

Colección
Ciencias Sociales
y Humanidades



Construir el monstruo, someterlo a la duda

Regímenes visuales del
género y la guerra en
el Acuerdo de paz

Laura López Duplat



UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL

Colección Ciencias Sociales y Humanidades

Construir el monstruo, someterlo a la duda

Regímenes visuales del género
y la guerra en el Acuerdo de paz



Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

López Duplat, Laura

Construir el monstruo, someterlo a la duda. Régimenes visuales del género y la guerra en el Acuerdo de paz.

Primera edición. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2026.

246 páginas. (Colección Ciencias Sociales y Humanidades).

Incluye: Referencias.

Fuentes del Archivo Visual

ISBN impreso: 978-628-7851-71-9

ISBN PDF: 978-628-7851-72-6

ISBN ePub: 978-628-7851-73-3

1. Expresiones de Género 2. Comunicación - Televisión. 3. Guerrilla - Colombia. 4. Paz – Colombia. 5. Guerrilla – Medios visuales. 6. Género – Sexualidad. 7. Procesos Sociales. 8. Acuerdos de Paz. 9. Mujeres en la Guerra. 10. Expresiones Visuales. I.Tit.

303.6 21edc.

Construir el monstruo, someterlo a la duda

Regímenes visuales del género
y la guerra en el Acuerdo de paz

LAURA LÓPEZ DUPLAT



**UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL**



Universidad Pedagógica Nacional

Helberth Augusto Choachí González
Rector

Paola Helena Acosta Sierra
*Vicerrectora de Investigación,
Extensión y Proyección Social*

Víctor Espinosa Galán
Vicerrector Académico

Yaneth Romero Coca
Vicerrectora Administrativa y Financiera

Gina Marcela Duarte Fonseca
Secretaria General

Colección Ciencias Sociales y Humanidades

Laura López Duplat

© Universidad Pedagógica Nacional

Primera edición, 2026

ISBN impreso: 978-628-7851-71-9

ISBN PDF: 978-628-7851-72-6

ISBN ePub: 978-628-7851-73-3

Fechas de evaluación: 24-10-2024 / 30-10-2024

Fecha de aprobación: 18-12-2024

Universidad Pedagógica Nacional

Calle 72 n.º 12-77
Teléfono: (57 601) 347 1190 - (57 601) 594 1894
editorial.upn.edu.co
Bogotá, Colombia

Preparación editorial

Alba Lucía Bernal Cerquera
Coordinación

Maritza Ramírez Ramos
Edición

Yaneth Lizarazo
Corrección de estilo

Fredy Johan Espitia B.
Diagramación

Iván Darío Veloza Beltrán
Diseño de cubierta

Laura López Duplat
Ilustraciones de cubierta y de páginas internas

Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.
Impresión

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44
de 1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

*En Colombia hemos visto de frente los ojos de la atrocidad, llevamos
muchos años sosteniendo la mirada, y en ese cruce de imágenes,
las mujeres hemos reivindicado altivas nuestro derecho a ver.*

*A los ojos de las mujeres que, en estos años, he visto
defender la dignidad, la justicia y la equidad.*

A sus luchas y anhelos de transformación.

Su "Anormalidad" es señal de sabiduría

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

*Tal vez, cuando vemos algo que de improviso nos toca,
no hagamos otra cosa que abrirnos a una dimensión
esencial de la mirada*

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	13
PRÓLOGO ENSEÑAR A VER	15
¿QUÉ PASÓ? PARTIR DE LA DERROTA PARA ADVERTIR INCENDIOS FUTUROS	21
CAPÍTULO 1. EL RÉGIMEN ESCÓPICO: EXPRESIONES VISUALES DE LA GUERRA, LA PAZ Y EL GÉNERO	31
La pulsión del ver o el régimen escópico	31
Los regímenes escópicos de la guerra	35
El régimen escópico en los procesos de paz	41
El género como pulsión visual	58
CAPÍTULO 2. EL ATLAS MNEMOSYNE: ARCHIVO LAGUNA, SÍNTOMAS Y SUPERVIVENCIAS	73
Los estudios visuales como campo para leer el mundo	73
Del Atlas Mnemosyne como obsesión visual	82
CAPÍTULO 3. EL MARCO: LAS IMÁGENES TELEVISIVAS EN COLOMBIA	91
El enmarcamiento de las imágenes televisivas	91
La llegada de la televisión a Colombia: imágenes para construir nación	94
La expansión de la televisión: en todas partes, para todos los públicos	98
La televisión en las regiones y el <i>boom</i> visual de las guerrillas	103
La privatización del espectáculo y la construcción del enemigo	107
¿Qué ver? Delimitación de fuentes y selección del archivo laguna	111

CAPÍTULO 4.	
CUERPOS GRAMATICALES Y RELIGIÓN	133
<hr/>	
Construir un cuerpo: estrategia del marco para enseñar la gramática corporal	135
La supervivencia del dolor: conmover con el cuerpo	136
Encarnar un cuerpo: el deleite del dolor	139
Cuerpos de autoridad	142
CAPÍTULO 5.	
SER RETRATABLE O ESTAR EXPUESTO:	
USOS POLÍTICOS DE LA REPRESENTACIÓN	149
<hr/>	
Cuerpos para la lección de anatomía	152
Cuerpos inciertos sometidos a explicación	155
Cuerpos retratables	162
CAPÍTULO 6.	
IDEOLOGÍA DE GÉNERO	175
<hr/>	
Los menores de las Farc-EP	177
Políticas sobre la familia: control natal	183
Políticas sobre la familia: aborto	185
CAPÍTULO 7.	
ALECCIONAR EL CUERPO Y CONSTRUIR LOS MONSTRUOS	197
<hr/>	
Masculinidades	198
Masculinidades abyectas	202
Feminidades cuestionables	213
Esfera pública: ¿Aparecer para qué?	216
MIRADAS HÁPTICAS PARA ARCHIVOS FANGOSOS	225
<hr/>	
La imagen como textura	225
El género en las imágenes	228
REFERENCIAS	235
<hr/>	
Fuentes del archivo visual	245

Agradecimientos

A la Universidad Pedagógica Nacional porque en ella encontré el sentido de leer el mundo y aprender a verlo, a las y los docentes de la Maestría en Estudios Sociales, que con su pasión por estudiar a fondo la realidad social que vivimos, y las imágenes que la constituyen, transformaron mi manera de ver lo cotidiano. A mis compañeras y compañeros de estudios, risas y debates álgidos, nuestras conversaciones fueron siempre motor para acercarme a la teoría con afecto. A las y los profesores y estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales y la Maestría en Arte, Educación y Cultura, con quienes comparto no solo la cotidianidad, sino el sueño mismo de que la educación es aún una posibilidad para hacer frente a la indolencia; a ellas y ellos, mi más profundo reconocimiento.

Especialmente agradezco a mi directora de tesis, Sandra Patricia Rodríguez, y a su sabiduría y capacidad incansable para asumir la educación como un acto afectivo, el trabajo conjunto que realizamos se convirtió para mí en un referente vital, que dio sentido a la necesidad de investigar a fondo y me permitió entender la teoría social como un discurso vivo y cambiante.

A las personas que, con su cariño constante, hicieron posible la culminación de este libro. A Are, quien siempre entiende el género como campo de disputa y comparte conmigo el derecho al buen vivir como alegría y lucha cotidiana. A Emmanuel, por entender la escritura como afectación y llenar mi mundo de amor. A Tania, por creer en la educación como esperanza para los sures. A mi padre y a Margarita, por hacer del debate cariño y del conflicto, encuentro. A Arturo y a mis sobrinos, por ayudarme a entender que la masculinidad puede ser sensible y merece ser pensada con cuidado y esperanza. A Niche, porque la vida es siempre, y por fortuna, más grande que lo humano. A Lina, Luz y Alejandro, que son un mundo alterno a la hostilidad que vivimos y toman rumbos siempre éticos, siempre con sentido. A Karen y Alison, quienes me enseñan todos los días sobre la pedagogía como acto de amor y dignidad. A Laura, por no permitir nunca el paso de la injusticia. A Ana, Constanza, Mónica, Carolina, Eduardo, Gloria, María Angélica, Paola, Raúl, Aleyda y Eliécer, porque en sus manos está la posibilidad de enseñar a mirar con coraje. A la editorial; a Lucía; a Mari, quien editó este libro; a Yaneth, quien lo corrigió; y a Fredy, quien lo diseñó.

Prólogo

Enseñar a ver

El 26 de septiembre del 2016 en la Plaza de Banderas del Centro de Convenciones de Cartagena se firmó el Acuerdo de paz entre el Gobierno nacional, representado por el presidente Juan Manuel Santos, y las FARC-EP, en cabeza de su comandante Rodrigo Londoño. Las imágenes recurrentes de este evento enmarcan como momentos centrales la firma oficial del Acuerdo con el balígrafo,¹ los representantes de las partes estrechando sus manos, las autoridades invitadas a la tarima principal aplaudiendo la firma y el público en distintos planos batiendo banderas blancas mientras coreaban “sí se pudo”. Incluso, la imagen que fue seleccionada en el portal de la Comisión de la Verdad para presentar el acuerdo de paz es una fotografía en blanco y negro de Juan Pablo Bello (2016) con un pie de foto que la describe como “apretón de manos del presidente Juan Manuel Santos y Rodrigo Londoño tras la firma del acuerdo de paz”,² y en ella aparecen estos dos personajes principales en primer plano con los invitados internacionales y garantes de las negociaciones aplaudiendo en el fondo y en la parte inferior del cuadro el público con las manos extendidas capturando el momento con sus teléfonos móviles.

Aunque las alabaoras de Bojayá estuvieron presentes en la primera parte de la ceremonia, no volvieron a ser nombradas y las distintas tomas en audio y video del cubrimiento periodístico no centraron su atención en ellas. Como lo advierte Laura López Duplat en la introducción de este libro: “La imagen emblemática de la firma del acuerdo de paz con la guerrilla más antigua del continente, era predominantemente la presencia de los hombres en la representación” (p. 15) y las mujeres estaban como acompañantes ocupando lugares secundarios, en ocasiones seguidas por cámaras que las captaron emocionadas con lágrimas en los ojos o situadas en el lugar de las víctimas.

1 Para la firma del acuerdo de paz se diseñó un bolígrafo a partir de una bala de fusil calibre 50 con la inscripción “Las balas escribieron nuestro pasado. La paz, nuestro futuro”.

