con la participación de 75 mujeres y la de las FARC-EP con 40.

De otro lado, también se encontró una marcada insistencia por parte de la Revista Semana en resaltar la distancia entre las dos delegaciones, entendidas estas como equipos en disputa, el equipo del bueno y el feo, esta insistencia se podía ver reflejada por ejemplo en comentarios al pie de foto como el que acompaña la imagen 67 en donde se puede leer “la distribución el salón de protocolo del Laguito en La Habana, reflejaba la distancia que ha separado a las Farc y al gobierno en estos últimos años de conflicto”.

---

<sup>34</sup> Libro publicado en el 2017 bajo el título: Vivencias, aportes y reconocimiento: Las mujeres en el proceso de paz en la Habana.

En este sentido, es importante resaltar que aquí la representación tiene un emplazamiento también, efectivamente la negociación al darse en La Habana, permite de alguna manera continuar dividiendo la discusión entre un “ellos” y “nosotros” que se puede leer en términos de por ejemplo como “ellos” están allá negociando un proyecto de paz, mientras el “nosotros” general, el gran nosotros Colombiano, se queda en el país esperando acatar sus decisiones políticas, este recurso fue ampliamente reforzado no solo por la Revista Semana, sino también por sectores de oposición a lo que se estaba negociando en La Habana.

#### **6.4 FÓRMULA DE REPRESENTACIÓN N°4: EL FANTASMA DE LA CAGUANIZACIÓN O EL DISCURSO DEL FRACASO**

La famosa frase del manifiesto del partido comunista "Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo" emerge para recordarnos que en esta investigación también hay un fantasma que recorre las Negociaciones de La Habana, el fantasma del Caguán o la Caguanización como lo nombró la Revista Semana en uno de sus artículos, mismo espectro que emerge como fotografía del pasado una y otra vez para dar cuenta de la desconfianza que atraviesa toda la narrativa visual realizada por la Revista Semana desde el 2012 hasta el 2015 y parte de la narrativa contenida en el libro de las FARC-EP.

Previo a las Negociaciones de La Habana en Colombia se realizaron numerosos intentos de alcanzar la Paz a partir de diálogos entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP, así por ejemplo en la década de los ochenta en Colombia comenzaron a germinar numerosos esfuerzos de construcción de paz a partir de propuestas de los diversos actores en conflicto. Durante el periodo presidencial de Belisario Betancur (1982-1986) se gestaron los



primeros diálogos de paz que tenían como centro el cese al fuego y una tregua entre el gobierno y las FARC-EP, sin embargo, esto no daría una solución al conflicto. Posteriormente, durante el mandato de Virgilio Barco (1986-1990) se efectuó la desmovilización del grupo M-19 y en la presidencia de Cesar Gaviria (1990-1994) un nuevo intento de negociaciones de paz se dio entre el Gobierno, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC, el Ejército de Liberación Nacional ELN y el Ejército Popular de Liberación EPL.

En 1992 los diálogos que se venían desarrollando con la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (CGSB)<sup>35</sup> se rompen dando paso a una guerra directa contra la insurgencia por parte del gobierno debido a la imposibilidad de establecer puntos de acuerdo sobre el cese al fuego y hostilidades. Durante la administración de Ernesto Samper (1994-1998) los diálogos tampoco llegaron a buen término, debido sobre todo a la imposibilidad de definir un espacio territorial en el que se establecería una zona desmilitarizada para los acuerdos y a la presunción de que el dinero usado para su campaña presidencial provenía del narcotráfico, razón por la cual las FARC-EP se negaban a sentarse a la mesa de negociación con un gobierno que consideraban ilegítimo.

Sin embargo, las elecciones presidenciales de 1998 darían un giro importante gracias a que el entonces candidato presidencial Andrés Pastrana se comprometería a crear todas las

---

<sup>35</sup> La Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar estaba conformada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), M-19, el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y el Movimiento Armado Quintín Lame.

condiciones necesarias para que los diálogos dieran inicio, logrando instaurar una esperanza de paz que tenía como centro las negociaciones con las FARC-EP.

Pese a lo anterior, este fue un proceso de negociaciones lentas y tensas, que se dio en medio de confrontaciones armadas que poco contribuían a la confianza entre ambos actores, razón por la que se generó una ruptura definitiva del proceso hacia el año 2002 debido a que la columna móvil de las FARC-EP Teófilo Forero desvía el avión de la aerolínea Aires obligándolo a aterrizar en el municipio de Hobo y dejando libre a todos los pasajeros excepto al senador Jorge Gechem, razón por la cual se pone fin a la zona de distensión y por ende a las negociaciones de paz.



Imagen 68  
Publicación: diciembre de 2013  
Fuente: Revista Semana



Imagen 69  
Publicación: agosto-septiembre de 2012  
Fuente: Revista Semana



Imagen 70  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años

En las imágenes 68 y 69 es posible ver dos tomas fotográficas diferentes realizadas en el marco de un mismo evento que se llevó a cabo en la plaza Los Fundadores de San Vicente del Caguán en donde se pretendía dar inicio al proceso de diálogo y negociación con las FARC-EP, de esta manera, fotografías como esta y fotografías en donde aparece Manuel Marulanda junto a Andrés Pastrana en otros momentos de dichas

negociaciones, son retomadas una y otra vez por Semana (la primera referencia realizada en el marco de las negociaciones de La Habana se da en la publicación correspondiente al 12 de octubre de 2012) para traer de nuevo a la memoria de quien les lee un recuerdo de cómo las FARC-EP no solo le fallaron a la cita al ex presidente Andrés Pastrana, sino también de cómo en términos de Semana, le fallaron a un país, aquella imagen en donde aparece una silla blanca vacía al lado de un languidecido Pastrana frente a la enorme bandera de Colombia hace parte de los repertorios de representación utilizados por la revista para hacer énfasis en la sospecha que despertaba la aparente falta de compromiso inicial por parte del grupo guerrillero con la paz, sospecha que fue constantemente medida a través de encuestas de opinión pública realizadas por parte de este medio de comunicación y puestas a su vez en circulación como parte de la reiteración y “prueba” de dicha sospecha.

Lo anterior se ve reflejado en la reiteración no sólo de la ya famosa silla vacía, sino también en el uso de fotografías en donde aparecen guerrilleras y guerrilleros uniformados portando armas mientras caminan con rostros plácidos mezclándose con la población civil y las organizaciones presentes en la zona, como una forma de representar visualmente a una guerrilla que hizo uso de la zona de despeje como cortina de humo para la consolidación de una agenda política y militar que no respondía en su totalidad a los acuerdos pactados.

Esta reiteración como ya habíamos apuntado inicialmente, nos permite preguntarnos cuál es el interés por parte de Semana de traer a la memoria colombiana en el marco de unas nuevas negociaciones, uno de los múltiples intentos fallidos del pasado,

en tanto fue posible evidenciar gracias a la revisión del archivo que esta revista contaba con suficiente material visual que podía dar cuenta de todos los intentos de negociaciones que se dieron a lo largo de la historia política del país, de esta manera, el fantasma de la Caguanización se convirtió en una estrategia visual que servía para negarle a las FARC-EP toda posibilidad de narrarse a partir de nuevos repertorios de representación en tanto con cada logro obtenido al interior de las negociaciones de La Habana, Semana insistía en recordarle a sus lectoras-es que en cualquier momento una silla podría quedar vacía de nuevo.

Durante las negociaciones del Caguán se realizaron audiencias públicas en las que participaron más de 25.000 delegados que hicieron parte de espacios en donde se presentaban propuestas de distintos grupos y sectores sociales de cara a la construcción de paz, esto implicó una inclusión sin precedentes de la sociedad civil que en otras negociaciones no había tenido un rol visible, este hecho se convirtió en un eje articulador de las imágenes a partir de las cuales las FARC-EP buscaron narrarse a sí mismos como actores activos de las negociaciones, así, mientras Semana les mostraba como ausentes y faltos de compromiso, ellos pusieron en circulación diversas imágenes como la 70 en donde es posible ver al guerrillero Domingo Biojó hablando en una de las audiencias públicas de cara a la población civil.

Como vemos, el fantasma de la Caguanización surge como parte del discurso del fracaso utilizado tanto por las FARC-EP como por la Revista Semana; para el caso de las primeras se evidencia por ejemplo en la introducción que le dan al capítulo “intentos de paz” en donde afirman: “los intentos de paz han fracasado por la falta de compromiso

real de los diversos gobiernos. Nosotros nos mantenemos firmes y lo reafirmamos. Paz sí, pero con justicia social para todos y todas” (FARC-EP, 2015, p.113) es decir, un discurso del fracaso en el que al parecer la crítica y sobre todo la autocrítica no tiene lugar.



Imagen 71  
Publicación: mayo de 2015  
Fuente: Revista Semana



Imagen 72  
Publicación: julio-agosto de 2014  
Fuente: Revista Semana



Imagen 73  
Publicación: agosto-septiembre de 2013  
Fuente: Revista Semana

Finalmente, para el caso de Semana este discurso se hace visible de manera mucho más evidente en las portadas, en donde de un total de doce portadas publicadas desde el 2012 hasta el 2015 nueve de ellas hacen uso de repertorios visuales como palomas moribundas o caricaturescos personajes de los jefes guerrilleros, en donde la iterabilidad del discurso del fracaso aparece para que no olvidemos que antes ya se había fallado y que siempre se puede fallar una vez más.

## 6.5 FÓRMULA DE REPRESENTACIÓN N° 5: EL EFECTO MEDUSA

Las cuatro fórmulas de representación de las que hemos hablado hasta ahora fueron posibles en parte, gracias a la reiteración en los motivos fotográficos, esto es, gracias a que tanto en la Revista Semana como en las FARC-EP fue posible leer una suerte de iterabilidad bien sea en los sujetos actantes, los símbolos o las referencias visuales contenidas en sus archivos visuales, es justamente en esa repetición que vino a nuestra mente aquello que no era fácilmente visible o reconocible en este archivo recopilado, esto eran, las guerrilleras, grandes ausentes.

Como hemos visto en las otras fórmulas de representación anteriormente desarrolladas, es posible decir que si bien es cierto que hay una negación de la experiencia del sujeto guerrillero, también es posible decir que hay una visión doblemente negacionista sobre la experiencia de la mujer guerrillera, en donde su participación pareciera ser constantemente sometida a un efecto de borradura, sin embargo, de acuerdo con algunas investigaciones consultadas para esta fórmula de representación<sup>36</sup>, hoy sabemos que el conflicto armado colombiano se ha caracterizado por contar con una importante participación de mujeres en sus filas, en donde han realizado actividades dirigidas no solo al ejercicio de

---

<sup>36</sup> Algunas de las investigaciones consultadas son las de: Lara Patricia (2000) “Mujeres en la Guerra”; Madariaga Patricia (2006) “Yo estaba perdida y en el EME me encontré” como parte de su participación en la investigación del proyecto “Historia Cultural de las izquierdas. Segunda mitad del siglo XX”; Londoño Luz María & Nieto Yohana (2006) “Mujeres no contadas. Proceso de desmovilización y retorno a la vida civil de mujeres excombatientes en Colombia. 1990-2003”; Ramos Sandra (2018) ¡Queremos hablar! Análisis del agenciamiento político de las excombatientes de las Farc-Ep de Colinas Guaviare; Vanegas Jennifer ¡A mucho honor guerrillera! Un análisis sobre la vida de las mujeres guerrilleras en Colombia; (2015) “Mujeres excombatientes. Experiencias significativas y aportes para la paz”; Rodríguez Alba (2008) “Entre el compromiso y la huida. Mujeres militantes en los grupos insurgentes colombianos”; Aussel Christiane. Echavarría Graciliana. Ortiz Isabel. (2004) “Haciendo memoria y dejando rastros. Encuentro con mujeres excombatientes del Nororiente de Colombia”; Castrillon Gabriela (2015) “¿Víctimas o victimarias? El rol de las mujeres en las FARC. Una aproximación desde la teoría de género”; Corporación Humanas (2017) “Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en el proceso de paz en La Habana”

cuidado y sostenimiento de las tropas como se ha dicho repetidas veces, sino que también han participado en el ejercicio bélico, en el combate directo, así como en el trabajo político y movimiento de masas, en esa medida, es posible decir que no sólo las mujeres han sido parte fundamental de estos grupos, sino también, que con el paso de los años su participación fue creciendo de manera significativa.