2 La fuente de esta fotografía es la Biblioteca Abierta del Proceso de Paz Colombiano (BAPP).

En sus alabaos, las mujeres de Bojayá se refirieron a los derechos que les fueron usurpados por la guerra y a sus deseos de paz para lograr bienestar para sus comunidades; también pidieron que después de quinientos años de sufrimiento, los violentos se comprometieran con la no repetición y que el presidente explicara qué iba a pasar con los otros grupos en armas. La maestra de ceremonias comentó que las alabaoras habían “cantado con todo el corazón” y continuó con la agenda oficial sin referirse al contenido de sus alabanzas. Posteriormente, en los discursos de Ban Ki-moon, secretario general de la ONU, y de los dos representantes de las partes firmantes, las mujeres fueron nombradas solo una vez, en la intervención de Juan Manuel Santos, quien las mencionó para rendirles homenaje en los siguientes términos: “a tantas mujeres y madres que en medio de las lágrimas abonaron el camino hacia la paz”. Como lo señala Elizabeth Jelin (2002),³ “el contraste de género en estas imágenes es claro, y se repite permanentemente en una diversidad de contextos. Los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporeizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen ‘pertener’ a los hombres” (p. 99).

Transcurridos apenas seis días, se buscó refrendar el acuerdo mediante un plebiscito en el cual el *no* obtuvo una leve mayoría que ensombreció el horizonte de la paz y que implicó una renegociación del texto definitivo. Un nuevo acto solemne pero más discreto que el ocurrido en Cartagena se llevó a cabo en el Teatro Colón en Bogotá, el 24 de noviembre del 2016 para la firma del nuevo Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. Las fotografías publicadas en el portal de la BAPP y en la página de la Comisión de la Verdad para recordar este hecho reiteran la composición del evento en Cartagena, solo que el imponente blanco ya no gobierna la escena, y este último evento se enmarcó en un escenario en el cual el fondo negro contrasta con un semicírculo de banderas blancas intercaladas con banderas de Colombia, al frente de las cuales se impone la presencia masculina ante

3 Recurro a este apartado de Elizabeth Jelin (2002), quien identificó esta reiteración del lugar diferencial asignado a hombres y mujeres, al evocar las imágenes de las madres de Plaza de Mayo y otras mujeres que reclaman a sus compañeros, hijos y nietos desaparecidos en la última dictadura argentina, y a las mujeres detenidas y desaparecidas que parieron en esa condición clandestina a sus hijos robados y entregados a quienes borraron su legado. Esas imágenes las contrasta con el lugar que ocuparon los militares, quienes, en sus palabras, despliegan su masculinidad y dominan la escena pública. Aunque ella se refiere los registros visuales y las experiencias que se expresan cuando se narra la experiencia de quienes vivieron la dictadura argentina, su análisis es pertinente para interpelar las imágenes de la ceremonia que tuvo lugar en Cartagena en septiembre del 2016.

un público recogido por los límites del teatro, que también contiene la emoción del público participante.

El revés del resultado del plebiscito que condujo a esta firma remedial del acuerdo, ocurrió por efecto de “una campaña de comunicación política adversa al proceso de paz a través de un repertorio de emociones como la indignación, el odio, el miedo, la rabia y la decepción para influir en el resultado del plebiscito” (Corredor, 2020, p. 70). Estas emociones se incentivaron de manera recurrente durante todo el tiempo que duraron las negociaciones por medio de un conjunto de “dispositivos retóricos” a los que acudió el uribismo, que encabezó la oposición al proceso de paz y al acuerdo definitivo, dentro de los cuales la ideología de género tuvo un lugar central, como ocurrió con otros procesos electorales en Brasil y México (Corredor, 2020).

La presencia marginal de las mujeres en las imágenes que informaron acerca del proceso y el acuerdo de paz y la visibilidad que adquirió la ideología de género en la campaña de desinformación del *no*, encabezada por Juan Carlos Vélez, del Centro Democrático, no se constituyen en eventos aislados; antes bien, son la expresión de un régimen visual que Laura López Duplat analiza de manera exhaustiva y novedosa en este libro. La paradoja fundamental de la que parte el análisis de la autora revela una dimensión que problematiza la manera como la sociedad colombiana ha emprendido los intentos de paz, pues aunque lo pactado en el 2016 incorporó un enfoque de género que se debía considerar de manera transversal en todos los puntos acordados, en los informes de implementación, verificación y refrendación se constata que del enfoque de género solo se observa el cumplimiento de “9 de los 51 indicadores”, posiblemente porque se mantienen los “marcos enunciativos” que otorgan a las mujeres un lugar marginal, como el que les asignaron en las imágenes emblemáticas de la ceremonia ocurrida en Cartagena y en los discursos pronunciados ese mismo día, que las relegaron a ser fundamentalmente quienes conmueven con sus cantos o resisten con su llanto los efectos de la confrontación, mientras los hombres pactan en la esfera pública y política los códigos de la paz sobre los cuales se busca alcanzar lo acordado.

La investigación de Laura López Duplat pone en evidencia la configuración del dispositivo que engranó este régimen visual, mediante la búsqueda y localización de un archivo que procede de la gran densidad de imágenes producidas entre el inicio de las negociaciones en el 2012 y la firma del acuerdo en el 2016. Esta búsqueda persistente condujo a la autora a concentrarse en los productos televisivos transmitidos en el año de la firma y que se condensan en dos noticieros (*Noticias Uno*, de Canal 1, y *Noticias RCN*, del canal RCN), un programa semanal de investigación periodística (*Los informantes*, de canal Caracol), una telenovela (*La niña*) y las campañas para el plebiscito (*Sí a la paz*, del Gobierno

nacional, y Soy Colombia, del Partido Centro Democrático). La autora caracteriza estos archivos, explica sus contenidos y aborda en una dimensión temporal el “enmarcamiento” en el cual se definen las “condiciones de emisión” televisiva que les dan sentido a estas imágenes en “la arena pública” (p. 91).

Laura López Duplat toma este archivo, lo desagrega y lo rearma en un conjunto de paneles construidos a partir de los referentes del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y sondea la espesura de estas imágenes para hacer visible el régimen escópico del género que caracterizó el Proceso de paz en el 2016. El entramado interdisciplinar que construye la autora interpela el archivo para identificar los síntomas y las supervivencias en un proceso de análisis que trastoca los tiempos y que dibuja con mucho detalle los rasgos de lo que vemos cuando emerge la pregunta por el género, en momentos en los cuales, en una sociedad como la nuestra, quienes han hecho la guerra deciden encaminarse hacia la paz.

Este libro es una bitácora para sumergirse en el archivo visual que construyó la autora por medio de las posibilidades metodológicas del *Atlas Mnemosyne*. Su sólido argumento teórico enfrenta a quien lee a ver las imágenes no como una ilustración de un artefacto conceptual, sino como un discurso visual desde el cual se producen sentidos en la confluencia de tiempos alterados. Laura López Duplat construye una “arqueología de la cultura” al enfrentarse a un “inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas*” (Didi-Huberman, 2012, p. 20) y nos invita a “tomar el tiempo suficiente para contemplar tanto la imagen como las relaciones que se pueden establecer entre el género, la guerra y la paz”, para entender ese régimen escópico, esa pulsión incontrolable desde la cual vemos y que nos hace ver.

Laura López Duplat me ha enseñado a ver, ha convertido su tesis de maestría en un texto acotado para que todos los públicos posibles accedan a esta comprensión de las imágenes. Es una autora generosa y una maestra excepcional.

Sandra Patricia Rodríguez Ávila
Profesora titular de planta
Departamento de Ciencias sociales
Universidad Pedagógica Nacional

Referencias

- Corredor García, J. (2020). “Salir a votar verracos”. Las emociones como estrategia de comunicación política en el plebiscito por la paz en Colombia. En H. Guedes de Souza, G. Schwendenwein, M. Ferri de Holanda y S. M. García Gualda (Eds.), *América Latina em foco. Novas perspectivas de análise sobre a região* (pp. 65-84). Asociación latino-americana de Ciência Política (Alacip).
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.

¿Qué pasó? Partir de la derrota para advertir incendios futuros

El 2 de octubre del 2016 nos reunimos en mi casa con motivo de dos celebraciones, el cumpleaños de mi padre y la victoria que dábamos por sentado del Sí al Plebiscito por la paz que refrendaría el Acuerdo firmado por el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc-EP. Aunque la tarde empezó entre risas y preguntas sobre el futuro de lo que implicaría vivir en un país en pos-acuerdo, poco a poco al escuchar en radio los resultados de la votación y la victoria del No en las urnas, un mutismo invadió la sala, no hubo brindis, ni de cumpleaños ni de ningún tipo, y quedó en la velada la amarga pregunta ¿qué pasó?

Años después esa pregunta siguió volviendo de forma recurrente a mi memoria. Entre el 2012 y el 2016 las imágenes que vimos asociadas al Proceso se componían de un conjunto de archivos de acciones de la guerrilla contra la población, entrevistas a víctimas de las Farc-EP, marchas a favor del Acuerdo y manifestaciones en contra de su firma, esto produjo un quiebre visual atado a una profunda veta emocional, son imágenes capaces de conmover. De allí que, como lo enuncia Didi-Huberman (2012), la consigna era, ardan en la memoria y quemem todo a su alrededor. Entender qué pasó y cómo las imágenes impactaron el resultado del plebiscito se convirtió en el centro de mi interés investigativo, principalmente en búsqueda de que este análisis “permita una advertencia contra los incendios futuros” (Didi-Huberman, 2012, p. 26).

Las imágenes que más confusión me generaron en los años del Acuerdo, fueron las asociadas al género. Al ver la imagen emblemática de la firma del Acuerdo de paz con la guerrilla más antigua del continente, era predominante la presencia de los hombres en la representación, los firmantes, el entonces presidente Juan Manuel Santos y Rodrigo Londoño, Alias Timochenko, representante máximo de las Farc-EP en la negociación, rodeados de 40 invitados especiales, 34 hombres y 6 mujeres componían la escena, ¿qué representa la aparición en pantalla sobre la paridad participativa en cuanto al género?, ¿qué discurso construye la visualidad de una mayoría masculina en el primer acuerdo del mundo con enfoque de género transversal a todos los puntos de

la agenda? Las preguntas crecieron cuando apareció en escena la asociación entre el enfoque de género del Acuerdo, la “ideología de género” y lo que en palabras del entonces procurador Alejandro Ordóñez sería “un golpe mortal a la familia colombiana” (Ordóñez, 2016) con la firma de la paz. Ahora la pregunta de investigación se concentró en el género y especialmente en ¿qué se representaba y asociaba al género en pantalla en el marco del Acuerdo de paz y por qué?

En el volumen *Mi cuerpo es mi verdad* del Informe de la Comisión de la Verdad, publicado en el año 2022, un tiempo después de la escritura de esta investigación, se afirma que las mujeres son quienes han sostenido y reconstruido el tejido social de las comunidades en medio del conflicto armado en Colombia y sin embargo,

[e]n general, las mujeres hablan del sufrimiento de otros, de lo que dejaron: la tierra, las plantas, los animales. En las entrevistas fueron sorprendidas por sus propias palabras y sus análisis; algunas identificaron sus potencialidades y resistencias allí. Las mujeres sienten que los muertos son responsabilidad de todos; por eso, muchas enterraron cadáveres de desconocidos, recogieron los huesos de quienes podrían haber sido sus hijos, esposos o parientes. Llenaron de flores los cementerios y rezaron por los propios y los ajenos. (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición [CEVCNR], 2022, p. 34)

En medio de la guerra son múltiples las formas en que las mujeres han aportado al cese de la violencia, política, económica y culturalmente. Cuando uso la categoría “mujeres” sospecho de esta generalización, no son *todas* las mujeres, de hecho, a lo largo del libro veremos que esta es una categoría útil también al sostenimiento de la violencia. Pero es innegable que las prácticas de arraigo a la vida y construcción de sentido, en medio de la atrocidad, han sido lideradas por mujeres críticas al pacto patriarcal con la violencia. Sin embargo, en el marco del Acuerdo no fueron las iniciativas de paz las que aparecieron de manera sostenida, ¿qué sucede cuando las mujeres son expuestas en escena? La narración mediática construida sobre el género en el Proceso de paz se centró en la noción de una ideología que acabaría con la moral colombiana, no se habló de la necesidad de reivindicar el papel de las mujeres en el marco del conflicto armado, de su capacidad para resistir y sostener los procesos sociales y políticos en sus territorios. Los análisis visuales que el lector y lectora encontrarán en este libro, nos muestran cómo el género fue utilizado en la arena mediática para imponer imágenes de mujeres atrapadas en medio del continuum de la guerra “estas condiciones, arraigadas en la cultura, establecieron una imagen de lo masculino que subyuga y una imagen de lo femenino que se subordina” (CEVCNR, 2022, p. 178).

Para aprender a ver las imágenes fue necesario realizar cuatro tratamientos, la selección de fotogramas en el archivo; el trabajo de edición gráfica sobre ellos para acentuar puntos centrales; la impresión y creación de collage propios para entender las relaciones y rupturas posibles y, por último, la creación de imágenes resaltando algunos gestos y rasgos que generaban el más profundo extrañamiento. A lo largo de los capítulos de hallazgos, encontrarán imágenes resultado del proceso de análisis y el trabajo investigativo, son construcciones de sentido visual que me ayudaron a entender lo que veía, no ilustraciones. Trabajar con imágenes implica respetarlas éticamente, como se respeta a una persona o a una comunidad en un proceso investigativo. Las imágenes no ilustran el texto, construyen otros relatos y preguntas para las personas que quieran leerlas.

El 24 de noviembre del 2016 se firmó en el Teatro Colón de Bogotá el Acuerdo de paz entre el Gobierno Nacional y las Farc-EP, como resultado de un extenso proceso de negociación que se inició en el 2012 y que pasó por un referendo que obligó a su renegociación entre el 2 de octubre y el 30 de noviembre del mismo año, cuando finalmente el Congreso de la República lo ratificó.

Este Acuerdo es el primero en el mundo en tener un enfoque de género transversal a todos los puntos de la agenda para la implementación, lo cual fue comprendido por las partes en el documento final como el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres y en particular una necesidad de garantía de derechos y participación activa para las mujeres y organizaciones en la construcción de paz, así como el reconocimiento de su victimización por causa del conflicto armado (Gobierno de Colombia, 2016).

En el marco de la implementación del Acuerdo, se plantearon puntos esenciales referidos al género: acceso y formalización de la propiedad rural para las mujeres; garantía de derechos económicos, sociales y culturales para mujeres y personas con orientación sexual e identidad de género diversa del sector rural; promoción de la participación de las mujeres en la toma de decisiones en la arena política, espacios de representación y temas relacionados a la resolución de conflictos; medidas de prevención que atiendan riesgos para las mujeres; acceso a la verdad, justicia y reparación teniendo en cuenta las formas diferenciales en que el conflicto afectó a las mujeres; reconocimiento y no estigmatización del rol de las mujeres como sujetos políticos; gestión institucional para el fortalecimiento de organizaciones de mujeres y sistemas de información relacionados al conflicto armado desagregados con perspectiva de género.

En una mirada general a los 6 puntos del Acuerdo, el primer punto titulado *Hacia un nuevo campo colombiano, reforma rural integral*, se propuso el reconocimiento de las condiciones de igualdad de las mujeres con respecto a

la propiedad de la tierra y a los proyectos productivos, definido en el Decreto Ley 902 de 2017. Se buscaba otorgar visibilidad al trabajo de las mujeres campesinas desde el enfoque de la economía del cuidado e integrar a los Planes Nacionales, propuestas que permitieran el restablecimiento de los derechos de las mujeres.

Para tal fin, es necesario que se realicen las primeras acciones de restitución de tierras para la comunidad afectada por el conflicto armado, sin embargo, según el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 1 del Acuerdo de Paz en Colombia, a enero del 2025 “se han reconocido 741 680 hectáreas desocupadas que ingresaron al Fondo de Tierras, lo cual representa sólo el 31,7 % de la meta proyectada a 2024” (p. 15). Aunque el avance en este gobierno ha sido inmenso en comparación a los años anteriores, aún falta un camino largo en materia de restitución.

En el informe se asegura que uno de los avances para el año 2025 es que la Agencia Nacional de Tierras (ANT) ahora diferencia los conceptos “titulación individual” y “titulación colectiva”, lo cual permite tener más certeza de cifras sobre el acceso de mujeres a la tierra. Además, los avances concretos se dan en el acceso a créditos, con lo cual el 33,56 % del Fondo para el Financiamiento para el Sector Agropecuario está en manos de mujeres. Como vemos, aún las cifras son bajas en lo que se refiere al acceso real, no de endeudamiento, y parte del problema de acceso está asociado a que incluso las cifras de medición están pensadas de manera general para las poblaciones, no como datos desagregados con perspectiva de género. Esto ha sido una constante en los informes de verificación, no es posible medir el impacto en cuanto a género si las entidades no desagregan las cifras que emiten y de fondo el no hacerlo implica no ver la relevancia del trabajo con perspectivas diferenciales.

En el segundo punto llamado *Participación política: Apertura democrática para construir la paz*, se propuso generar medidas de seguridad que garanticen la participación de las mujeres en la construcción de la paz. Esto incluye incentivar la creación de nuevos partidos y movimientos políticos que reconozcan el lugar de las mujeres en el liderazgo político y erradicar la estigmatización a personas pertenecientes a comunidades LGBTI, pueblos, comunidades, personas en condición de discapacidad y minorías religiosas.

Sin embargo, para asegurar los procesos de participación política son necesarias las garantías plenas de seguridad, en el Decimotercer informe de verificación del año 2024, se habla de la cifra de 406 excombatientes asesinados posterior a la firma del Acuerdo, sin embargo se trata de un subregistro en el cual “la ST señala con preocupación el aumento significativo en 57 % de las muertes de mujeres por violencia política, entre 2022 y noviembre de 2023, al pasar de 19

a 30, un incremento extraordinario del riesgo” (Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac [Cinep, Cerac], 2024, p. 14).

Para el año 2025, según Indepaz, han sido asesinados 467 firmantes de paz, es decir, 61 personas más fueron violentamente arrebatadas del proyecto de la paz. En el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 1 (2025) se habla de la persistencia de la violencia política en el país como una de las razones por las que no se puede hablar con certeza sobre las garantías de seguridad para acceder a la política. En género, los avances, aunque escasos, muestran voluntad por parte del gobierno, con el “lanzamiento del Plan de Acción 2024-2028 del Programa Integral de Garantías para Mujeres Líderesas y Defensoras de Derechos Humanos y la reactivación del Comité Operativo de Mujer y Género” (p. 22).

En el tercer punto titulado *Fin del conflicto*, enfatizó la protección de las mujeres niñas y adolescentes, teniendo en cuenta los factores de riesgo derivados de su condición de género. Para ello, se formuló un programa de alertas tempranas en el territorio nacional. Si bien hay avances en los procesos, por ejemplo, de participación política de las mujeres firmantes de paz en escenarios como el Senado, que han impulsado la consolidación de política pública con perspectiva de género, “la Secretaría Técnica también reconoce que persisten múltiples retos y limitaciones para consolidar la transversalización del enfoque de género en todos los compromisos y programas del proceso de reincorporación” (Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac [Cinep, Cerac], 2022, p. 8) lo cual representa limitaciones concretas para que las mujeres culminen su paso a la vida civil.

En este punto del Decimoquinto Informe de Verificación vol. 2, se reportan 443 firmantes asesinados, 24 menos que las cifras de Indepaz, esto posiblemente sucede porque se trata de un informe de febrero y las cifras continúan aumentando, sin embargo, es preocupante que se reporte que en Fiscalía 52 casos están en etapa de investigación y 92 en juicio, es decir, hay 299 casos que aún permanecen impunes sin ser siquiera investigados. También es preocupante el dato de que es en los Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial (PDET) de las regiones donde se han dado el 71 % de asesinatos, es decir, están siendo asesinados en los lugares pensados para que los firmantes construyan y sostengan sus vidas y proyectos productivos. En cuanto a género se reporta que desde el año 2023 no hay informes del “Programa integral de seguridad y protección para las comunidades, líderes, dirigentes, representantes y activistas de organizaciones sociales, populares, éticas de mujeres y de género” (p. 12).

En el cuarto punto denominado *Solución al problema de las drogas ilícitas*, se buscó fortalecer las comunidades campesinas con proyectos productivos. En la sustitución de cultivos ilícitos se pretende asignar un rol activo a las mujeres en

las acciones comunales para la erradicación manual y el desarrollo rural de las zonas afectadas por el conflicto. Sobre prevención al consumo, también se establecieron los factores de vulnerabilidad asociados al género, especialmente los relacionados al consumo de drogas ilícitas que incrementaban la violencia intrafamiliar y sexual contra las mujeres. En este punto se enmarca también la erradicación de una cultura del narcotráfico que además genera estereotipos que incitan a la violencia basada en género.