Tal vez el referente más emblemático sobre la participación femenina en los levantamientos armados de la historia colombiana sea el de las *Juanas*, apelativo con el que se conocía a las mujeres que junto a los ejércitos patriotas lucharon en la guerra por la independencia, aunque se ha escrito muy poco sobre estas mujeres sabemos que hay dos ejes principales sobre los cuales se desarrolló su intervención: el primero fue como apoyo logístico, cumpliendo tareas que iban desde las acciones emprendidas en la ciudad por las damas de la alta sociedad, hasta las labores en la retaguardia donde las mujeres humildes realizaban curaciones, cocinaban, lavaban y surtían a las fuerzas con lo necesario; y el segundo, como combatientes, algunas impulsadas por el dolor del compañero asesinado y otras como oficiales y soldados de una fuerza operativa.

Aunque muchas de estas mujeres murieron en las batallas o fusiladas a manos de sus enemigos, aún hoy se les pueden recordar en canciones como la de “La Guaneña” escrita por Nicanor Díaz quien estando enamorado de Rosario Torres, mejor conocida como La Guaneña por su altivez y firmeza en el combate, le escribió este bambuco como un tributo a ella y a las mujeres como ella, convirtiéndose con el paso del tiempo en un himno

Guay que sí, guay que no la guaneña me engañó

Con un peso y cuatro riales con tal que la quiera yo  
Guay que sí, guay que no, la guaneña bailó aquí  
Con arma de fuego al pecho y vestido varonil  
Por el pueblo, con el pueblo la guaneña al frente va  
Con un fusil en el hombro alertaba a disparar  
Guay que no, guay que sí, la guaneña es todo amor  
Canción que alegra a los pobres y a los ricos les da dolor.

Para el caso particular de las FARC-EP gracias a las investigaciones consultadas se sabe que en sus inicios, incluso antes de ser conocidas como las Fuerzas Armadas Revolucionarias, esta guerrilla contó con la participación de mujeres, no en calidad de combatientes directas, pero sí como apoyo de logística y cuidado de las tropas, de acuerdo con Sandra Ramos (2018) a las mujeres no se les permitió ir a combate o “tener un papel protagónico en la conformación de las guerrillas que estaban en auge, pues eran consideradas como sexo débil y temían ser objeto de burla por parte de sus enemigos si descubrían que las mujeres hacían parte de la estrategia militar” (Ramos, 2018, p. 18) es preciso decir que para esta época los liberales guerrilleros estaban divididos en dos grupos; el primero conocido como *liberales limpios* quienes no poseían una ideología de base y eran auspiciados por la Dirección Nacional Liberal y los *liberales comunistas* quienes tenían como parte de su centro de lucha la propagación del comunismo en el país.

Con la llegada de las mujeres comunistas a las tropas, las liberales limpias empezaron escuchar a las mujeres comunistas hablar sobre derechos humanos y una supuesta igualdad de roles que se daba al interior del comunismo, despertando en ellas rebeldía en un momento



en la que la sociedad colombiana estaba atravesada por una idea profundamente patriarcal sobre el rol femenino y lo que se consideraba que eran las “buenas costumbres”, de esta manera, las liberales limpias se vieron tentadas a transgredir los patrones culturales de la época y aunque en ese momento no contaron con roles que pudieran ser reconocidos por sus compañeros como relevantes al interior de la guerrilla, no vieron como una opción retornar a sus hogares para ser botín de guerra en manos del enemigo.

Hacia 1953 Manuel Marulanda decide crear un comando clandestino que sería conocido como “Los Treinta” compuesto por veintiséis hombres y cuatro mujeres, esto resultó fundamental para la historia de la futura participación de las mujeres en las FARC-EP en tanto por primera vez en la resistencia guerrillera colombiana la mujer sería reconocida como parte importante en la lógica de la guerra de guerrillas, en donde se valoraría su intervención como una combatiente más con derecho a empuñar un arma tal como en ese momento lo hacían los hombres.



Imagen 74  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años

En el año 1964 tomarían la determinación de que las autodefensas campesinas se convertirían en guerrillas revolucionarias que direccionarían su accionar hacia la toma del poder, el desarrollo del comunismo y la lucha por el Programa Agrario, este programa sería firmado por representantes de la nueva guerrilla que contaría con la participación

de dos mujeres, Judith Grizales y Miryam Narváez a quien podemos observar en la imagen 74.

Pese a lo anterior, tal como sucedió con las *Juanas*, la participación de las mujeres en las luchas armadas había caído de nuevo en el olvido hasta que durante las negociaciones del Caguán llevadas a cabo entre el gobierno del ex presidente Andrés Pastrana y las FARC-EP aparecieron al lado de miembros del Estado Mayor guerrilleras como Sandra Ramírez, Olga Marín y Lucero Palmera, quienes serían reconocidas principalmente por haber sido las compañeras sentimentales de Manuel Marulanda, Raúl Reyes y Simón Trinidad respectivamente, la aparición de estas mujeres en dichas negociaciones promovió una exposición mediática que dio como resultado un importante número de trabajos investigativos sobre la situación de las mujeres al interior de las FARC-EP.

Finalmente tal como nos recuerda Castrillon (2015) el 21 de noviembre de 2012, la imagen de doce guerrilleras portando camisetas de las FARC-EP y lanzando vivas a la organización en la entrada del Palacio de las Convenciones en la Habana - Cuba “volvió a poner sobre el tapete la presencia de las mujeres en esta guerrilla” (Castrillón, 2015, p. 77) de esta manera, durante las negociaciones de La Habana, “las guerrilleras fueron designadas por la organización para participar en un equipo de apoyo a la mesa de conversaciones que sesiona en la capital cubana. La sorpresa fue ver una delegación femenina casi equivalente a la mitad del grupo. Con el avance del proceso de diálogo, las insurgentes fueron cobrando mayor relevancia en la negociación, hasta el punto de hacer parte de la Subcomisión Técnica del Fin del Conflicto y la Subcomisión de Género” (Castrillón, 2015, p. 78)



Imagen 75  
Publicación: noviembre de 2012  
Fuente: Revista Semana

De acuerdo con el informe publicado en el 2017 por la Corporación Humanas “vivencias, aportes y reconocimiento: Las mujeres en el proceso de paz en La Habana” la inclusión de las mujeres como negociadoras de primera línea no se dio sino hasta el año 2013, es decir, un año después de instaladas las mesas de negociaciones, así

mismo, la inclusión del enfoque de género, la reivindicación específica de los derechos de las mujeres y sectores LGBTI se dio dos años después, en este punto, es preciso decir que esto fue posible gracias a dos hechos fundamentales: el primero, gracias a una apertura de las partes implicadas en donde fuera posible reconocer en la práctica más que en el papel, - porque pareciera increíble que todavía sea necesario hacerlo-, que existen opresiones de otro orden que no solo atraviesan la clase, el segundo hecho tiene que ver con la presión ejercida por las organizaciones defensoras de derechos humanos, las organizaciones feministas y por supuesto organizaciones de los sectores LGBTI.

Sin embargo, la investigación realizada por la Corporación Humanas insiste en que pese a que las mujeres eran mayoría en los equipos de logística, comunicaciones, administración y redacción “fueron minoría en gran parte de los espacios de discusión y de toma de decisiones formales” saliendo a la luz solamente para responder preguntas que poco tenían que ver con la formación política que las había hecho merecedoras de estar en dichas negociaciones, esto se relaciona además con dos preguntas que surgieron durante la revisión del archivo visual de Revista Semana, la primera fue ¿por qué pese a ser al menos cuarenta mujeres en la delegación de las FARC-EP ninguna de ellas contó con la exposición mediática

que sí se le dio a los hombres durante toda la negociación? Y la segunda, ¿En términos de Semana cuáles eran los requisitos que una guerrillera debía cumplir para ser noticia?



Imagen 76  
Publicación: febrero de 2015  
Fuente: Libro 50 años



Imagen 77  
Publicación: 2015  
Fuente: Libro 50 años

Estas preguntas se le realizaron al archivo de Revista Semana en tanto en el libro de las FARC-EP fue posible observar un conjunto importante de fotografías en donde había presencia de mujeres, no solo a lo largo del libro, sino particularmente en el apartado sobre las negociaciones de La Habana, en ellas aparecieron mujeres haciendo alocuciones públicas, tareas de comunicaciones, realizando entrevistas etc. (imagen 76-77). Es decir, en lo que respecta particularmente al archivo visual de las FARC-EP, hombres y mujeres compartían la misma posibilidad de ser sujetos actantes de las fotografías, esto a diferencia de lo que fue posible observar en los cuatro años de publicaciones de Revista Semana.

Esta revista publicó un total de 18 fotografías durante el año 2012 al 2015 en las cuales se identificó presencia de ex guerrilleras<sup>37</sup> o guerrilleras de las FARC-EP, un número significativamente menor de presencia femenina en las narrativas visuales de esta revista con respecto al total de 153 fotografías que publicaron durante los cuatro años analizados, aunque es claro que la participación, posicionamiento y visibilidad de las mujeres en esas negociaciones se dio de manera gradual, no es claro por qué si la Subcomisión de Género fue tan importante para el acuerdo final, la Revista Semana no realizó un cubrimiento especial durante estos cuatro años que además de permitirle a la gente conocer los perfiles de las mujeres participes de esa Subcomisión -como si lo hicieron con los hombres de las FARC-EP-, les permitiera de alguna manera visibilizar su trabajo al interior de la delegación.

Respecto a lo anterior llama la atención que en el archivo fue posible identificar una reiteración en la presencia de tres mujeres en particular; de esta manera, en las 18 fotografías publicadas por Semana más de la mitad muestran a Tanja Nijmeijer alias Alexandra Nariño (imagen 78) a quien la revista le dedica una portada y un reportaje especial divulgado en el año 2012 al saber que ésta haría parte del grupo de asesoras y asesores de las negociaciones en La Habana, en mucha menor medida aparecen Judith Simanca Herrera alias Victoria Sandino (imagen 79) vocera líder de la subcomisión de género por parte de las FARC-EP y Nelly Ávila alias Karina (imagen 80) quien también aparece pero no como parte activa de las negociaciones.

---

<sup>37</sup> No todas las publicaciones contaban con fotografías tomadas durante las negociaciones, algunas de ellas hacían parte de publicaciones realizadas por la misma revista en años anteriores en donde aparecían mujeres que para el momento de las negociaciones ya no hacían parte de las FARC-EP.



Imagen 78  
Publicación: Octubre 2012  
Fuente: Revista Semana



Imagen 79  
Publicación: febrero de 2015  
Fuente: Revista Semana



Imagen 80  
Publicación: febrero de 2015  
Fuente: Revista Semana

Sobre estos tres perfiles quisiéramos detenernos brevemente en tanto consideramos que es a partir de estas mujeres (Tanja, Victoria y Karina) que es posible hacer una lectura no solo en términos de cómo la Revista Semana desplegó unos repertorios de representación particulares para las guerrilleras de las FARC-EP, sino también cómo su presencia en las negociaciones de paz, así como la consolidación del enfoque de género, tuvieron unas implicaciones importantes en un proyecto de paz de tan largo alcance como el que se estaba negociando en La Habana.

En octubre del 2012 la Revista Semana publicó la imagen de una mujer joven y blanca posando con aparente naturalidad frente a la cámara mientras portaba un arma y un uniforme verde militar que se confundía con el verde selvático del fondo de la fotografía, la imagen hacía parte de una portada que estaba acompañada por un titular que decía “La historia de

Tanja. El increíble y aterrador relato de cómo una estudiante holandesa terminó como negociadora de las Farc”

*Lato sensu* lo que el artículo contaba -tal como lo anunciaba el titular- era la historia de una joven holandesa que consiente de sus privilegios de mujer blanca primermundista decide viajar a un país latinoamericano en donde se enamora de la insurrección, fin. A esa historia se le agregaron matices románticos como por ejemplo que desde muy joven se podía ver en Tanja un amor por las causas justas, por “la gente pobre” (como sujetos extraños) y por supuesto, por la revolución (como la utopía que solo en las películas se alcanza), sin embargo, no sería hasta su arribo a Colombia que todo esto se encaminaría teniendo como resultado su vinculación a la guerrilla de las FARC-EP.

De ella como guerrillera se resaltaron varias cosas, la primera como suele suceder con las mujeres, fue su apariencia física, de tal suerte que en el relato se pueden leer referencias como que Tanja era una “mujer atractiva de tez blanca, con una limpia y amplia sonrisa” una guerrillera con una “apariencia inocente” a quien “también por su belleza, las Farc [estaban] convencidas de que [era] la persona perfecta para enfrentar el show mediático en La Habana” a estas referencias sobre su físico la revista le sumó varias preguntas, una de ellas fue: “¿Qué hizo que esta hija del bienestar europeo, que creció con las oportunidades que sólo pocos colombianos podrían llegar a disfrutar, terminara luchando y secuestrando en las filas de las Farc?”

A la pregunta anterior nos remiten como respuesta inmediata a una entrevista que Semana le realiza a la madre de esta guerrillera, en ella la madre afirma que “Hace un tiempo una de mis hijas me dijo: lo único en que de pronto fallaste como madre es que nos hiciste

demasiado conscientes de lo social” a partir de esa entrevista, aparece el segundo aspecto que Semana resalta de Tanja, su “obsesión por lo social y por la política”.

Aquello que Semana nombra como obsesión, pareciera ser un objeto de culpa para la madre de Tanja, lo que nos cuenta el artículo es que Tanja en su calidad de guerrillera no sólo es hermosa, sino que además pese a sus privilegios de clase, género y raza como mujer blanca y europea que es, desde muy temprana edad desarrolló una conciencia de clase que en un ejercicio en términos de Stuart Hall (2014) estereotipificante realizado por parte de Semana, la convierte en una “obsesión” en la que por ejemplo “por solidaridad con las personas que viven en la calle” solía llevar a su trabajo casi todos los días el mismo pantalón, aspecto que no solo estereotipifica sino que además banaliza los ideales que podría encarnar la figura de una mujer guerrillera.

Hacia el final del artículo publicado por Semana la figura de la hermosa mujer de sonrisa blanca y sobre todo “limpia” se va transformando en una figura extraña y monstruosa, este giro representacional es enmarcado por un titular que aparece en el mismo especial que Semana le dedica a Tanja y que se titula “toda una guerrillera”, éste anuncia que “la vieja tesis del gobierno de Álvaro Uribe de que ella era una ‘esclava’ de la subversión que no estaba en la capacidad de tomar sus propias decisiones y que por ello era una ‘secuestrada’ ha probado ser falsa” de esta manera, Semana da inicio a todo un corolario de referencias hacia Tanja en el que es posible leer que la mujer joven y enamorada de la revolución que describían al principio del especial se va desvaneciendo, dejando a su paso a un monstruo capaz de cometer cualquier delito.



Es aquí donde aparece el tercer aspecto que resalta Semana de Tanja como guerrillera de las FARC-EP, pues aunque irrisorio pero cierto, la “radicalidad” que le atribuyen múltiples veces en el texto, se convierte en uno de los elementos más importantes a la hora de dar cuenta de su “peligrosidad” ya no como mujer hermosa sino como “delincuente” y guerrillera que es. De esta manera, el especial que Semana le dedica a Tanja perpetúa el famoso mito de la Medusa.



Imagen 81  
Medusa's head  
Caravaggio 1597  
Fuente:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa\\_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio))

Medusa tal como Adriana Cavarero (2009) nos recuerda pertenece al género femenino, es decir, el horror aquí tiene rostro de mujer. Medusa de acuerdo a la mitología griega era hija de dos monstruos ctónicos<sup>38</sup> Forcis y Ceto, ésta pasaba sus días como sacerdotisa del templo de Atenea en donde a causa de su inigualable belleza fue víctima de violación a manos del dios del mar Poseidón, razón por la cual Atenea decide castigarla quitándole su belleza y transformándola en un monstruo

femenino de cabellos de serpientes que convertía en piedra a quien se atreviera a mirarla a los ojos.

En este sentido, Tanja atraviesa lo que aquí quisiéramos nombrar como el **efecto Medusa**, entendiendo por esto al fenómeno por el que consideramos atraviesan los cuerpos

---

<sup>38</sup> Dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes.

que siendo reconocidos socialmente y naturalizados como cuerpos de mujeres, no caben o no se adaptan a la categoría mujer, esto en términos de la lectura que estamos haciendo implicaría decir que las guerrilleras inicialmente son reconocidas socialmente como mujeres en tanto se ha creído que todas ellas ingresan a las FARC-EP por reclutamiento forzado y en el mejor de los casos, por escapar de un contexto social árido -sino para todas- para muchas de las mujeres que habitan la ruralidad colombiana, al aparecer públicamente guerrilleras que afirman haberse vinculado a las FARC-EP por voluntad propia esta relación directa entre mujer-víctima de reclutamiento se rompe, logrando que estos cuerpos ya no sean leídos en términos de vulnerabilidad, ni de la categoría mujer, para pasar a ser leídos desde la monstruosidad, esto implicaría tal como en el caso de Medusa, una imposibilidad no solo para verlas a los ojos y reconocer sus rostros -en términos Levinasianos- sino que también implicaría impedirles que ellas mismas se narren y representen, porque antes de lograrlo alguien se encargaría de cortarles la cabeza.

Tanja sufre así el efecto Medusa al ser inicialmente reconocida y nombrada por Semana como una mujer (léase aquí: hermosa, blanca, joven, europea, de clase, limpia, sonriente, dulce) y a quien bajo un supuesto secuestro la subversión tenía esclavizada, sin embargo, una vez Semana o Uribe -para el caso del artículo- corroboran que Tanja no está en las FARC-EP en contra de su voluntad, es decir, una vez se dan cuenta que esta guerrillera tiene capacidad de agencia, el paso a seguir es despojarla de toda humanidad y feminidad -máximo castigo para las mujeres- para posteriormente convertirla en una figura monstruosa que sólo es capaz de acudir al ejercicio de la violencia.

Lo anterior nos permite reflexionar sobre cómo todavía se perpetúa el estereotipo de la mujer como “dadora de vida” y “ser emocional” que no puede ser partícipe de la guerra a voluntad propia -la eterna víctima-, pues culturalmente se han tejido una serie de estereotipos respecto a la relación que hombres y mujeres tienen con la violencia, de esta manera autoras como Jean Elshtain (1995) nos plantean un modelo de análisis de la participación de las mujeres y los hombres en las guerras al que denomina “las almas bellas y los guerreros justos” este modelo permite reevaluar los estereotipos basados en las distinciones de género para poder comprender cómo estos han logrado una serie de efectos más negativos que positivos respecto a la continuación de estructuras desiguales de poder, logrando borrar completamente la participación de las mujeres en la guerra, así, en tanto la participación de los hombres en la guerra nunca ha tenido que justificarse, las mujeres combatientes por otro lado siguen encarnando una doble transgresión, no solamente infringen la ley, sino que además rompen con los estereotipos tradicionales de género.

Empero, sin olvidar a Victoria Sandino y Karina, las otras dos mujeres que aparecen también en las fotografías del archivo de Semana, estas no corren con la misma suerte que Tanja pues para ellas no hay despliegue informativo, no hay sonrisas hermosas y limpias, ni entrevistas a sus familiares en aras de entender qué extraña razón las llevó a vincularse a las FARC-EP, ellas en su condición de subalternas racializadas, no se ganaron ni siquiera el derecho de ser nombradas como mujeres, de esta manera, en línea con el pensamiento de Monique Wittig (1978) diríamos no que “las lesbianas no son mujeres” sino que las guerrilleras en general no son mujeres, en tanto han sido expulsadas del campo simbólico que es la representación, negándoles con ello su derecho a ser nombradas como mujeres.

En este sentido, es posible decir que Victoria y Karina son sometidas a un efecto de *borradura* de su experiencia no solo como guerrilleras, sino como mujeres, son nombradas y más importante, mostradas como Medusas desde el día uno, de ellas no hay fotografías sonrientes de su pasado, no aparecen estrechando lazos con sus camaradas, ni caminando por los pasillos del Laguito en La Habana como lo hacían con los hombres, ellas como la mayoría de las guerrilleras simplemente no existen y si lo hacen es con el único propósito de hacerle juego a una guerra que se escribió en términos masculinos, fueron castigadas esta vez no por su belleza como Medusa, sino por no adaptarse a la categoría mujer, esa que reza pasividad, silencio, belleza y al parecer también eterna juventud.

De esta manera, las guerrilleras de las FARC-EP no sólo no gozaron de una exposición mediática similar a la de los guerrilleros, sino que además, de acuerdo con Semana se requiere tener un rostro lozano y carismáticamente blanco para ganarse el derecho de ser representadas, esto quiere decir que las escasas representaciones visuales que Revista Semana publicó de las guerrilleras de las FARC-EP fueron enmarcadas desde una mirada no solo colonial, sino también desde una mirada masculina que refleja una asimetría representacional, en donde los hombres -incluidos los guerrilleros- pueden cumplir el rol de observadores y observados, mientras que las guerrilleras cumplen un único rol de sujetas observadas.

Ahora bien, pese a que Victoria Sandino encabezó la Subcomisión de género en la mesa de diálogos y fue la responsable de la vocería de esta comisión por parte de las FARC-EP, apareció siempre en las fotografías en segundo plano e incluso, su nombre fue referenciado solamente una vez (imagen 79) algo similar le sucedió a Karina, su rostro de ex

guerrillera arrepentida emergía algunas veces como un recuerdo visual de los delitos cometidos durante su vinculación a las FARC-EP hasta el día en que decide entregarse y pedir perdón públicamente, las referencias visuales a Karina se centran como en el caso de la Medusa en el terror que infunde este rostro de monstruosidad femenina en quien a ella se acerca, pues de acuerdo con Semana ella fue una de las dirigentes más temidas de toda la historia de las FARC-EP, en la Revista Semana su rostro siempre aparecía cubierto de lágrimas mientras era tomado en un gran acercamiento y primer plano que hacía de sus facciones un elemento tosco y casi deforme, generando una anunciada repulsión, podríamos decir entonces que los requisitos para que una guerrillera fuera noticia en la Revista Semana tenían que ver con dos aspectos fundamentales; su belleza o su monstruosidad.

Lo anterior supuso no solo el efecto de borradura del que hemos venido hablando, sino también tuvo de alguna manera, consecuencias importantes para el proyecto paz que se estaba negociando en ese momento en La Habana; aunque en términos generales el acuerdo final tuvo en cuenta algunas de las exigencias de los movimientos de mujeres y las organizaciones feministas, la campaña del plebiscito por la paz se vio fuertemente marcada por aquello que los líderes religiosos y políticos de oposición al acuerdo nombraron como una “ideología de género”, argumentando que dicha ideología iba en detrimento de la familia, lo natural y las creencias religiosas de una gran mayoría colombiana.

Mientras se centraba la mirada en la “ideología de género”, la belleza de Tanja y la monstruosidad de Karina, la Iglesia y la derecha tuvieron tiempo de desplegar una enorme campaña en donde se afirmaba que el acuerdo final en cabeza de la subcomisión de género se había pactado no solo para impulsar la adopción y el matrimonio entre parejas del mismo

sexo, sino también un “modelo educativo transgresor de la libertad de conciencia y de culto”<sup>39</sup> el resultado final del plebiscito en donde ganó el NO, lo que mostró fue que se estaba negociando una paz escrita -al igual que la guerra- en términos profundamente conservadores y patriarcales, que tenían como agenda el retroceso de los derechos adquiridos no solo por las mujeres, sino también por las-los afrodescendientes, las-los indígenas y por sectores LGBTI, mostrando un marcado interés por garantizar la permanencia de una sociedad excluyente y profundamente violenta como la colombiana.