Este es uno de los puntos críticos de los últimos años, en el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 2 se reporta el máximo histórico de incremento de cultivos de drogas ilícitas, 252 572,74 hectáreas, de las cuales el 93,69 % se encuentran en los territorios de las subregiones PDET. Si bien se encuentra en el Informe que se cumple la meta de erradicación voluntaria y asistida de cultivos de uso ilícito, también se redujo sostenidamente, es decir, en octubre del 2024 se erradicaron 6 096 hectáreas con una meta de 10 000, esto es el 6,63 % de hectáreas cultivadas, lo que significa que los valores son mínimos en comparación con la cantidad de cultivos.

En cuanto al género, si bien se encuentran avances en 4 606 iniciativas de mujeres y con enfoques de género, de las cuales el 49 % tienen una ruta de implementación que se encuentra activa, el Informe de verificación del 2024 asegura que:

La ST no encontró información sobre la implementación del Programa Nacional Integral de Sustitución de Cultivos PNIS con enfoque en comunidades con identidades de género y orientaciones sexuales diversas, por lo cual hay un incumplimiento de los compromisos de género. (p. 22)

En el Informe del 2025 esto no ha cambiado de manera evidente. Se reporta que la información de los informes de seguimiento aunque reporta una ejecución de un 100 % en realidad “no presenta ninguna información relevante que permita evidenciar la aplicación del “protocolo de género” (p. 16) y en las cifras de participación que reportan, los valores se sostienen bajos.

En el punto dedicado a las *Víctimas*, se reconoció que las infracciones al Derecho Internacional Humanitario (DIH) y las violaciones a los Derechos Humanos (DDHH) son más graves cuando son cometidas contra mujeres y niñas y contra la población LGBTI. El fin del conflicto buscaba reconocer la diferencia de género de las víctimas en el marco del hecho victimizante y potenciar su capacidad como constructoras activas de paz.

Este punto del Acuerdo es uno de los que cuenta con mayores avances, ya que implica la consolidación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición, en el cual se evidencian avances en la Comisión para el

esclarecimiento de la verdad que ya publicó su Informe Final, la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas, con varias exhumaciones y medidas cautelares para la protección de lugares en donde reposan restos humanos que serán intervenidos, y la Jurisdicción Especial para La Paz, con el avance en los macro casos. En las tres instancias se han generado escenarios diferenciales para abordar el derecho a la verdad, la justicia y la no repetición de asociaciones de mujeres y comunidad LGBTQ+ (Cinep, Cerac, 2022; Cinep, Cerac, 2024).

En este punto, el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 1 (2025) reconoce como aporte los avances en el acceso a archivos de la Comisión de la Verdad aunque persistan algunos problemas de falta de inventarios completos, así como la exposición itinerante “Hay Futuro si Hay Verdad” y el proyecto educativo “La educación abraza la paz”. Por su parte, en relación con personas dadas por desaparecidas, a enero del 2025 se recuperaron 745 cuerpos y se entregaron 98 de ellos. A su vez, en el ámbito de justicia se evidencia el reconocimiento de responsabilidades por más del 90 % de comparecientes de fuerza pública y el 100 % de reconocimiento de antiguos miembros de las Farc-EP. Al corte del 2025, se han formulado ya 165 imputaciones de cargos atribuidas a 159 personas.

En cuanto a género, el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 1 (2025) reporta la aprobación de la Ley de Mujeres Buscadoras “que reconoce y protege a las mujeres comprometidas con los procesos de búsqueda de víctimas de desaparición forzada” (p. 25).

En el último punto referido a la *implementación, verificación y refrendación del acuerdo*, se estructuró la subcomisión de género encargada de hacer seguimiento y verificación del cumplimiento de este componente transversal del Acuerdo. Para el año 2022, cuando se publica el Sexto Informe de Verificación del enfoque de género, solo se han cumplido 9 de los 51 indicadores relacionados al género, y los 42 restantes se encuentran únicamente como planes de trabajo. A su vez, la Secretaría Técnica asegura que la entrega de los informes no se hace con datos desagregados de género ni de comunidades étnicas por lo cual la medición es aún más difícil.

No obstante, en el Decimoquinto Informe de Verificación vol. 2 (2025) se menciona que el Plan Marco de Implementación del Informe (Gobierno Nacional de Colombia, 2016) cuenta con 54 indicadores en el Acuerdo de paz, y que el 19 de noviembre del 2024 se crearon 13 nuevos indicadores que permiten medir el enfoque de género en aspectos como: pobreza multidimensional, fortalecimiento productivo, acceso a la educación y la participación política y violencia de género. Sin embargo, en el Informe se resalta también la “carencia de

acciones concretas que deben implementarse para garantizar el cumplimiento de las consideraciones que quedaron establecidas en la normatividad” (p. 210).

Desde esta mirada general al proceso de implementación de los acuerdos, es importante reconocer que los informes hablan de manera explícita de acciones e intenciones de implementación del Acuerdo de paz por parte del gobierno de Gustavo Petro; sin embargo, resaltan también que hay problemas en la ejecución y avances y que la violencia sostenida en el territorio nacional sigue defraudando el anhelo de paz.

Aunque se evidencian avances, es preocupante entender que, a diez años de la firma, las condiciones reales en ejecución del proceso no tienen los resultados esperados. La vida de las personas que le apostaron a la paz se encuentra en riesgo inminente, no solo por la falta de cumplimiento, sino por las condiciones de violencia que emergen a nivel nacional por los diferentes grupos armados que se disputan el control territorial en medio de la guerra.

A su vez, en el panorama mediático en los últimos años, se transmitió información confusa y se promovieron y amplificaron las interpretaciones de los sectores más tradicionales de la política y la sociedad colombiana como argumento en contra de la firma de la paz. Con una campaña llena de información falsa sobre el alcance de lo acordado en la que se incluyó la destrucción de la familia a través de la imposición de lo que se ha llamado en el sector más conservador de la iglesia católica como “ideología de género”.

El impacto de las imágenes en la consolidación de rutas sociales de apoyo al Acuerdo no es menor, para generar el sostenimiento de los procesos de paz, es necesario salir de los marcos de guerra que nos han constituido como sociedad, “la convivencia, la no repetición y la reconciliación nacional necesitan ser un proyecto que permee todas las instituciones, los planes de gobierno, la cultura, el espacio simbólico y, sobre todo, a cada individuo” (CEVCNR, 2022, p. 119). Por ello, esta investigación pretende contribuir al entendimiento sobre cómo se configuró el ojo de una época sobre el género en el marco de los Acuerdos y, desde allí, generar lecturas críticas sobre las imágenes que narran nuestra historia para que, al arder, revelen los sentidos con los que fueron creadas.

La pregunta por el género ronda en mí y se vuelve tema de investigación, porque preguntarnos por las relaciones de género nos lleva a analizar las bases culturales, económicas y sociales que sostienen la guerra a diez años de la firma del Acuerdo. Ni en nuestro país ni en el mundo cesa la guerra. Aprender a verla críticamente puede llevarnos a denunciar los mecanismos de cómo se emite y se perpetúa la violencia. Mirar el género implícito, para mí, entender que la abyección, la monstruosidad, la exclusión y la sospecha, aunque operan en el plano de la representación, nos enseñan y configuran nuestro deseo: lo que

anhelamos ser y lo que queremos perseguir y erradicar. Este libro quiere ver la manera como la guerra somete incluso nuestra mirada.

El régimen escópico es una pulsión del ver, asumir este concepto en la investigación implicó profundizar la lectura de las imágenes emitidas en el año 2016 que estuvieron presentes en pantalla en los momentos de mayor audiencia, la telenovela, el noticiero, los informativos e incluso las campañas del Plebiscito entraron al archivo. Ahora bien, abordar el régimen escópico implicó ampliar también la estructura metodológica, apostar por un enfoque interdisciplinar y complejo como es el Atlas Mnemosyne. La pregunta general que orientó esta investigación fue entonces:

¿Cuál es el régimen escópico del género en el marco del *Acuerdo de Paz* en Colombia en el 2016?

Esta pregunta guiará la investigación a lo largo de siete capítulos: el primero, llamado *El régimen escópico: expresiones visuales de la guerra, la paz y el género*, aborda los conceptos teóricos que permiten acercarse al archivo, el régimen escópico del género es leído en clave histórica con el impacto de las imágenes de la guerra y su influencia en la representación de las guerras actuales. También se incluyen en este capítulo el análisis del régimen visual de los procesos de paz anteriores a las negociaciones ocurridas durante los dos gobiernos de Juan Manuel Santos (2010-2018) y el género como concepto desde su plano performático, para entender su visualidad en las producciones televisivas colombianas.

El segundo capítulo, denominado *El Atlas Mnemosyne: archivo laguna, síntomas y supervivencias*, invita a comprender las complejidades metodológicas del régimen escópico del género. Con este propósito se parte de los estudios visuales como campo de emergencia del Atlas Mnemosyne para concebir su sentido metodológico e interdisciplinar a través de tres claves de lectura, el archivo laguna, las supervivencias y los síntomas.

En el tercer capítulo, titulado *El marco: las imágenes televisivas en Colombia* se aborda el contexto de producción del archivo desde una perspectiva histórica, para analizar los cambios en la televisión colombiana y en los canales que emiten los programas que conforman el corpus documental, de esta manera se caracteriza y delimita el archivo laguna en tres formatos de emisión: noticieros e informativos, telenovela y campañas al Plebiscito por la paz.

En el cuarto capítulo, *Cuerpos gramaticales y religión*, se presenta el análisis de la primera categoría del Atlas Mnemosyne del régimen escópico del género que, permite ver las supervivencias del pasado en el archivo. Aquí se abordan las estrategias del marco para producir los cuerpos en función del discurso y las imágenes coloniales del dolor y el placer presentes en el archivo. Posteriormente, en

el quinto capítulo, *Ser retratable o estar expuesto: usos políticos de la representación*, se analizan las relaciones de la disciplina científica y el pensamiento moderno con las imágenes del corpus desde una mirada a las huellas del pasado y los síntomas visuales que implican la presencia de excombatientes en la pantalla y el manejo discursivo de sus cuerpos en función de la paz.

El sexto capítulo, llamado *Ideología de género*, busca aportar al entendimiento del impacto de este término en el discurso que se promovió acerca de las Farc-EP como destructoras de la familia desde las sutilezas del lenguaje visual, de esta manera el análisis se centra en las políticas de representación en clave de dos síntomas, los menores de las Farc-EP y las estrategias de control natal de la guerrilla. Para terminar, el capítulo siete, *Aleccionar el cuerpo y construir los monstruos*, aborda las supervivencias visuales de las tareas asignadas al género con la perpetuidad de prácticas binarias, para encontrar su relación con los regímenes escópicos del pasado. A su vez, emerge en el Atlas Mnemosyne un síntoma de suma complejidad para entender la masculinidad construida como abyecta y sus usos políticos en función de la legitimidad de las acciones de guerra del Estado colombiano.

Capítulo 1.

El régimen escópico: expresiones visuales de la guerra, la paz y el género

Para ver la paz hay que sostener la mirada ante la guerra. Esta fue una de las primeras enseñanzas que dejó en mí el Atlas Mnemosyne. En el marco del Acuerdo de paz, las imágenes fueron bélicas, violentas y exacerbaron el horror, seguramente si el lector o lectora tuvo acceso a ellas, recuerda el dolor de las víctimas, los archivos de las atrocidades cometidas por las Farc-EP y, tal vez, alguna imagen o discurso sobre la posibilidad de aportar al cese del conflicto armado más largo del continente. Para entender la manera como vimos la paz, necesité entender sus relaciones con la configuración visual de la violencia, así como las relaciones de la masculinidad y la feminidad con la guerra. Este capítulo nos invita a ver algunos de los discursos supervivientes del pasado en las pantallas del 2016, muchos de ellos siguen rondándonos en la actualidad.

La pulsión del ver o el régimen escópico

La palabra pulsión viene del latín *pulsio*: empujar, repeler o golpear, y el sufijo *sión*: acción y efecto. En el psicoanálisis, Freud la entiende como un esfuerzo somático y psicoanalítico, movimiento interno que parte del deseo y se expresa o reprime (Lopera, 2019). Existe una necesidad movilizadora de satisfacer la pulsión, que en la etimología de la palabra se entiende como un golpe generador de un efecto. Si repetimos la palabra en voz alta, sentimos su fuerza aguda —el acento en la última sílaba—, pero también la latencia de su constancia, como el pulso resultado del golpe del corazón al empujar la sangre por el cuerpo: la pulsión del ver es un impulso vital, que nos mueve para satisfacer el deseo, pero ese impulso no siempre nos lleva a sostener la vida, puede también satisfacer nuestro deseo de muerte. “La tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado” (Lopera, 2019, p. 135).

El término *régimen escópico* viene de la pulsión del ver, un deseo latente no siempre controlable, es un movimiento en el cuerpo y en la psique: es físico en su función biológica y vincula a todo el cuerpo, porque cuando uno ve, lo hace de cuerpo entero, por eso en el clímax de una película o una serie, cada músculo del cuerpo se tensiona en función del ver, se queda inmóvil para dejarse golpear por aquello que se ve, reprimimos el parpadeo, sostenemos la mirada para asegurar su afectación. Es psíquico porque aquello que nos pulsa ha sido aprendido, vemos con los ojos de quienes nos crían, vemos las imágenes que nos mostraron con emoción en la casa y en la escuela, vemos de manera sistemática lo que el noticiero exhibe como digno de ser visto, a veces vemos tanto que la saturación inhibe la pulsión y podemos voltear la mirada ante imágenes atroces con absoluta indiferencia.

En los estudios visuales, el término *régimen escópico* deriva de la pregunta constante por los modos de ver en distintos momentos históricos, lo escópico implica un deseo por las imágenes de nuestro tiempo. En ese sentido, Hernández-Navarro (2007) propone el régimen escópico como un ojo de la época que se constituye en doble vía, por una parte, se trata del ojo como aparato receptor que codifica la información y la ancla al cuerpo desde el deseo y la pulsión y, por otro lado, se trata de una relación de época asociada a un contexto histórico concreto y, en esta medida, se articula la pulsión visual de la subjetividad con los discursos sociales para configurarse como régimen.

El ojo de la época que vieron Jay (2007) y Foucault (1996), parte de un mismo contexto que analiza la modernidad y el hombre como ejes ordenadores del discurso y como división racional del conocimiento. Para Jay (2007), el régimen escópico de la modernidad es el “ver para creer”, el cual proviene de la razón moderna, de allí que la pregunta de Foucault por quién es el espectador del cuadro *Las Meninas* de Velázquez del año 1656, si los reyes o el pueblo, refiriéndose a la composición en donde el artista juega con el reflejo del espejo en el cuadro para que, quien lo observa sea a la vez, ciudadano y soberano, es una pregunta por un cambio en el orden de configuración política a través de nuevas nociones de verdad, que ya no reposan en lo divino, sino en el empirismo científico, y, a su vez, es una pregunta por otros modos de representar.

Al respecto, Brea (2009) expone la veta en la cual los estudios visuales van a encontrar uno de sus mayores yacimientos precisamente en la visualidad de época, entendiendo qué es visible y qué es invisible a una determinada época histórica desde las distribuciones disimétricas del poder.

Cuando Foucault (1996) analiza *Las meninas*, se pregunta si la representación es capaz de contener en sí misma un discurso que responda al régimen de poder. Esta pregunta ha guiado en gran medida el interés de los estudios

visuales en la actualidad (Jay, 2007), desde donde las lógicas del ver obedecen también a dispositivos de poder operantes. En este sentido, posterior a los análisis de Foucault (1996) sobre la configuración del discurso moderno en la representación, se abrió el campo ya no solo al estudio del ojo de la época en la modernidad, sino a los diversos regímenes de poder visual que operan en cada disciplina que se configura socialmente.

Podemos decir entonces que el uso de las imágenes depende necesariamente del ojo de la época, el espectador construye así un modo de ver que depende de la confrontación de miradas, la pugna de los que miran, los que miraron y lo que se espera mostrar en el campo de visión común (Jay, 2007; Navarro, 2006). El ojo de la época evidencia una forma de comprender la narración de eventos históricos específicos, “un acontecimiento que opera en el presente, incidiendo en él con toda su fuerza, [...] haciendo referencia a lo natural y lo cultural, a la diferencia que podríamos establecer, entre visión y visualidad” (p. 4).

En este sentido, se entiende que el régimen escópico procede también de los aparatos y posibilidades técnicas de su tiempo; el espectador cambia, modifica su comprensión de lo visual en relación con los instrumentos que emergen en el contexto histórico. Se comprende entonces régimen escópico como un complejo entramado de enunciados visuales, que responde a una época y parámetros culturales específicos. Como asegura Brea (2009), los regímenes escópicos muestran las condiciones históricas de lo visible y lo invisible, la diferencia cultural que tras ello se arraiga, y los poderes e imaginarios sociales que aportan al significado cultural.

Tanto para Contreras Medina (2018) como para Jay (2007), los regímenes escópicos comienzan desde el régimen ocular del barroco, de allí que la pintura de *Las Meninas* cobrara tanta relevancia para Foucault (1982). La seducción de la imagen para atraer masas a través de discursos se hizo un acto evidente en la cultura barroca, la pugna entre la razón y la imagen de Dios como única verdad dio sentido a los diversos regímenes visuales que se constituirían en la historia. El régimen escópico responde a la primacía de la certeza visual en la vigilancia panóptica, nació en la modernidad donde la razón y la evidencia científica reemplazaron a Dios en las imágenes y en los sistemas de pensamiento. Como lo enuncia Jay (2007) la pregunta por la imagen no interroga la verdad, sino los modos de configuración del saber y el poder de una época en particular.

A partir de la década de los setenta, los estudios visuales y estudios de la cultura visual (Mirzoeff, 2003) se enfocaron en comprender cómo se construye la noción del ver en cada paradigma cultural, y en cada acontecimiento social, de allí que la visión esté mediada por la visualidad o el acto de ver. La visualidad es entonces la variedad de regímenes discursivos que construyen un horizonte

de sentido, para entender qué es lo visible y cuál será el orden visual que determine las posibilidades de la mirada (León, 2015). Desde la perspectiva de Brea (2009), esto tiene que ver con las prácticas sociales afectivas, el capital simbólico y las nociones de creencia y valor cultural. La visualidad se concibe como actos del ver, en los que se trenzan diversos elementos de la representación, entre ellos, raza, género, clase, diferencia cultural y grupos de creencias o afinidades.

Así, el régimen escópico que vio Foucault (1996) en *Las Meninas* como un cambio de época, es interpretado ahora en los estudios visuales por Brea (2009) y Mirzoeff (2003) como un modo cultural y, en esta medida, las investigaciones en relación con el régimen escópico trazan dos líneas analíticas: una enfocada a ver los cambios de paradigmas históricos a partir de los aparatos e instrumentos de la captura visual, y otra que observa la configuración cultural y social del ver en un momento y contexto político determinados.

Un ejemplo de ello es la diferencia entre la imagen barroca que vio Foucault (1996) producida por Velázquez para Europa y la que se reprodujo en el siglo XVI y XVII con el proceso de colonización en el territorio americano. La representación de imágenes coloniales de santos alabados e indígenas quemados en el infierno configuró un lenguaje y un ojo de la época desde el melodrama y el espectáculo.

Para León (2015), esto se denomina “telecolonialidad visual” una serie de imágenes repetidas por distintos medios que construyen al otro, aumentan la diferencia cultural y posicionan una manera colonial de producir imágenes para la industria cultural. Hall (2013) lo enuncia como “régimen racializado de representación” en el que la racialización es un dispositivo de poder, régimen que Foucault (2003) ubica desde el siglo XVIII sobre el cuerpo, en donde se encarna no solo la raza, sino la higiene, la sexualidad y la salud.

El régimen escópico actual está configurado por los instrumentos y tecnologías de nuestro tiempo, lo cual implica que expresa los marcos enunciativos de nuestras sociedades mediatizadas en donde se estructura la omnipresencia de la comunicación visual (León, 2015). El panóptico es la omnipresencia no estática, en donde las tecnologías visuales se liberan, la posibilidad del ver se multiplica y son diversas las miradas vigilantes que operan sobre el sujeto. Como lo enuncia Foucault (1996), “el poder está en todas partes, viene de todas partes”, es capilar y construye en todas las instancias, tal como ocurre con la disposición multiescópica, que juega con los medios de comunicación.

Los regímenes escópicos de la guerra

Los estudios sobre el régimen escópico de la guerra se inscriben en el análisis de las prácticas culturales y ocupan uno de los mayores campos investigativos de la imagen. La visualización de la guerra ocupó las investigaciones de diversos teóricos de la imagen por su impacto en la sensibilidad y humanidad del espectador, en el ojo de la época, que se configuró con la llegada de la fotografía como tecnología del ver, sucedieron cambios abismales en la comprensión de lo bélico: una veta se abrió en el discurso legitimador de la soberanía estatal a través de los conflictos armados, hubo ojos horrorizados, así como hubo ojos anestesiados ante el dolor. ¿Cómo se configuró el régimen escópico de la guerra?