Para finalizar, nos gustaría retomar de manera muy puntual la discusión sobre la representación y la subalternidad en términos de la experiencia guerrillera de las mujeres, en este sentido, es preciso recordar que en términos de Spivak (2003) la subalternidad tiene como condición necesaria la imposibilidad de ser dignas-os de ser escuchadas-os, en este sentido, la imposibilidad de las guerrilleras de hacerse inteligibles a los ojos del mundo implica que estas no sólo son subalternas entre los subalternos, sino que además tal como Grimson (2013) lo plantea, aunque las-los subalternos encuentran formas diversas para hablar, no solo no hay condiciones de posibilidad, sino que no hay un interés de escucharles hablar, de escuchar a las guerrilleras, en este sentido, ellas podrán inventar lenguajes nuevos, más o menos apropiados, más o menos beligerantes, pero mientras sigan en su condición de subalternas entre los subalternos, no será posible que lleguen a ser escuchadas y por tanto que se hagan legibles ante el mundo.

★★

---

<sup>39</sup> <http://www.semana.com/nacion/articulo/acuerdo-de-paz-con-las-farcenfoque-de-genero/504360>.

## 7. CADÁVER EXQUISITO PARA UNA APROXIMACIÓN A POSIBLES

### CONCLUSIONES

Si algo hemos aprendido de las epistemologías feministas es que “el conocimiento está/es siempre socialmente situado” (Harding, 2004, p.7) esto quiere decir que aquello que conocemos y las formas en que lo conocemos refleja en parte las experiencias, circunstancias y perspectivas particulares de los sujetos, este estar “situados” implica reconocer que existen múltiples posiciones en las que cada individuo se encuentra inserto en una compleja red de identidades y puntos de vista que devienen inestables, contradictorios y cargados de relaciones de poder.

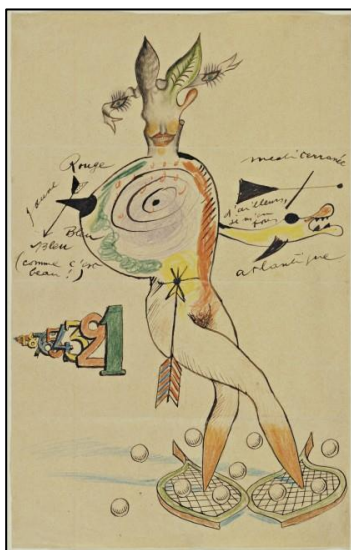


Imagen 82  
Desnudo, Cadavre Exquis de Yves  
Tanguy, Joan Miró, Max Morise y  
Man Ray. 1926-1927  
Fuente:  
<https://img.culturacolectiva.com/content/2015/10/cadaver-exquisito-tanguy-miro-max-ray.jpg>

Con esto en mente, el apartado que se presenta a continuación a manera de cadáver exquisito<sup>40</sup>, es decir, un solo cuerpo nutrido de diversas piezas, pretende realizar unos abordajes finales que permitan recoger algunas de las reflexiones e inquietudes elaboradas a la luz, no solo de las fórmulas de representación anteriormente analizadas, sino también del proceso investigativo que se llevó a cabo y sobre todo, a la luz de unas apuestas y disputas políticas que en su momento se dieron y que al día de hoy (2020)

<sup>40</sup> Se conoce como *Cadavre exquis* (Cadáver exquisito) a un ejercicio propio de las/os Surrealistas que lo utilizaban como una técnica de creación colectiva, en la cual un grupo de personas creaban una pieza compositiva realizada secuencialmente, la particularidad de este ejercicio radicaba en que cada persona solo podía ver una pequeña parte de lo escrito o dibujado

se siguen dando en el marco de un proyecto paz abstracto e inacabado.

Para ello, en este apartado nos daremos unas libertades con relación al sujeto situado, es decir, con relación a quien investiga para que al presentar dichas reflexiones sea posible que al escribir en primera persona se haga más clara aquí mi propia voz y apuestas políticas, que están atravesadas por una conciencia de mi devenir mujer no heterosexual y sujeta precaria, alimentada por un campo académico que se nutre principalmente -aunque no exclusivamente- de los estudios visuales, las prácticas artísticas, los estudios culturales, los estudios de género, así como por el feminismo como práctica política y categoría desde la cual leo y me sitúo en el mundo.

## **7.1 LAS GUERRILLERAS NO SON MUJERES**

En el marco del conflicto armado es posible leer dos grandes formas en que se representa la presencia femenina, la primera tiene que ver con las mujeres como víctimas y la segunda -que se presenta en menor medida- tiene que ver con las guerrilleras representadas como seres monstruosos, esto se constituye en un mecanismo de estratificación del conflicto armado, un mensaje visual enmarcado que pone los acentos de acuerdo a unos intereses particulares en aras de objetivar a las mujeres, situándolas por antonomasia en el lugar de víctimas, del otro lado, cuando estas operan como sujetas que abiertamente han participado del conflicto y que con él se ubican desde unos lugares de enunciación y toman posición,

---

por la persona anterior para a partir de esa pequeña muestra dar paso a la construcción de su propia parte de la obra, el resultado final era una suerte de bestiario visual o textual creado algunas veces de manera automática.



sufren lo que he venido nombrando como el efecto Medusa que las sitúa como seres monstruosos haciéndolas ilegibles, negándoles su propia voz y capacidad de agencia.

En 1978 Monique Wittig dejaría estupefacta a su audiencia al afirmar públicamente que “las lesbianas no son mujeres”, esta afirmación de acuerdo con la autora supone que las lesbianas estarían al margen del sistema económico, social y político de la heterosexualidad, razón por la cual son constantemente expulsadas del campo simbólico y normativo, depreciando su estatuto subjetivo y situándolas en una posición monstruosa.

En este sentido, en línea con los planteamientos de Wittig es posible decir que las guerrilleras no son mujeres en tanto han sido apartadas de esta categoría para que se les sitúe en la abyección, la masculinización y la monstruosidad como si esto fuera la materialización de todos los males, pues tal como se mostró en el análisis, las guerrilleras algunas veces son bellas, de sonrisa limpia y/o europeas, sin embargo, siempre son terroristas, delincuentes, obsesivas, monstruosas, es decir, son todo menos mujeres, porque se ha entendido que tal vez el lugar más digno para una mujer en el marco del conflicto armado es el de víctima, de “botín de guerra”, el lugar de las lágrimas y el dolor, esto demuestra no solo que la guerra sigue siendo pensada en términos masculinos, sino que además, se van construyendo desde estos términos unas representaciones visuales que operan incluso en el marco de la negociación de identidades normativas, que están construidas desde una mirada patriarcal, capitalista y profundamente colonial.

Hay un juego peligroso al emplazar *ad eternum* a las mujeres en el lugar de víctimas, aunque en efecto –y es preciso ser enfática en esto- las mujeres sufrimos de manera

diferenciada los estragos de la guerra, me parece sugerente que al realizar la revisión del archivo de más de trecientas fotografías recopiladas para esta investigación, fuera posible observar que Revista Semana acudía a la representación de las mujeres como víctimas estratégicamente para que por medio del discurso visual y la imagen fotográfica fuera posible atacar a las FARC-EP, toda vez que cuando parecía que esta guerrilla lograba llegar a algún acuerdo con el gobierno o que su popularidad subía aunque fuera de manera mínima, Semana publicaba especiales sobre víctimas, relatos desgarradores y cifras abrumadoras acompañadas de rostros cargados de dolor y tristeza.

Si bien es cierto que las FARC-EP deben asumir con humildad y respeto aquello por lo cual puedan ser o son culpables, la Revista Semana tampoco puede convencernos tan fácilmente de que la visibilidad que le dieron a las víctimas, particularmente a las mujeres, se logró por considerar que después de años de invisibilidad había llegado por fin el momento de permitirles hablar, porque si de una cosa puedo estar segura es que al Estado patriarcal las mujeres y sobre todo las mujeres víctimas no le interesamos.

En este sentido, un proyecto de paz como el que estaba en juego durante las negociaciones de La Habana, no podía ni debía situarse desde una perspectiva que partiera de una visión victimizante de las experiencias de las mujeres, por el contrario, debía y al parecer todavía debe, partir de situar a las mujeres como agentes sociales activos y si la insistencia de emplazar a la mujer como víctima llegase a perdurar, deberemos entonces proponer una nueva mirada que al mejor estilo de Virgine Despentes o Leonor Silvestri nos permita convertirnos en las “malas víctimas” es decir, en aquellas mujeres que sobrevivieron a su daño para dar cuenta de él, para hacer algo con y a pesar de él, para evitar que este sea

capitalizado por las industrias que se suman a la maquinaria que da poder a las instituciones del Estado, aquellas que no tienen miedo ni vergüenza de reconocer abiertamente lo que les ha sucedido.

Mientras las mujeres sigamos siendo lugares proscritos dentro de lo social y siendo relegadas al ámbito de lo privado, continuaremos atestiguando los costos sociales, tal como ya los vimos con la “ideología de género” y las marchas en defensa de la familia, cuando una sorprendente mayoría consideró que lo que se planteaba discutir con el enfoque de género eran estrategias para ir en contra de una mirada absolutamente idealizada de familia blanca, heteronormada y de clase media, que sabemos, no responde a la realidad colombiana.

En este sentido, seguir constituyendo a las mujeres como sujetos que no tienen voluntad implica entre otras cosas, que se siga legislando sobre la situación de las mujeres sin las mujeres, implica además que sigamos siendo subalternas entre subalternos, sujetas que no hablan porque no tienen lugar de enunciación.

## **7.2 LA FIGURA EPISTÉMICA DE LA MONSTRUOSIDAD**

Desde el claro-del-bosque de Martin Heidegger, pasando por el Panóptico de Michel Foucault, el Homo-Sacer de Giorgio Agamben, la modernidad líquida de Zygmunt Bauman, el cyborg de Donna Haraway, hasta llegar a la figura del King Kong propuesta por Virginie Despentes, es posible identificar algunos pocos ejemplos de cómo la metáfora ha atravesado el pensamiento y se ha vuelto inherente a él, así, la metáfora se nos presenta como un mecanismo que vehiculiza la conceptualización del mundo, la

Organización y la articulación de las concepciones que de él se tengan. Dado su dinamismo, es la única capaz de dar cuenta de la forma como percibimos ese constante cambio. La metáfora no solamente organiza o reorganiza la realidad que enfrentamos sino que es capaz de crearla y recrearla a partir de las conexiones que se establecen entre los elementos que la constituyen (Fajardo, 2006, p.48)

De esta manera, la metáfora en esta investigación opera no como una antesala del mundo conceptual o un recurso provisional a la espera de la dominación exacta, sino por el contrario, como “una capacidad especial para la comprensión de relaciones y contextos” (Innerarity, 1997, p. 143) por ello y en línea con el método propuesto por Aby Warburg esta investigación procuró en un ejercicio de poiesis encontrar conexiones entre las imágenes recopiladas en el archivo visual, indagando si en ellas era posible identificar fórmulas patéticas (*pathosformel*) y sobrevivencias del pasado, un archivo visual a partir del cual se pudiera realizar una lectura en clave iconográfica.

En este sentido, la metáfora estuvo presente en todo el proceso investigativo y tal como el titán Atlas, ella sostuvo sobre su espalda el cielo visual de esta investigación (las imágenes), las metáforas tal como los motivos míticos funcionaron en la antigua Grecia, me permitieron encontrar formas de nombrar aquello que estaba observando, de juntarlo, movilizarlo y entenderlo para convertirlo en lo que aquí presenté como cinco fórmulas de representación.

Umberto Eco en “La vanguardia y el triunfo de lo feo” retoma a Jung para afirmar que “lo feo hoy es signo de grandes transformaciones futuras” (Eco, 2011, p.164) como vimos, fueron justamente la fealdad y la monstruosidad las dos grandes metáforas presentes en las fórmulas de representación, esto de acuerdo con Uribe & Ureña (2019) tendría una razón de ser y es que resulta “más fácil clasificarlo [lo extraño] como algo cercano a lo monstruoso, a lo bárbarico, es más fácil subsumirlo a un tipo para no atreverse a mirar su rostro” (Uribe & Ureña, 2019, p. 193) de esta manera, lo feo y lo monstruoso se tradujo en la existencia de un Otro que a lo largo de las negociaciones de paz llevadas a cabo en La Habana se convirtió en un ser ajeno, un Otro guerrillero que se emplazó en el lugar de enemigo absoluto al cual era perentorio eliminar, unas veces por medio del ejercicio bélico, otras veces por medio de la narrativa visual, bien sea deformándolo o borrándolo del mapa representacional.