Desde su emergencia con la primera fotografía tomada en 1826 por el ingeniero francés Nicéphore Niépce hasta la actualidad, la imagen fotográfica ha marcado un cambio profundo en los regímenes escópicos. El cambio en el código visual que generó este mecanismo de representación configuró, en palabras de Sontag (2006), lo que merece la pena mirar y lo que tenemos derecho a observar.

En este contexto, la imagen fotográfica se construyó de la mano de la modernidad. Tanto sus métodos de producción como sus usos sociales se extienden masivamente gracias a la industrialización, como resultado y productora de los discursos de verdad y saber de su tiempo. “Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas, pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía” (Sontag, 2006, p. 19). La fotografía entonces contribuyó al discurso moderno a través del “ver para creer” que propone Jay (2007), como prueba de verdad y a través de su fácil distribución en masa.

El periodismo fue uno de los campos que se transformó con la incorporación de la fotografía. De allí la emergencia del fotorreportaje a finales del siglo XIX, cuando las fotografías se empezaron a publicar en los periódicos, para documentar e ilustrar las columnas periodísticas como fuente de veracidad. Fueron las guerras las que le dieron la importancia que ostenta en la actualidad la fotografía como narrativa propia del contexto, a través de su lenguaje pulsional y melodramático de la vida y la muerte, porque como afirma Sontag “sólo la fotografía de la guerra combina el voyerismo con el peligro” (2006, p. 63). Las guerras del siglo pasado fueron ampliamente narradas desde la visualidad, hecho que concretamente cambió el régimen escópico sobre los conflictos bélicos.

La representación de las guerras en imágenes significó una pregunta epistemológica por el modo como se estructuraba y producía la realidad, de allí que diversos autores se preguntaran por un cambio en la representación. Virginia Woolf (1966 [1938]), Susan Sontag (2011 [1977], 2006 [2003]), John Berger (1980)

y Judith Butler (2011a [2010]), son algunos de los teóricos que han dedicado parte de sus carreras a este tema y de los cuales partimos para entender la relación entre guerra y visualidad. La guerra en el siglo XIX se narró a través del fotorreportaje, el horror y la infamia de las estéticas del terror invadieron los medios de difusión masiva, cuerpos apilados, gritos de dolor; el sentimiento patrio que implicaba el conflicto con el enemigo foráneo se vio tambalear al encontrarse con espectadores que, más allá de enemigos, estaban viendo otros seres humanos en las imágenes. ¿Qué sucedía en el espectador al encontrarse estas imágenes en la cotidianidad? Una posible respuesta a esta pregunta se encuentra en *Tres Guineas*, la carta escrita por Virginia Woolf en 1938 ante las imágenes fotográficas de un fascismo en ascenso:

Pero la figura humana, incluso en una fotografía, suscita otras emociones más complejas. Nos sugiere que no podemos dissociarnos de esta figura, ya que nosotros somos esta figura. Nos sugiere que no somos espectadores pasivos condenados a obedecer sin resistencia, sino que, mediante nuestras ideas y nuestros actos, podemos cambiar esta figura. Un común interés nos une: estamos en un mismo mundo y en una misma vida. Es esencial que nos demos cuenta de esa unidad que los cadáveres y las casas derruidas demuestran. (p. 67)

Woolf plantea que la imagen de la guerra moviliza, hay un objetivo humano en común que se ve interpelado con la recrudescida imagen del terror, hay un mismo mundo que se moviliza en cuanto ve a dónde ha llegado la violencia humana. La carta de Woolf (1938) muestra el cambio de régimen escópico, la guerra y el fotoperiodismo dieron a la representación nuevas estéticas, nuevos modos de comprender la verdad y de configurar el saber.

65 años después de la publicación de *Tres Guineas*, en el año 2003, Susan Sontag inició su ensayo *Ante el dolor de los demás*. Haciendo alusión a las preguntas que Woolf planteó en su carta, *¿Por qué la guerra? ¿Qué vemos?*, Sontag escribe “¿es cierto que estas fotografías, las cuales documentan más la matanza de los que permanecieron ajenos al combate, que el choque de los ejércitos, no podría sino fomentar el repudio a la guerra?” (p. 18).

Para Sontag (2011), la pregunta por el ver es una pregunta por el *nosotros*, ¿quién mira y desde dónde mira? La mirada recae en los intereses de producción de la fotografía al construir un campo y unos espectadores específicos que lo observen. El ensayo de Sontag muestra cómo las imágenes de la guerra y su dolor desgarrador significaron condiciones de posibilidad para los conflictos bélicos del siglo pasado; la concreción del enemigo en los fotorreportajes justifica el sentimiento patrio y el deseo de combate de aquello que desestabilice el orden social.

En su ensayo *Sobre la fotografía*, publicado en 1977, Sontag muestra que este formato visual estuvo desde sus inicios al servicio del Estado-nación en su proceso de fortalecimiento, a través de símbolos patrios y pasiones que se constituyeron en torno al amor por la soberanía nacional. La legitimidad de la guerra pasó por el enaltecimiento de la imagen del guerrero que da su vida por la patria, sin embargo, el fotorreportaje abrió la veta en este discurso. El horror que sintió Woolf (1966) al ver las fotografías de la primera guerra mundial, hizo dudar a toda una generación de la justificación de la muerte del “otro”.

Sontag (2011), en su estudio sobre la representación del dolor de los demás, resalta la frase pronunciada por el protagonista de la película *J'accuse*: “¡Levantaos muertos de Verdún!, ¡vuestros sacrificios fueron en vano!”. Para la autora, las imágenes sirvieron para justificar y naturalizar las guerras, no para detenerlas.

En su libro *Mirar*, John Berger (1980), respondiendo al ensayo de Sontag (1977), analiza lo siguiente en sus investigaciones sobre los usos de la fotografía:

[...] la memoria deja de ser necesaria o deseable, con la pérdida de la memoria, perdemos así mismo las continuidades del significado y del juicio. La cámara nos libra del peso de la memoria, nos vigila, como lo hace Dios y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido Dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos. (p. 51)

La imagen producida por la cámara es para Berger (1980) el modo como se ha construido la distancia de los acontecimientos. La indignación está ahora medida por una barrera de olvidos, un acontecer constante que reemplaza una tras otra la imagen anterior, una suerte de sentir inmune al dolor.

Woolf (1966) se preguntó por el espectador necesario para dichas imágenes, un espectador que ante la saturación tiene la posibilidad de reaccionar o adormecer; Sontag (2003, 2011) abordó la producción de la imagen, por los sentidos a los cuales responde la producción visual y la legitimación de la guerra a través de las políticas estatales y la visualidad, y Berger (1980) analizó cómo se instaura el dispositivo, como panóptico de la sobreinformación que brinda la sensación de inseguridad/seguridad y permite el olvido ante la saturación constante de imágenes. Estos tres elementos nos hablan sobre algunos cambios en el denominado régimen escópico de la guerra.

Para Butler (2006a), desde la emergencia del terrorismo como término que abarcaría la constitución del enemigo foráneo con el atentado a las Torres Gemelas en el 2001, los Estados reconfiguraron su relación con el reportaje de guerra, ahora del terror, el cual sería dosificado. Las políticas estatales incluida la política exterior, administraron las imágenes que participarían de la esfera

pública. El término “acciones terroristas” responde entonces a todo acto de violencia que no es justificado bajo una política exterior, interior o declaración de guerra estatal. Para Butler (2006a), como para Sontag (2011), hay acciones de violencia que son legitimadas estatalmente, la diferencia es que estas ya no son representadas de la misma manera a nivel mediático.

La humanización y legitimación de las prácticas de guerra de los Estados se da a través de un encuadre nacionalista y familiar de defensa, ante la presencia de un enemigo terrorista. En sus análisis, Butler (2006a) comprende el modo como esto se instituye en Estados Unidos con el Islam como enemigo terrorista, sin embargo, la imagen del terrorismo llega a cada Estado con diferentes enemigos. En este sentido, para Cristancho (2013), en Colombia, por ejemplo, el enemigo llega a constituirse desde la noción de oposición política, entonces lo que Butler (2006a) enuncia como enemigo foráneo en Estados Unidos con el Islam, en Colombia es la oposición política como enemigo interno.

Para Butler (2006a), existe un “centramiento” en el discurso político sobre el enemigo terrorista que permite la justificación de la violencia entendida como diferencia cultural, en la que hay otro, bárbaro, que atenta contra nuestra civilización. Para Sontag (2011) y para Woolf (1966), hay también una constitución de un nosotros que debe ser descentralizado en las imágenes de la guerra, de allí que Woolf (1966) hablara del verse entre los muertos de las fotografías. “Somos nosotros” implica el volver sobre un nosotros ampliado y no sobre una centralización de los sujetos ligada a los Estados y naciones. El racismo de Estado va de la mano con el cambio de régimen escópico, la cámara, como instrumento de guerra, constituye nuevas representaciones.

El ojo que ve a través de la cámara y la cámara misma como dispositivo de guerra regulan el quienes y cómo aparecen en escena, y define los victimarios y las víctimas de la guerra. El terror se administra por parte de los Estados para justificar sus guerras pero no las respuestas de sus enemigos en su contra, de esta forma, cuando se muestran las guerras libradas por grupos insurgentes o en oposición al Estado, se mediatizan desde el terror, pero cuando se trata de las guerras estatales se pone a prueba el nuevo dispositivo de visualidad bélica, las cifras.

La cifra de muertes en combate es el modo como en la actualidad se desarrolla el régimen escópico de la guerra. La indignación de Woolf (1966) y Sontag (2006) frente a las imágenes de cuerpos con rostro, se vio reconfigurada a favor de la acción bélica estatal a través de cifras de muerte: bajas en combate en las cuales no se especifica a qué se refieren con civiles, quiénes son las mujeres y niños que cuentan y cuando se habla de muertes, a la muerte de quién se refieren las cifras.

Estas discusiones, llevadas a cabo a lo largo de un siglo entero por los autores, nos llevan a comprender que la capacidad transitiva de la imagen depende del marco y el contexto en el cual es leído, de allí el control inminente de los Estados sobre las esferas públicas de la información. Las imágenes que transitan en los medios son reguladas y administradas para generar vinculaciones con políticas estatales de guerra y constitución de enemigos. Cuando las imágenes escapan a sus contextos, o incluso cuando se hacen evidentes los mecanismos por los cuales legitiman prácticas de violencia, se fracturan y se abren a la crítica. El discurso visual estructura estrategias de representación, decide a quién y cuándo humaniza y a quien deshumaniza en función del discurso y el poder.