En este punto es preciso aclarar que si bien entiendo los monstruos como formas de vida excluidas, es decir, vidas que han sido sometidas a un proceso de deshumanización, en donde su estatuto subjetivo está más cerca de la animalidad que de la humanidad misma, considero como un aspecto altamente positivo que estas formas monstruosas logren romper las categorizaciones binarias, que de acuerdo con Butler (2009) constriñen y realizan ejercicios de exclusión, en este sentido, vale la pena pensar en la monstruosidad tal como nos lo enseñó Donna Haraway (1991), como una metáfora que puede proporcionarnos un lugar desde el cual nos sea posible resignificar positivamente los aspectos más intolerables de dichas categorías.

Balza (2013) afirma que a pesar de la ética y la política modernistas que instauran unos valores de supuesta igualdad, los sujetos considerados ajenos siguen siendo contemplados como aquellos que desestabilizan la propia identidad, en este sentido, “enfrentarse con los monstruos es entonces enfrentarse con la alteridad que nos constituye, con esa diferencia que necesitamos para articular nuestra propia identidad” (Balza, 2013, p. 37) por ello, resulta indispensable como propuesta ética y política para esta investigación ampliar los marcos desde los cuales se está entendiendo la monstruosidad, para que con ello sea posible ampliar también los marcos desde los cuales se está nombrando a las y los guerrilleros de las FARC-EP, en tanto esto supondría reconocer que en ellos también habita la vulnerabilidad de la cual nos habla Butler (2010), la que corresponde a todos los cuerpos, no solo a los considerados “normales”.

En este sentido, es preciso insistir en construir lugares otros que no den continuidad a esta binarización, fuimos testigos del costo de esto para el proceso de paz con la mal llamada “ideología de género”, pensar de forma binaria vuelve las cosas fijas, inamovibles y perpetúa la idea de un “ellos” contra un “nosotros”, varios ejemplos de esto fueron presentados en las fórmulas de representación, recordemos por ejemplo cómo la paloma lograba producir una representación del sujeto guerrillero, encuadrándolo y situándolo de tal manera que le niega la posibilidad de ser leído como otra cosa, la paloma en este sentido se convirtió en una lánguida metáfora que no nos ofrece ya nada nuevo, frente a esto valdría la pena pensar por ejemplo qué pasaría si reconocemos que la paz que pretende representar esa paloma está cimentada sobre sangre y muerte, paz a la que se podría pensar que le correspondería cualquier otro animal, alado si se quiere, tal vez uno carroñero, cualquier otro que no sea una blanca paloma.

Al respecto, surgen varias preguntas que valdría la pena compartirlas: ¿qué hacemos con esas fórmulas de representación encontradas en esta investigación?; ¿vamos a dar continuidad a este discurso guerrerista, clasista y patriarcal?; ¿queremos seguir insistiendo en la nefasta idea de un ellos y nosotros?; ¿vamos a seguir construyendo binarios para poder enfrentarlos en un cuerpo a cuerpo con otros binarios?

Qué tal si contrario a lo anterior, comprendemos que los monstruos no constituyen solamente negativas que hay que eliminar, sino que nos permiten pensar cosas que creemos imposibles, pues tal como afirma Sayak Valencia (2010) “la radicalidad de la violencia nos sitúa en el filo, en la transmutación de una época que exige que revisemos nuestros conceptos clásicos, que sacudamos las teorías y las actualicemos” (Valencia, 2010, p. 175) justamente la figura epistémica monstruosa se presenta aquí como una apertura analítica de futuros posibles, para que la construcción de la idea de paz se movilice epistemológicamente.

Es importante no perder de vista que tal como se explicó en un apartado anterior, de acuerdo con Aby Warburg y su método de montaje, es a partir de la metáfora que es posible crear distancia (*Denkraum*) y es a partir de esta distancia que es posible comprender lo observado, Warburg sostiene que una de las razones por las cuales se destruye la distancia para la reflexión (*Denkraum*) es el miedo a lo desconocido, para autores como Uribe & Ureña (2019) es justamente ese miedo el que extrapolado a un contexto político actual permitiría entender cómo “en el espacio de las confrontaciones bélicas y de las discusiones políticas contemporáneas, sentimientos como el miedo, la venganza y el odio contribuyen a destruir

esa distancia entre imagen y cuerpo con la que se hace más fácil la aniquilación del contrario”  
(p. 45)

Finalmente, considero que en esta sociedad distópica en la que vivimos actualmente nos urge encontrar nuevas metáforas para narrar el conflicto y este proyecto inacabado que llamamos paz, porque hemos hecho nuestra tarea, contamos con la información, pero no con suficientes metáforas para entenderlo y si estas existen han languidecido, se han desgastado a fuerza de uso, no es posible que sigamos narrando el mundo con un héroe y un villano centrales representados desde la masculinidad, la heterosexualidad y la productividad institucionalizada y normada, urge que no sigamos perpetuando la estratificación de las vidas, que no existan más Antígonas castigadas por reclamar el derecho a llorar sus muertos, pero sobre todo y lo más importante, es que nos urge volver a tomar una *distancia reflexiva* que nos permita repensar nuestro propio lugar en este relato nacional para que sea posible narrarnos -como diría Butler- desde una narración responsable.

### **7.3 LA IMAGEN COMO PENSAMIENTO**

Durante una conversación con mi director de tesis surgió la historia de “la toalla de Marulanda”, él con vívido entusiasmo y como si estuviera contándome una anécdota propia me recordaba todo el despliegue mediático que en Colombia se le había dado al tema, recordaba algunos de los argumentos de quienes se oponían al asunto, e incluso proponía algunos a favor bastante interesantes.



Durante la conversación me permití reflexionar en silencio frente a la emoción con la que mi director revivía la discusión que se dio a propósito de la toalla, descubrí que justamente esa anécdota lograba poner en tensión mi hipótesis del poder que tiene la imagen visual en tanto en la memoria no solo de mi director, sino de muchas personas en Colombia, había quedado registrada aquella discusión sucedida hace más de diez años, logrando generar en una suerte de capacidad de recordación a partir de la circulación de fotografías -ya convertidas en icónicas- de Manuel Marulanda con la toalla que reposaba en uno de sus hombros, también porque a partir del simple recuerdo de estas fotografías, mi director sin saberlo había logrado hacer toda una crítica del arte y una interpretación que más que iconográfica resultaba iconológica del asunto .

En este sentido, la toalla de Marulanda tiene tres aristas que me gustaría analizar en tanto considero que me permitirán recoger a manera de ejemplo algunos de los planteamientos hechos a lo largo de esta investigación a propósito de la imagen y que quisiera subrayar como parte de este cierre.

La discusión alrededor de ese particular trozo de tela se dio porque en el año 2001 la que era la directora del Museo Nacional, Elvira Cuervo, argumentó que en calidad de “recolectora de objetos históricos” le habría gustado poder otorgarle un lugar en el museo a la icónica toalla que Manuel Marulanda solía colgar en su hombro derecho, esta afirmación le valió un sin número de amenazas no sólo a su integridad personal, sino también a su rol profesional como gestora cultural.

Frente a este tema se suscitó una discusión sin precedentes, estaban quienes abogaban por que esto no era más que parte de un ejercicio de lo que autoras como Anna Maria Guasch han estudiado a la luz de la relación entre el archivo en el campo del arte y lo que esta autora nombra como el “arte de la memoria” y la memoria cultural, del otro lado de la discusión estaban quienes tildaban a Cuervo de subversiva y hasta ideóloga de la guerrilla, frente a esto Cuervo reconocía que “el Museo jamás ha dicho que va a exhibir la toalla de Tirofijo . Nuestra función es recolectar objetos. Somos conscientes de que no se puede mostrar la historia reciente de Colombia. Sabemos que hay que presentar todo esto en un momento preciso, oportuno y bastante lejano” (El Tiempo, 2001)

Lo primero que quiero resaltar es cómo al igual que en las fórmulas de representación, en la noticia de la toalla de Marulanda podemos ver que está inmerso lo que Judith Butler retomando los aportes de Derrida nombra como marco (frame) que no solo está políticamente situado, sino que funciona como un organizador de la experiencia visual (la percepción en general) en tanto no solo permite aprehender de manera diferencial la precaridad, sino también logra configurar disímiles ontologías del sujeto, quedando como resultado de ello que lo que consideramos como valioso y lo que percibimos como tal gracias a estos marcos se beneficiará o como vimos en el caso de las y los guerrilleros, sufrirá las consecuencias materiales de dicha consideración.

Lo segundo, tiene que ver con el poder que posee y que opera a través de la imagen, entendida esta como potencial productora de sentidos y ordenadora de las matrices comprensivas; pese a que la propia Elvira Cuervo reconoce que la posibilidad de acceder a la toalla de Marulanda era remota y que si se hubiera dado no se habría expuesto en el Museo

en un futuro inmediato, la puesta en circulación de fotografías de Marulanda a propósito de la discusión de la toalla, fungió como una suerte de instrumentalización estética que sacó a la luz no sólo el carácter belicista que es tan propio de la sociedad actual, sino que también sacó a la luz las maneras en que los relatos mediáticos procuran, a partir de las representaciones visuales, realizar un ejercicio de deshumanización que es altamente funcional para la guerra.

En este sentido, valdría la pena preguntarse por qué quienes abogaban por que un objeto como la toalla de Marulanda no estuviera exhibida en un museo sí permitieron que en este mismo museo reposaran objetos alusivos por ejemplo a Pablo Murillo y Murillo, mejor conocido como “El pacificador Murillo” quien fuera el jefe de la expedición Pacificadora y en manos de quien se gestó la represión más importante y terrible que sufrió el pueblo granadino y hoy por hoy conocemos como “El Régimen del Terror”, preguntarnos además por qué en este caso alguien como Marulanda resulta siendo la encarnación del mal y no Murillo siendo los dos parte de la historia violenta de este país, y finalmente, qué hace que uno sea merecedor de un lugar en la historia y el otro no, en todo caso, si de algo vale decirlo por lo menos Marulanda a diferencia de Murillo habría logrado hacer un *fashion statement* a partir del uso de su icónica toalla.

La tercera arista que quiero mencionar tiene que ver con la importancia de pensar los términos en los que se narra y se narrará la historia reciente de Colombia, una narrativa que como hemos visto centraliza su relato en la monstruosidad de las y los guerrilleros mientras niega la participación del Estado en el conflicto, además de las alianzas gestadas y que sabemos han sido públicamente comprobadas con el paramilitarismo, en este sentido, Elvira

Cuervo con un grato tono irónico le arroja a quien la entrevista una pregunta que más allá de lo explícita que nos pueda resultar, me parece que es interesante para que pueda ser pensada en términos de lo que se plantea en esta investigación: “¿Qué quieren, que contemos esa parte de la historia con cisticas verdes y palomas de la paz?” (El Tiempo, 2001)

En conclusión, lo que está en juego en el ejemplo de la toalla de Marulanda y en las fórmulas de representación analizadas, es una lucha por el sentido, es decir, una lucha por el reconocimiento y por el poder que implica la representación, pues allí están implícitas unas reglas jerárquicas que ubican y clasifican a los sujetos, es una jerarquía visual profundamente violenta, en donde en línea con los planteamientos de Butler es posible afirmar que el poder funciona regulando lo que puede mostrarse, en tanto el relato visual funciona no solo como un medio de transmisión de la información, sino como un despliegue retórico del lenguaje que procura actuar sobre un Otro.

Ahora bien, antes de cerrar esta tercera pieza del cadáver exquisito, me gustaría detenerme muy puntualmente sobre lo que significa e implica entender la imagen como pensamiento, esto significa -por obvio que parezca- tal como afirma Teresa Márquez (2015) pensar la imagen, es decir, “sospechar vínculos y visibilizarlos. La visibilización es en sí misma una categoría que es necesario poner bajo el escrutinio sociológico pues implica relaciones necesariamente asimétricas” (Márquez, 2015, p. 198)

En este sentido, la sospecha radica en cuestionar la idea de realidad, objetividad y verdad inamovible que se le ha atribuido a la imagen, la sospecha y por ende la desconfianza en la imagen son fundamentales para poder hacer una lectura crítica de aquello que se

observa y pretende comprender como investigadoras-es, se trata de tomar como nuestra la propuesta arrojada por Butler sobre la necesidad de enmarcar el marco para tratar de evidenciar que éste nunca incluyó el escenario que pretendía describir y que además depende de un exterior que hace posible y reconocible su sentido interno, se trata en suma de “interpretar la interpretación”, para que sea posible realizar una crítica social del poder regulador de la percepción y los afectos.

Finalmente, la imagen como pensamiento se trata de lo que Didi-Huberman reflexiona a propósito de la obra del cineasta alemán Harun Farocki: “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez”. (Farocki, 2013, p. 20)

#### **7.4 LATO SENSU FÓRMULAS**

De acuerdo con Aby Warburg (2010) no se debe juzgar el montaje como si este fuera una herramienta que nos permitirá entender de manera cabal los acontecimientos históricos en tanto “el montaje no trata de resolver un jeroglífico, sino establecer el jeroglífico mismo” (Warburg citado en Ureña, 2017, p. 130) en este sentido, el proceso de montaje de un archivo tan amplio como el que aquí se recopiló implicaba en efecto un jeroglífico en sí mismo, una tarea de observación detallada y minuciosa hasta el hartazgo, un ejercicio que tal como diría Didi-Huberman requirió encontrar la conexión secreta entre imágenes que a simple vista podían parecer diferentes.

De esta manera, a partir de la disposición y la exposición del material visual basado en la noción de Aby Warburg de montaje se logró construir cinco fórmulas de representación en donde no solo se buscó enunciar estas fórmulas, sino fragmentarlas, descomponerlas y volverlas a armar una y otra vez, en aras de hacerlas devenir de múltiples maneras, por lo tanto, lo que se presentó en el apartado de análisis más que unas fórmulas de representación que efectivamente operaron, son unas fórmulas desde las cuales se buscó mostrar claves y relaciones que pudieran suscitar nuevas preguntas sobre el tema, así como hacer más claras las políticas de la imagen que están inmersas en las formas de representar al Otro para que como utopía fuera posible abrir puertas a investigaciones futuras.

En este sentido, las fórmulas de representación operaron aquí como una fuente de producción de conocimiento social más que como una evidencia de lo que hay en el mundo, se demostró con ellas que en el marco del conflicto armado, respecto a las formas de representar a las y los guerrilleros de las FARC-EP, hay una marcada tendencia a mostrar la parte todo, en donde la representación del Otro a partir del lenguaje visual, particularmente de la narrativa visual, vincula el uso de los estereotipos simplificando realidades que resultan más complejas.

En otras palabras, es un ejercicio de poder simbólico en donde de acuerdo con Spivak (2003) la representación implica no solo el nombramiento del Otro, sino que efectivamente se trata de circunscribir las posibilidades para que ese Otro se trayectorialice como sujeto, pero además para que el Otro se enmarque desde un marco particular que sea funcional al discurso de la guerra, un marco que presenta al Otro pero que al mismo tiempo lo oculta, operación en la cual para que sea funcional no debe ser notoria fácilmente, pues esta

operación tiene como intención producir la ilusión de que lo que se está percibiendo a través de él no es otra cosa que la realidad misma.

Recordemos que la estereotipificación de acuerdo con Hall (2014) funciona como una forma de poder hegemónico y discursivo que hace parte del mantenimiento del orden social, en tanto establece una frontera entre lo que se lee como aceptable y lo que se lee como inaceptable, las FARC-EP al ser constituidas como como un enemigo absoluto han sido sacadas del campo de la representación, entendiendo que el enemigo absoluto se presenta como desligado de su humanidad, por lo tanto “no se reconoce ningún límite moral ni racional que actúe como barrera para impedir o poner en cuestión internamente la decisión de aniquilarlo” (Angarita Cañas et al., 2015, p. 13)

En línea con lo anterior, durante el proceso de análisis surgió la pregunta por ¿cómo se producen muertes deseadas? De acuerdo con lo evidenciado en las fórmulas de representación, es posible decir que éstas se producen a partir de una serie de categorizaciones que están dadas en términos de vida, esto significa que cada marco representativo produce unas condiciones para que una vida sea legible como vida; en sentido amplio las vidas que son merecedoras de ser preservadas, las que leemos como vidas, son principalmente útiles, es decir hombres blancos, heterosexuales -en lo posible-productivos a nivel económico y sobre todo, vidas urbanas, las otras son vidas prescindibles, que emergen cuando resultan útiles, como las de las mujeres y las víctimas, de esta manera las y los guerrilleros constituyen muertes deseadas así como también lo son las de quienes les apoyan -o se cree que apoyan- estas se constituyen en formas alternativas que encarnan la maldad.

En este sentido, lo que las fórmulas permiten leer es que en efecto hay una demanda social para que las FARC-EP se constituyan de una manera negada que resulta profundamente violenta, recordemos en línea con Butler (2010) que toda guerra es una guerra sobre los sentidos, sin la alteración de estos ningún estado podría hacer la guerra y para que esto sea posible una estrategia altamente efectiva es hacer uso del lenguaje visual para producir un ejército civil que defienda la guerra, es decir, un ejército que no necesariamente está vestido de verde militar y porta armas, pero que sí ve en la guerra una posibilidad y casi que una necesidad, se trata en últimas de una suerte de red en la que está implicada una forma determinada -los marcos- de ejercer el poder y que como vimos ostenta una estrecha relación con una configuración del ver que hace posible determinados efectos de legibilidad y verdad.

La idea epistemológica de verdad que encarna la imagen es aprovechada por estos relatos mediáticos, por lo cual resulta urgente que la exclusión de lo humano en estos relatos realizados a partir de la imagen, sean analizados en los términos de un problema más complejo que vincula lo que Butler (2010) nombra como “esquemas normativos de inteligibilidad”, los cuales buscan establecer lo que va a ser y no va a ser leído como humano, lo que es una vida vivible y una muerte llorable, en suma, un análisis que se pregunte por las políticas de la imagen que configuran nuestros modos de ver.

En este orden de ideas, si decimos que es posible producir unas muertes deseadas, valdría la pena preguntar entonces ¿cómo se humaniza una vida? Responder a esta pregunta es tarea compleja, sin embargo, un buen acercamiento a su respuesta se logra a partir de lo observado en la fórmula de representación “perfil guerrillero” en donde esta humanización se da en términos por ejemplo de la productividad de los cuerpos, así se feminiza a las mujeres



para que en lo posible retornen al hogar y a las tareas del cuidado, mientras que los hombres se muestran como sujetos productivos que trabajan en aserraderos, crean cervezas, estampan camisetas y en el mejor de los casos, difunden la palabra de la paz, el cambio de vida y la noción de sacrificio como si de un pastor religioso se tratara. La humanización está estrechamente relacionada con la idea de justicia sobre la cual pesa el pedido de perdón de manera pública, el arrepentimiento en términos judeocristianos y sobre todo y más importante, la negación de cualquier filiación política o ideológica con el lugar al que antes se perteneció como guerrillera o guerrillero.

También se humaniza en función de posibles y futuras estrategias para la guerra, así por ejemplo la reiteración de la presencia Karina la exguerrillera puede leerse como un caso exitoso del perdón, sobre el cual reposa la idea de una nueva vida vinculada la posibilidad de que otras y otros guerrilleros se desvinculen de la guerra.

Empero, fue posible observar que con esa humanización se crea un efecto de oscilación constante entre la humanización y la deshumanización, en tanto al lado de esa productividad era frecuente encontrar comentarios o imágenes alusivas por ejemplo a los crímenes cometidos por las FARC-EP, en este sentido es casi como si dijéramos “muy humanos pero ¿alguien quiere pensar en la gente que esta-e guerrillera-o mató?” en este sentido, este proceso de humanización pasa de nuevo a ser un proceso de deshumanización, que como vemos es un ejercicio de ir y venir constante, en donde se humaniza a partir de la relación que se teje con la vida y con la muerte.

Por otro lado, me gustaría detenerme un momento sobre la idea de cómo a partir de las fórmulas de representación fue posible entender que durante las negociaciones de La Habana la representación tuvo un emplazamiento, una espacialidad en donde se crearon una suerte de escenarios fantasmas vinculados a la idea de la atemporalidad, es decir, una posibilidad de movilizar los tiempos -acercarlos o alejarlos- en función de las narrativas visuales, es casi como si logran crear un dobléz en el espacio y tiempo en donde los sujetos actantes y las figuras de representación logran por ejemplo juntar el Caguán con la Habana de manera constante, inmediata y atemporal.

Frente a lo anterior, Didi-Huberman (2006) dirá que aunque ocultas hay en las imágenes y en las obras de arte unas paradojas sobre la temporalidad, puesto que “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”, en este sentido, cuando observamos imágenes nos enfrentamos a numerosos tiempos heterogéneos, de ahí su carácter anacrónico, en este sentido como vimos en las fórmulas de representación, en la imagen se involucra un juego de temporalidades que no se circunscriben a una juiciosa cronología, de acuerdo con este autor, es allí donde la esencia de la imagen radica, en su posibilidad de desplazamiento, “su carácter dinámico capaz de romper cualquier límite temporal o espacial” (Didi Huberman, 2006, p. 6)

Para finalizar, quisiera resaltar que aunque esta investigación ya estaba en curso cuando se publicó el libro de María Victoria Uribe y Juan Felipe Ureña (2019) quienes también parten del montaje de Aby Warburg para realizar sus abordajes metodológicos, en tanto se comparte el sujeto de estudio (las FARC-EP) más no el objeto (analizan específicamente las caricaturas publicadas en diversos medios de comunicación) fue posible

acudir a esa investigación como un apoyo metodológico esencial que permitió perfilar algunas fórmulas de representación, en este sentido, resulta muy interesante que los hallazgos en tanto que fórmulas no son abordados, ni comprendidos de la misma manera debido a que la perspectiva teórica desde la cual se sitúa esta investigación (posestructuralismo) encaminó el análisis hacia otros lugares, así como también las preguntas que orientaron este análisis y su narrativa final.

### **7.5 LA DEMANDA ÉTICA DEL ROSTRO**

Debido a la naturaleza de las imágenes fotográficas recopiladas en el archivo visual, fue posible evidenciar que el rostro constituye una manera en la que es viable leer la precariedad del Otro, en este sentido, la universalidad del rostro como mecanismo de transmisión de humanidad, entra en tensión con las políticas de la imagen, en donde a partir de unos intereses particulares de las partes en pugna y haciendo uso de la imagen y en este caso de las representaciones visuales, se logra dotar de cargas negativas a determinados rostros, haciendo posible, como se mostró en el apartado de análisis, emplazar a las y los guerrilleros bajo la figura de un Otro que funciona como “otro excluido [que] parece ser un ser sin rostro, sin subjetividad, sin identidad, sin cuerpo, a no ser, justamente, el rostro, la subjetividad, la identidad, del cuerpo excluido (Skliar, 2019, p. 68)

Es aquí donde conceptos como vulnerabilidad y precariedad se unen al de rostro, en tanto de acuerdo con Butler (2010; 2006) la existencia está ontológicamente marcada por la condición vulnerable, una condición abierta al otro, a la violencia, así como a la vida, a la responsabilidad o al cuidado, en este sentido, el rostro que nos propone Emmanuel Levinas

(1977) es un rostro que más allá de su materialidad o plasticidad, en tanto que no es solo una cara sino una demanda de responsabilidad ética, se convierte en la expresión de la precariedad y la vulnerabilidad, en este sentido, tal como afirma Butler (2006) las acciones del Otro nos interpelan en un sentido en que éstas le pertenecen a Otro que es irreductible y cuyo rostro me plantea una demanda ética.