Hoy es aún más urgente tener en cuenta estos debates sobre el terror y la desaparición en pantalla, somos la primera generación que ve por medios de comunicación masiva y redes sociales el genocidio de un pueblo entero: Palestina, a manos de las tropas militares de Israel, Estados Unidos y sus aliados. Incluso los análisis que Woolf, Sontag, Berger y Butler hicieron del adormecimiento y la indignación, se quedan cortos ante la atrocidad cometida día a día para erradicar a un pueblo entero. Sin embargo, entender la manera como hemos aprendido a ver y a convivir con la violencia, puede aportar, o al menos afectar, ante la crueldad de las imágenes.

Hasta el momento, se ha discutido el campo de emergencia del concepto régimen escópico y las diversas rutas analíticas que ha tomado para ver cómo se estructura la visualidad histórica y culturalmente. A partir de ello, se entiende la emergencia de un régimen escópico en concreto, el de la guerra y sus comprensiones teóricas.

La representación del conflicto armado colombiano en la pantalla de televisión se dio de manera paralela a la transmisión de la guerra de Vietnam (1955-1975), como lo explica Jorge Iván Bonilla-Vélez en su investigación *Imágenes perturbadoras: fotografía y conflicto armado en Colombia* (2014). Este paralelo tuvo gran impacto en cómo se representó la guerra en Colombia, ya que, la guerra de Vietnam es un ejemplo de la fragilidad de las imágenes, allí el giro escópico de la desaparición se toma la pantalla. Para el ejército de Estados Unidos, esta guerra, en vez de generar por parte de la población aprobación ante la intromisión estatal, mostró en imágenes la atrocidad de la que son capaces los estados bajo la consigna de la pacificación. Aún es imborrable en nuestra memoria la imagen de una niña, desnuda, huyendo del napalm. Las imágenes, contrario a adormecer o vincular con la causa, despertaron en la población profunda indignación, incluso dolor. La representación bélica en Vietnam marcó la concepción de la estética violenta en los medios de comunicación. Los gobiernos, en su pugna por la legitimidad de los conflictos que libraban, encontraron que las imágenes sangrientas, la multiplicidad de escenas en donde cuerpo sobre

cuerpo mostraban la dolorosa pérdida de vidas humanas en la guerra, no estaban generando en la opinión pública una aceptación de su accionar bélico, contrario a ello, la barbarie y la atrocidad que se expresaban en las fotografías generaron discursos de oposición a los modos como los Estados construían soberanía a través de la violencia.

A su vez, la Guerra del Golfo (1990-1991), en la cual Naciones Unidas autorizó una fuerza de coalición —cuyo principal representante era Estados Unidos— para emprender la invasión a Irak, generó la aceptación de la confrontación bélica en la arena política de Estados Unidos, a través de un consenso entre las fuerzas políticas y militares y los medios de comunicación con un cierre informativo que habló de “bajas” en combate y eliminó de la escena los rostros y cuerpos de quienes fueron abatidos (Bonilla-Vélez, 2014).

Fue entonces cuando se consolidó la *estética de la desaparición*, término acuñado por Paul Virilio (1988) que evidencia la ruptura en las formas como se representaba la guerra en los medios. En esta estética, la representación de lo humano va desapareciendo en medio de las noticias sobre la guerra, ya no se muestran los cuerpos apilados que aterran al espectador, se muestran los mapas de los lugares de confrontación y las cifras de bajas tras la ofensiva militar.

En la agenda mediática colombiana, los modos de narrar visualmente el conflicto armado se construyeron con imágenes de archivo recurrentes que generaron terror social. En cambio los momentos visuales en los cuales se hacía referencia a acciones bélicas de ofensiva militar contra movimientos insurgentes o contra la población civil, se representaron a través de la estética de la desaparición (Bonilla-Vélez, 2014); sin embargo, los momentos en los cuales se mostraban noticias sobre las acciones violentas de los grupos insurgentes contra grupos militares o contra la población civil, se mostraron desde la estética del terror, recurriendo a archivos e imágenes del dolor y la sangre.

Ahora bien, desde los planteamientos de Bonilla-Vélez (2015b), en las narrativas mediáticas relacionadas con los temas de paz y guerra en Colombia, se conjugaron tres elementos esenciales en la construcción de las narrativas visuales del conflicto. El primero es la “des-territorialización”, en donde los conflictos que se muestran en las noticias carecen de información sobre los lugares y las condiciones sociales y ambientales que suceden en el entorno. Al no tener definido el espacio, se tiende a realizar lecturas globales y no regionales de las violencias. El segundo es la “des-temporalización”, el cual está ligado al carácter enunciativo y no connotativo de las noticias que se producen acerca del conflicto armado, no hay una mirada transversal al pasado y a las condiciones previas que desencadenaron los sucesos del presente, la noticia se muestra ajena a la historia. El tercero es la “des-subjetivación”, la cual tiene directa relación

con la estética de la desaparición, los rostros del conflicto comienzan a perder rasgos personales a la hora de ser narrado el hecho, se trata de números, cifras y bajas, no de sujetos con historia.

Podríamos decir que, en la guerra en Colombia, en paralelo a la estética de la desaparición, se configuró una estética del terror, en la cual uno de los mayores hitos de representación desde la década de los sesenta son las víctimas del conflicto armado, simbolizadas desde el sufrimiento.

Sin embargo, si a finales de los años sesenta y setenta hubo, especialmente en el cine y la fotografía, un énfasis relativo en la representación “realista” del dolor, el sufrimiento y la miseria que provocó acusaciones de cooptación y etiquetas tales como “pornomiseria”, la cultura visual contemporánea recurre a estrategias más conceptuales, alegóricas o poéticas. (Yepes, 2014, p. 36)

La configuración del régimen escópico de la guerra en Colombia se vincula a las preguntas por los modos de representación que derivan de las guerras mundiales. No obstante, aunque la guerra de Vietnam significó la consolidación de la estética de la desaparición, en el caso colombiano las guerrillas y la oposición política fueron enmarcadas en una estética del terror legitimada a través de la necesidad de erradicación del enemigo interno. Esto implicó que se mantuviera en el tiempo una exacerbada imagen del terror y una emergente estética de la desaparición para narrar las acciones bélicas del Estado, contra nosotros, contra el pueblo.

El régimen escópico en los procesos de paz

En las investigaciones encontradas acerca de los regímenes escópicos, se aprecia un interés investigativo constante en analizar las imágenes de la guerra a nivel global. Sin embargo, el estudio de los regímenes de paz está anclado a las coyunturas y procesos históricos contextuales de los países, así ocurre con el caso de Colombia, ya que la narración televisiva del conflicto armado fue paralela a los intentos de paz de los gobiernos y grupos insurgentes. Por tal razón, en este apartado se abordan las estrategias y transformaciones visuales de los regímenes escópicos de los procesos de paz en Colombia, en el marco de la experiencia de los acuerdos de La Uribe (1984-1986), los Diálogos del Caguán (1998-2002) y la lucha contra el terrorismo que caracterizó los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006/2006-2010). A partir de estos análisis, se abordan las condiciones de emergencia del régimen escópico del género en los Diálogos de La Habana (2012-2016).

El régimen escópico de la paz en Colombia se construye a través de la mediatización de los diálogos de paz, de allí el impacto que tiene lo que Antezana (2017) denomina “sociedades mediatizadas”, es decir, los hechos sociales no son solamente narrados por los medios masivos de comunicación, son también contruidos por los mismos. En las sociedades mediatizadas los medios de comunicación crean prácticas, las legitiman y las hacen perdurables en el tiempo. La televisión es aún un emisor fundamental en los procesos de difusión informativa a nivel social, pues llega masivamente a una variada población y a lugares de difícil acceso. Aunque la presencia de otros modos de difusión está latente en la sociedad, la televisión hace parte del acervo cultural y generacional, responde a las formas como las familias han configurado sus estructuras nucleares y sus tiempos de ocio y por tanto tiene un alto impacto en la construcción de públicos en el ámbito nacional. Los diálogos de paz en La Habana están marcados por el modo como se televisaron los procesos de paz, las nociones de verdad y saber, y las imágenes y lecturas de los grupos insurgentes que se popularizaron en la agenda pública.

Guerrillas y derecho al habla: los procesos de paz con Belisario Betancourt y Virgilio Barco

Durante los años sesenta y setenta, la Doctrina de Seguridad Nacional se construyó en América Latina en el marco de la política exterior de Estados Unidos, orientada a su lucha contra el comunismo, que se conceptualizó desde el régimen de representación del enemigo común, definido como todo grupo o acción social que fuera en contravía del capitalismo (Fazio, 2012). Las políticas gubernamentales que en la década de los setenta hegemonizaron la representación mediática promovieron un discurso del odio contra la oposición política (Saintout, 2018) y la narrativa que acompañó la constitución del comunismo como enemigo común de los estados nacionales fue, de manera predominante, el melodrama desde un impacto útil a la emoción.

La espectacularización estaba acompañada del derroche militar en estrategias y artefactos bélicos, mediada a su vez por el registro ficcional dramático (Antezana, 2017) que inundó la escena política. El modo de narrar los acontecimientos políticos en ese momento buscaba movilizar emociones en el espectador.

Como lo plantea Cristancho (2013) en su investigación sobre memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano, la consolidación de la representación visual en Colombia posterior a la Segunda Guerra Mundial, se caracterizó por la lucha contra el comunismo internacional, en el marco de las orientaciones políticas de Estados Unidos. Uno de los arquetipos

utilizados en la representación de la “amenaza comunista” es el del bárbaro irracional, incapaz de tener ideales o causas políticas, que no se podía enfrentar únicamente en el ámbito ideológico, sino desde el accionar militar.

El primer intento de paz en Colombia ampliamente televisado corresponde a los Acuerdos de la Uribe en 1984, entre el gobierno de Belisario Betancur y las Farc. El modo en que se transmitió mostró una guerrilla cercana al pueblo, liderada por hombres alzados en armas que eran buenos oradores y lograban empatía con la población. Esto generó expectativas entre quienes presenciaron estos acuerdos, de lo que pudieran lograr las guerrillas por medio de la vía política (Yepes, 2014).