Esta demanda que está ligada al encuentro con el Otro que de acuerdo con Levinas es siempre un encuentro ético en donde la obligación moral surge de la vulnerabilidad, así “el Otro es el único ser al que uno puede estar tentado a matar. Esta tentación de asesinar y esa imposibilidad de hacerlo constituyen la visión misma del rostro. Ver un rostro es ya oír ‘no mataras’, y oír ‘no mataras’ es oír ‘justicia social” (Levinas en Butler, 2006, p.128) de esta manera el rostro para esta investigación representó dos aristas importantes, la primera: la tentación de matar a ese Otro guerrillero y la segunda: el llamado a no hacerlo, lo que Butler entendería como una sujeción ética, en donde la tentación de asesinar y la imposibilidad de hacerlo constituyen la visión misma del rostro.

Por lo anterior, la postura que Levinas nos reclama -el no mataras que me es gritado al ver el rostro del Otro- está presente esta investigación, al reconocer en las y los guerrilleros la condición de otredad, en donde su condición de precariedad se encarna en la posibilidad de reconocer que no sólo se mata quitando la vida, sino que también es posible hacerlo al despojar al Otro de cualquier posibilidad de pensarse habitando la vida misma, finalmente de tener una vida digna.

Empero, Levinas también nos diría que es posible que en el proceso de humanización del rostro surja una exigencia ética particular “este a quien estoy tentado a asesinar en defensa propia es un ‘uno’ que me hace una demanda y así, me impide convertirme inversamente en perseguidor” (Levinas, 1977, p 86) lo cual no significa que sostengamos aquí que todo grupo humano que ha sido antes perseguido no pueda volverse perseguidor, esto en términos Butlerianos significaría no solo confundir los niveles ontológicos, sino además autorizar una responsabilidad ética que resulta absurda y un recurso vasto para el ataque en nombre de la defensa propia.

Lo anterior pensado por ejemplo en términos de cómo la presunción de ser guerrillera o guerrillero se ha convertido en la actualidad en uno de los insultos públicos más fuertes y que adjudican el derecho a la ilegibilidad de los sujetos en tanto que se presumen como guerrilleros, esto bajo el entendido de que la dimensión performativa del lenguaje se constituye en un acto productor de efectos que juegan un papel importante en las relaciones de poder, así el insulto se entiende como un acto performativo del lenguaje del odio, entendiendo ese como un lenguaje o discurso que produce una herida, en donde toda agencia está marcada por una dependencia inicial del lenguaje que limita y a la vez posibilita .

En este sentido, la tarea por venir como diría Butler es establecer modos públicos del mirar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual, porque no podemos perder de vista que justamente la pugna por el poder de representar tiene que ver con la capacidad de decidir lo que se va a percibir públicamente como legible o no, en este sentido, responder al grito de lo humano implicaría en términos de esta investigación, la posibilidad de ampliar los marcos de representación creando nuevas figuras

representacionales, en donde sea viable migrar por ejemplo al escenario de los monstruos y de las metáforas como promesas de comprensión y de transformación que nos permitan salir del escenario actual en donde pareciera que la comprensión no es posible.

Para finalizar, de acuerdo con Butler el rostro es la máxima expresión de la representación aunque éste no siempre sea capaz de representar lo irrepresentable, en este sentido, de acuerdo con lo analizado a partir de las fórmulas de representación, es posible decir que aunque por momentos hay esfuerzos de mostrar el rostro más allá de los estereotipos, este intento no logró reflejar lo que se estaba peleando en términos discursivos Revista Semana y las FARC-EP, en tanto no es sólo que las fotografías hayan estado enmarcadas, sino que no es posible leerlas a fondo de tal manera que nos permita comprender a cabalidad por qué por ejemplo las FARC-EP no tuvieron la capacidad de reconocer que no respondieron a la demanda ética del rostro y la grito de “no mataras” y la Revista Semana no tuvo tampoco la capacidad -ni la intención- de reconocer en todo el periodo analizado que en efecto las FARC-EP -por lo menos en su mayoría- sí tenían una intención de paz y de cumplir los acuerdos pactados.

## **7.6 POR UNA CONDICIÓN RETÓRICA DE LA RESPONSABILIDAD**

Judith Butler (2005) en “Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad” nombra como “condición retórica de la responsabilidad” (p.73) a la posibilidad de que al mismo tiempo que se lleva a cabo una actividad reflexiva, es decir, al tiempo en que pienso en mí y me reconstruyo, también le hablo a otro, de tal manera que sobre la marcha es posible ir elaborando una relación con otro en el lenguaje, se refiere en otras palabras, a si en el

intento de dar cuenta de mí misma establezco una relación o no con aquel a quien mi actividad está destinada, y si es posible que la escena de interpelación sostenga y modifique a ambos participantes de la interlocución.

En este sentido, esta última pieza del cadáver exquisito que aquí he venido desarrollando tiene como propósito intentar “dar cuenta de mí misma” a partir de una “condición retórica de la responsabilidad”, de esta manera, en el intento de “dar cuenta de mí misma”, comenzaré por hacer manifiesta mi propia vulnerabilidad respecto a esta investigación, aclarando que lo que diré en esta última pieza hace parte de mis elucubraciones personales hechas a la luz de lo escrito a lo largo de este texto.

Uno de mis textos favoritos de todos los tiempos es Monólogos de la vagina, una obra escrita por Eve Ensler en 1996, en ella aparecen una serie de monólogos que se relacionan de diversas maneras con la vagina, ya sea a través del sexo, el amor, la violación, la menstruación, el orgasmo etc. Tal vez lo que más me gusta son las divertidas y necesarias preguntas que nos invita a hacernos, una de ellas es: “si tu vagina se vistiera, ¿qué prenda se pondría?” (Ensler, 1996, p. 43) A lo cual indiscutiblemente yo respondería, una chamarra de cuero y un vestido de leopardo, otro aspecto que me gusta mucho tiene que ver con la posibilidad que Ensler les da a las mujeres -y por ende a las vaginas- de hablar, sobre todo a aquellas vaginas que han sufrido en carne propia el dolor de la violación como se lee en el relato “mi vagina era mi aldea”:

Mi vagina era verde, praderas de un suave rosado acuoso,  
una vaca mugiendo, sol, siesta, novio cariñoso rozándome con una

suave brizna de paja dorada [...] Mi vagina, una aldea de agua, mojada y viva. La invadieron. La masacraron y la quemaron. Ahora no la toco. No la visito. Ahora vivo en otra parte. No sé dónde” (Enslar, 1996, p. 87)

La primera vez que leí este monologo sentí cómo algo dentro de mí se quebraba pues con la lectura había recordado que años atrás mi aldea también había sido asaltada y violentada, dos paramilitares habían orquestado su invasión bajo la excusa de mi presunta colaboración con grupos de izquierda, yo era joven y mi vagina no había conocido más que el sosiego y el cuidado, pero ese día sin mi consentimiento, todo cambiaría.

Escribir esta tesis supuso no solo un reto investigativo, sino también un reto personal, pues me obligó a volcar la mirada hacia adentro, hacia mí misma, se hizo manifiesto frente a mí el imperativo ético Levinasiano, logrando que esos rostros que años atrás habían amenazado con matarme, hoy me lleven a preguntarme por la posibilidad de humanizar no solo unas vidas, sino todas las vidas, de esta manera, la afirmación de Butler (2006) “aún el Otro que me trata con brutalidad tiene un rostro” (p. 12) cobra sentido y me interpela, me moviliza y me incomoda.

Esta investigación se realizó pensando en la posibilidad de que desde los escenarios de disputa política fuera posible pensarnos alternativas de nombramiento y representación, en este sentido, esas alternativas deben estar inscritas en términos de desafiar o resistir a la binarización de un “ellos” versus un “nosotros”, esto también incluye a quienes invadieron mi aldea, porque considero que de esto también se trata, de tomar posición, esto significa



entre otras cosas, que posicionarnos sugiere “el hecho de interrogar (nos) por el lugar desde el que parte la mirada [...] por los efectos culturales necesariamente vagos, imprecisos, que supone la trayectoria consecuente del mirar y los significados que entonces, son atribuidos. (Skliar, 2019, p. 58)

Considero urgente dejar de desentendernos como país, como personas, de nuestras relaciones constitutivas con el Otro, es preciso que nuestras posturas políticas vayan más allá de nuestro entorno inmediato, que nuestras reflexiones personales se encaminen cada vez más hacia transformaciones mucho más profundas y necesarias que modifiquen de forma radical el sistema para poder reducir las exclusiones, que se piensen formas de acoger al Otro aun cuando esto nos incomode, nos duela profundamente, un acogimiento ético, ese que nos habla de la responsabilidad ética que va más allá de nuestra propia comodidad en donde los discursos actuales disfrazan todo lo que incomoda con la tibia palabra “tóxico”, se necesita la radicalidad de la fuerza y del amor para que todo ello sea posible, será necesario entonces, atender no solamente las vidas cercanas que nos resultan legibles, sino también comprender tal como dicen Butler (2006) que toda vida arrojada a la abyección es digna de duelo y reconocimiento, pues “la insensibilidad hacia el sufrimiento y hacia la muerte, se convierten en el mecanismo a través del que la deshumanización se consagra” (p.46)

Es importante también que a la luz de un proceso de paz inacabado y en actual riesgo, pensemos cómo se produce el deseo de la paz y cómo alrededor de ésta hay una disputa por construir trayectorias de deseo de paz, esto quiere decir que, si entendemos que el deseo es una producción, valdría la pena pensar cómo o en qué términos, estamos deseando esa paz, pues como vimos una paloma blanca no es suficiente, es necesario comenzar a producir

formas alternativas de paz, en donde ésta no implique por ejemplo, como vimos en las fórmulas de representación, eliminar a las-los guerrilleros en tanto que enemigos, borrar a las mujeres de la narrativa visual o vincular la humanización únicamente con la productividad.

Por último, me gustaría cerrar intentado responder las siguientes preguntas: además de la cordura y la brevedad, ¿qué le hizo falta a esta investigación? y ¿qué posibilidades investigativas deja?

Una artista plástica me dijo hace muchos años durante mi pregrado que “solo de la obsesión puede salir una buena obra de arte”, Aby Warburg se pasó la vida obsesionado con los *Monstra* y los *Astra*, una dialéctica que de acuerdo con Warburg encerraba toda la “tragedia de la cultura”, Didi-Huberman reflexionando sobre Warburg y a propósito de Harun Farocki, nos recuerda que este artista alemán plantea hasta la obsesión una misma pregunta en sus obras: “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?” (Farocki, 2013, p. 23)

En esta medida, considero que hizo falta dialogar, profundizar - y obsesionarse- con la pregunta que nos arroja Farocki a la luz de los acontecimientos actuales, habría sido interesante poder plantear montajes que desde prácticas participativas vincularan a viva voz las experiencias de las y los guerrilleros, que vincularan formas en que fuera posible que ellas y ellos también se narraran si así lo quisieran.

Respecto a las posibilidades investigativas, es importante no perder de vista la imagen, en tanto salvo por el trabajo de María Victoria Uribe Alarcón y Juan Felipe Urueña

Calderón (2019) referenciado anteriormente, no fue posible encontrar trabajos investigativos suficientes que dieran apertura analítica para comprender las posicionalidades que están haciendo unas apuestas específicas para construir marcos de guerra y dispositivos que producen formas visuales de representación que generan legibilidades -o no- sobre la vida de los sujetos.

Creo que la sugerente falta de interés por parte de las ciencias sociales hacia la vinculación de “nuevas”, que en realidad no son nada nuevas, formas de abordar los problemas sociales, permite que estrategias tan valiosas, imaginativas y rigurosas (aunque no a todos los ojos pueda parecerlo) como la que propone la “ciencia sin nombre” de Warburg no sólo sean desaprovechadas, sino que además ayuden a que pensadores como Warburg queden en el olvido.

En todo caso, es necesario que con o sin Warburg, sigamos pensando la imagen, cuestionándola, fragmentándola, amándola y odiándola, porque se trata en suma, tal como diría Didi-Huberman, de una apertura al saber por medio del ver.

★★

## 8. ACTA EST FABULA<sup>41</sup>: AGRADECIMIENTOS

A Jhon Vargas mi *sparring*<sup>42</sup>, por su cerebro que todo lo lee, entiende y me ayuda a interpretar, invitándome siempre a la complejidad y la crítica, por ese corazón que acoge, por sus oídos atentos siempre a la escucha y la empatía, por todo él que trabajó siempre desde y para la monstruosidad que nos une.

A la negra, por permitirme sanar la idea de familia, por la sororidad, la compañía y el cuidado, aspectos tan urgentes y necesarios para culminar este proceso.

A López, por la complicidad, la paciencia oceánica y el amor que todo lo toca, todo lo transforma.

A las y los docentes de la Maestría en Estudios Sociales, por permitirme ampliar y cuestionar mi horizonte de sentido e invitarme a mirar el mundo de nuevas y más complejas maneras, por las y los amigos ganados en el camino de la autoflagelación académica.

A la ansiedad, compañera deletérea de este proceso.

<< A TODAS Y TODOS GRACIAS >>

\*\*

---

<sup>41</sup> Locución latina que se utilizaba en la antigua Roma al finalizar una obra de teatro para avisarle al público que la función había terminado.

<sup>42</sup> Se entiende por *sparring* a la persona con la que se entrena un boxeador para preparar un combate.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2015). La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Angarita Cañas, P. E., Gallo, Héctor, Jiménez-Zuluaga, B. I., Londoño-Berrio, H., Londoño-Urma, D., Medina-Pérez, J. I., & Ruíz-Gutiérrez, A. M. (2015). La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano, 1998-2010. Medellín: Sílabo Editores.
- Arango C. (1984) FARC: 20 años. De Marquetalia a la Uribe. Disponible en <http://farc-ep.co/biblioteca/libros.html> Consultado: 29 de mayo de 2016
- Ariza, D. (2014) La zona de distensión del Caguán: análisis de los factores económicos, políticos y sociales a partir del concepto de estado fallido. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Facultad de Ciencia Política y Gobierno. Colombia.
- Aparici, R et al. (2006) La imagen. Análisis y representación de la realidad. Ed. Gedisa. Barcelona
- Aussel, C. Echavarria, G. & Ortiz, I. (2004) Haciendo memoria y dejando rastros. Encuentro con mujeres excombatientes del Nororiente de Colombia. Fundación Mujer y Futuro.
- Baeza, P. (2001). Por una función crítica de la fotografía de prensa. Gustavo Gili
- Balza, I. (2013). Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable. Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig, 85-115.
- Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008). Ontología de la Imagen Fotográfica. En A. Bazin, ¿Qué es el cine? (págs. 23-31).Madrid: Ediciones Rialp
- Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Sobre la fotografía, Valencia: Pre-textos PG 95.
- Berger, J. (2006). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beverly, John. (2004). subalternidad y representación. Iberoamericana
- Bolívar, Ingrid. (2005). Discursos Emocionales y Experiencias de la Política.
- Bourdieu, P. (2003). Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Ed. Gustavo Gil. España
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Cultura Libre.
- Burucúa, J. E., & Kwiatkowski, N. (2014). "Cómo sucedieron estas cosas": representar masacres y genocidios (Vol. 3087). Katz editores.
- Butler, J. (1993). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".
- \_\_\_\_\_ (2001). Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del "postmodernismo". Revista de Estudios de Género, La Ventana E-ISSN: 2448-7724, 2(13), 7-41.
- \_\_\_\_\_ (2005). Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad, Amorrortu editores Buenos Aires
- \_\_\_\_\_ (2006). Vida precaria: el poder del duelo y la violencia (No. 316.7). Paidós,.
- \_\_\_\_\_ (2007). El género en disputa. Paidós. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2010). Marcos de guerra: las vidas lloradas (Vol. 168). Grupo Planeta (GBS).
- Butler, J., Grüner, E., & Spivak, G. C. (2009). Quién le canta al Estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia (No. 321.01). Paidós,
- Castrillon, G. (2015) ¿Víctimas o victimarias? El rol de las mujeres en las FARC. Una aproximación desde la teoría de género. Revista Opera. N° 16

- Cavarero, A., & de Salvador Agra, S. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2014) *Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC 1949-2013*. Bogotá: CNMH.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Retrieved March 19, 2019, from [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-65252003000100010&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010&lng=en&tlng=es).
- Colombia, H., & CIASE. (2017). *Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en el proceso de paz en la Habana*. Corporación Humanas. Bogotá.
- De Miguel, J (1999) *Fotografía*. En *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión*. Ed. Proyecto A ediciones. España pg 22-48
- Despentes, V. (2018). *Teoría king kong*. Literatura Random House.
- Díaz, L. (2008) *La paz y la guerra en femenino: historias de mujeres excombatientes del M-19 y las AUC*. (Tesis de pregrado) Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a costas?: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid*. Ediciones Paidós, Barcelona (España)
- \_\_\_\_\_ (2011). *La exposición como máquina de guerra: keywords*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: síntesis
- Foncuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial
- Gibson-Graham, J. (2002). *Intervenciones posestructurales*. *Revista colombiana de antropología*, 38, 261-286.
- Gil, M. (2011). *Investigar con imágenes: las posibilidades de la etnografía visual*. "La Investigación En Ciencias Sociales: Estrategias De Investigación". Ed. Pablo Páramo. Universidad Piloto
- Gil, S. L. (2015). *Ontología de la precariedad en Judith Butler*. *Repensar la vida en común*. *Éndoxa*, (34), 287-302.
- Grimson, A., & Bidaseca, K. (Eds.). (2013). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO. Gustavo Gili, Barcelona (España).
- Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C. E., & Vich, V. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad del Cauca.
- Harding, Sandra (2004) *Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate* London: Routledge
- Harun Farocki (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Edt Caja negra Argentina.
- Herrera, M & Pertuz, C. (2015). *Narrativas femeninas del conflicto armado y la violencia política en Colombia: contar para rehacerse*. *Revista Estudios Sociales Universidad de los Andes*.
- Identidades culturales y formación del estado en Colombia: colonización, naturaleza y cultura / Ingrid Johanna Bolívar R., editora ; autores, Julio Arias Vanegas ... [et al.]*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Ciencia Política, CESO, Ediciones Uniandes, 2006.
- Innerarity, D. (1997). *El saber de las metáforas*.
- Jiménez, C. (2014). *Las mujeres y la guerrilla: ¿un espacio para las políticas de género?* *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, política y humanidades* N° 32

- Joly, M. (2009). Introducción al análisis de la imagen. La Marca Editora.
- Kossy, B. (2014). Lo efímero y lo perpetuo de la imagen fotográfica. Cuadernos de Arte Cátedra. España.
- La imagen como pensamiento / compiladores, Sofía Sienna Chaves...[et al.]...1a ed.--Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México. 2015
- Ledesma, M. (2009). Regímenes escópicos y lectura de imágenes. *Extraído de: <https://es.scribd.com/document/73180055/Ledesma-RE>. Consulta, 9(09), 2009.* Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera*, (11), 1-8.
- Londoño, L. (2005). La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje. En *Revista de Estudios Sociales*. Universidad de los Andes. Colombia
- Londoño, M & Nieto, Y. (2006). Mujeres no contadas. Proceso de desmovilización y retorno a la vida civil de mujeres excombatientes en Colombia. 1990-2003. La Carreta Social Ed. Colombia
- López, M. (2009). Mujeres imaginadas de la guerra. Narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado. (Tesis de pregrado) Universidad Nacional de Colombia.
- Ludueña Romandini, F. J. (2017). La imagen transtemporal: La "Ciencia sin nombre" de Aby Warburg. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 17.
- Madariaga, P. (2006). Yo estaba perdida y en el EME me encontré. En *Controversia* no. 187. Bogotá
- Medina, C. (2010). FARC-EP y ELN una historia política comparada (1958-2006) Tesis Doctorado. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- Moebius, S. (2012). Postestructuralismo y ciencias sociales, en De la Garza Toledo, E., & Leyva, G. *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Molina, C. (2003). Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado En *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Ed. Silvia Tulbert. Feminismos.
- Observatorio de Paz y Conflicto OPC. (2015) Mujeres excombatientes. Experiencias significativas y aportes para la paz. Universidad Nacional. Colombia
- Olave, G. (2013). El eterno retorno de Marquetalia: sobre el mito fundacional de las Farc-EP. *Revista Folios* N° 37 de 2013 pp149-166. Universidad Pedagógica Nacional.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pastrana, A. (2005). *La Palabra Bajo Fuego*. Bogotá: Ed. Planeta Colombiana S.
- Pérez J. (2011) *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico*. Facultad de Bellas artes de san carlos. Universitat Politècnica de Valencia.
- Pizarro-Leongómez, E. (1989). Las FARC-EP: ¿Repliegue estratégico, debilitamiento o punto de inflexión? En *Nuestra guerra sin nombre. Transformaciones del conflicto en Colombia*. 2005 Instituto de Estudios Políticos y relaciones Internacionales IEPRI. Colombia
- R., Í. J. B. (2004) *Violencia y subjetividad: ¿De cuánta verdad somos capaces?*. En Laverde Toscano, M. C., Daza Navarrete, G., & Zuleta Pardo, M. (Eds.), *Debates sobre el sujeto: Perspectivas contemporáneas*. Siglo del Hombre Editores. doi:10.4000/books.sdh.340
- Ramírez, M. (2002). *Las mujeres y la guerra*. *Revista Psicología desde el Caribe* N°9 Colombia
- Ranciére, J (2010). *El espectador emancipado*. Manantial Buenos Aires

- Rigar, L. (2018). La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento. Centro de fotografía de Montevideo. Uruguay
- Rodríguez, A (2008). Entre el compromiso y la huida. Mujeres militantes en los grupos insurgentes colombianos. En Femmes et militantisme. Europe-Amérique, XIXe siècle à nos jours Amnis N° 8
- Rodríguez, S. & Sánchez, O. (2009). Problemáticas de la enseñanza de la historia reciente en Colombia: Trabajar con la memoria de un país en guerra En revista Enseñanza de la historia N° 7 APEHUN. Pg 15-66
- Rojas, M. (1998). Las almas bellas y los guerreros justos. En En otras palabras... Mujeres, guerra y paz. Bogotá: Grupo Mujer y Sociedad, Universidad Nacional de Colombia, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá y Fundación Promujer.
- Sangrà, J. C. M. (2014). La condición vulnerable (una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero). Ars brevis, (20)
- Skliar, C. (2019). Y si el otro no estuviera ahí?: notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia. Miño y Dávila.
- Sófocles (2000). Tragedias. Áyax. Antígona. Edipo rey. Electra. Edipo en Colono, Barcelona, Gredos.
- Sontang, S. (2006). Sobre la fotografía. Alfaguara. México.
- \_\_\_\_\_ (2011). Ante el dolor de los demás. Debolsillo.
- Sztajnszrajber, D. (2008). Posmodernidad y estetización de la existencia. Posgrado virtual en Educación, Imágenes y Medios. Buenos Aires: FLACSO.
- Uribe, M. & Urueña, J. (2019). Miedo al pueblo: Representaciones y autorrepresentaciones de las FARC (Vol. 4). Editorial Universidad del Rosario.
- Urueña, J. (2017). El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Editorial Universidad del Rosario.
- Valencia, S. (2018). Has llegado al fin del mundo: aquí hay dragones endriagos. Taller de Letras, disponible: <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/63/D03.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. Relaciones internacionales.
- Vernant, J. (1985). Mito y pensamiento en la Grecia Antigua, Barcelona, Ariel.
- Villarraga, S. (2016). Los procesos de paz en Colombia, 1982-2014.
- Warburg, A. (2010). Atlas Mnemosyne, Madrid, Akal.
- Yepes, R. (2014) El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 9 Número 2 / julio - diciembre de 2014, Colombia / pp. 23-43



## ANEXOS – MONTAJES



**Fórmula de representación:** alegorías en tres tiempos.

**Fuente:** elaboración propia.



**Fórmula de representación:** perfil guerrillero.  
**Fuente:** elaboración propia.



**Fórmula de representación:** el bueno, el malo y el feo.  
**Fuente:** elaboración propia.



**Fórmula de representación:** el fantasma de la Caguанизación o el discurso del fracaso.  
**Fuente:** elaboración propia.



**Fórmula de representación:** el efecto Medusa.

**Fuente:** elaboración propia.