Los diálogos con Belisario Betancur se caracterizaron por una serie de tensiones que llevaron a la desconfianza a la hora de decretar una amnistía con cese al fuego y entrega de armas, derivadas de las condiciones que se vivieron en gobiernos previos como el de Rojas Pinilla (Uribe y Urueña, 2019). Sin embargo, posterior a los diálogos, como parte de los acuerdos entre las Farc y el gobierno de Belisario Betancur, se estipuló que la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar, que unificaba varios movimientos insurgentes, fundaría la Unión Patriótica (UP) como mecanismo de participación política para dar inicio a una salida pacífica al conflicto armado. A su vez, en la séptima conferencia guerrillera, las Farc decidieron realizar un cambio en su táctica, en la cual ya no solo se posicionaron como autodefensa campesina, sino como Ejército del Pueblo (EP), lo que implicaba la acción por todos los medios de lucha, pero además el desarrollo militar de su ejército (Uribe y Urueña, 2019).

No se registra en el régimen visual de la época el genocidio de la Unión Patriótica ocurrido desde mediados de los años ochenta. No aparece un cubrimiento meticuloso de la acción de exterminio, apenas en los casos más emblemáticos de los representantes más conocidos de la arena política se habló de asesinatos. En los medios de comunicación de la década de los ochenta nunca se habló del genocidio de este partido político (Uribe y Urueña, 2019). La estética de la desaparición operó invisibilizando a quienes fueron víctimas de persecución política. Los medios no hicieron énfasis en sus rostros ni en sus historias, por eso no se logró producir empatía con quienes fueron asesinados, porque solamente aparecieron como cifras de violencia política, sin advertir que existía una estrategia de exterminio político sistemático contra la Unión Patriótica, que se extendió hasta el siglo XXI.

La desaparición en pantalla del genocidio de la UP fue incluso en contravía del sentir social de la época. Los sepelios y rituales fúnebres de los líderes políticos asesinados eran masivos, las plazas y las calles se llenaban de personas indignadas, llenas de dolor y rabia que acompañaban a las familias y rodeaban

los ataúdes. En la memoria visual de la época se impuso la estética de la desaparición, esto da cuenta de una estrategia de anestesiamiento: aunque el dolor siempre estuvo de manera pública y masiva, se negó su presencia.

Es por ello que, cuando en el año 2023 la Corte Interamericana de Derechos Humanos emite una sentencia que responsabiliza al Estado colombiano de incumplir el deber de respetar la vida e integridad de los miembros de la UP, exige como reparaciones,

actos públicos de reconocimiento de responsabilidad internacional; establecer un día nacional en conmemoración de las víctimas de la UP y efectuar actividades para su difusión, entre ellas en escuelas y colegios públicos; construir un monumento en memoria de las víctimas y de los hechos cometidos en contra de los integrantes, militantes y simpatizantes de la UP; colocar placas en al menos cinco lugares o espacios públicos para conmemorar a las víctimas; elaborar y difundir un documental audiovisual sobre la violencia y estigmatización contra la UP; realizar una campaña nacional en medios públicos con la finalidad de sensibilizar a la sociedad colombiana respecto a la violencia, persecución y estigmatización a la que se vieron sometidos los dirigentes, militantes, integrantes y familiares de los miembros de la UP. (Resumen oficial emitido por la Corte Interamericana, Sentencia de 27 de julio del 2022)

Las acciones de reparación antes descritas, dan cuenta de la necesidad de reparación simbólica en el marco de la visibilidad que fue negada cuando se ejecutó el exterminio. Exigir por ejemplo, monumentos, placas en lugares públicos y documentales audiovisuales, es una manera de asegurar que la cultura visual de la época reconozca que las estéticas de la desaparición, son también formas de exterminio contra la población.

En medio de la desaparición visual que sucede con el exterminio de la UP, las Farc-EP toman la decisión de profundizar en su táctica militar y acrecentar las posibilidades tecnológicas de la guerra, lo cual incidió en sus auto representaciones. Como lo enuncian Uribe y Urueña (2019), esta decisión generó para las Farc-EP un cambio radical: de ser una guerrilla campesina pasaron a ser el ejército del pueblo, y la táctica militar se convirtió en el centro de sus actividades insurgentes.

Como lo propone Jorge Bonilla Vélez (2002), hubo diferentes modos de asumir los regímenes de visibilidad en relación con los procesos de paz. En el Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) se produjo un segundo acercamiento mediático a las guerrillas que instaló la imagen del “buen salvaje”, expresada en líderes carismáticos como Carlos Pizarro. Esto definió una agenda mediática en la cual la guerrilla adquirió popularidad social.

Durante los años siguientes, en particular después de 1998, los medios de comunicación transformaron los modos como se representaba a los guerrilleros. Se transitó de la inicial empatía popular que convirtió las propuestas de paz de los representantes del M-19 en un anhelo nacional, a un temor generalizado en la población por el aumento de la operatividad armada de la guerrilla. Esto condujo a un nuevo proceso de negociación durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), en el cual cambió radicalmente la representación visual de las y los guerrilleros.

Del buen salvaje a la silla vacía: los diálogos con Andrés Pastrana

En el año 1998, el gobierno de Andrés Pastrana inició los diálogos del Caguán con las Farc-EP y se gestaron nuevos modos de representación. Se mostró a la guerrilla como un grupo sin compromiso, ajeno a la intención de paz, mientras que al gobierno se le mostró como un actor “debilitado” por proponer una negociación con un grupo insurgente poco confiable (Barrios, 2022). La imagen dramática de la silla vacía en un plano abierto donde aparece Andrés Pastrana en la mesa a la espera de Manuel Marulanda, el jefe guerrillero contraparte en la negociación, se instaló en el imaginario nacional; esto incrementó la desconfianza contra la insurgencia narrada en un registro ficcional dramático.

Mientras en el Caguán se llevaban a cabo los diálogos, el gobierno de Andrés Pastrana firmaba el Plan Colombia con Estados Unidos, para combatir el narcotráfico con apoyo militar norteamericano. Estos recursos también se emplearon para enfrentar a la guerrilla, lo que impuso la nominación de narcoterroristas a los movimientos insurgentes (Cristancho, 2013). Las imágenes producidas por las Farc-EP para representar al gobierno y a Estados Unidos enfatizaban la indumentaria bélica que mostraba la “modernización de la artillería imperialista” (Uribe y Urueña, 2019, p. 134).

Marta Milena Barrios (2022) estudia los modos como se produjeron las noticias en el periódico *El Herald*. Al narrar temas relacionados con las negociaciones en el Caguán, se legitimó entre la población la confrontación bélica, así como el repudio y miedo a las Farc-EP. En la investigación de Barrios, los titulares más reiterados en orden de aparición fueron: matanza, secuestro, terroristas, diálogos. Las palabras más recurrentes en el banner de *El Herald* fueron: terror, matanza, guerra, subversivos, amenazas, repudio, libertad, secuestro, reconstrucción nacional y proceso de paz. Barrios muestra que el 73 % de las notas televisivas no explican las condiciones previas a los eventos y que se presentan los hechos como casos aislados de la historia. Las noticias, además, parten de una base descriptiva, no comprensiva, no remiten a teóricos

o expertos en el tema y se fundamentan en la información que genera el presentador de noticias.

En relación con cómo se narró el proceso de paz del Caguán, se muestra que el 83 % de las noticias no se refiere a los acuerdos pactados en la mesa, el 99 % no revelan las promesas hechas por las diferentes partes de la mesa. De la misma manera, se muestra cómo las noticias que hablan sobre el acuerdo informan en igual cantidad sobre el consenso y el disenso alrededor de la paz, en medio de ello, las palabras violencia y conflictos se utilizan como sinónimos.

La representación de la guerrilla de las Farc-EP, posterior a los diálogos del Caguán en 1999, partió de la imagen de la “Silla Vacía”, frase mediática construida el día que Manuel Marulanda dejó “plantado” al país en la construcción de paz al no llegar a la mesa de negociación en donde Pastrana lo esperaba. Nunca se mencionó en medios de comunicación que la ausencia del jefe guerrillero se debía a que recibió información de inteligencia que aseguraba que ese día se realizaría un atentado en su contra. Esta imagen marcó el régimen de visibilidad que asoció a las guerrillas con la idea de arrogantes, ausentes de credibilidad y mañosos; de allí que, el expresidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) no solamente logró la presidencia con la propuesta de una guerra abierta contra la insurgencia, sino que además basó toda su política de Seguridad Democrática en combatir a las guerrillas.

Giro escópico: el terrorismo en la pantalla durante los gobiernos de Uribe Vélez

El 11 de septiembre del 2001, con el atentado a las Torres Gemelas, ocurrió un cambio mediático en el régimen escópico que se caracterizó por la creación de un enemigo planetario que reemplazó al comunismo: el terrorismo. Estados Unidos construyó así el mito de defensa de la democracia y los derechos humanos que se instauraría como proclama del siglo XXI (Fazio, 2012). En la narrativa mediática, el modo periodístico de referirse a todo grupo que estuviese al margen del modelo neoliberal fue nombrarlo y concebirlo como terrorista.

El terrorismo instaló en el discurso político al “monstruo de tipo ideal”, como lo plantea Fazio (2012), enemigo constituido en todos los medios; contra los monstruos se generarían actos de guerra simbólicos y físicos. En Colombia, la política de Seguridad Democrática ocupó la agenda gubernamental del primer periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006). De acuerdo con Berrío (2012), la política de “Seguridad Democrática” se caracterizó por tres líneas de acción fundamentales: en primer lugar, la negociación de paz con los grupos paramilitares que derivó en la Ley de Justicia y Paz (975 de 2005); en segundo lugar, el combate directo contra los grupos guerrilleros como

primer objetivo militar nacional y, por último, la implementación de diversas políticas y estrategias para el sostenimiento de la acción bélica, las cuales partían del fortalecimiento de las fuerzas armadas y la creación de grupos de infiltración entrenados para hacer seguimientos a todos los movimientos de oposición política.

El primer gobierno de Uribe Vélez enfatizó el fortalecimiento militar del Estado para enfrentar el terrorismo. De allí se derivó un interés gubernamental por hacer alianzas con los medios masivos de comunicación para promover nuevas representaciones del conflicto. En esta estrategia se inscriben las campañas “Colombia, el riesgo es que te quieras quedar” o “Vive Colombia, viaja por ella”, que buscaban crear un ambiente de seguridad en el territorio, asociado al combate de los grupos guerrilleros.

El análisis acerca de los modos como se televisó el conflicto también se encuentra en la investigación llevada a cabo por el *Proyecto Antonio Nariño*, PAN (2005), el cual

realizó un monitoreo de las informaciones periodísticas sobre el conflicto armado en Colombia, en las emisiones de 10 noticieros de televisión correspondientes a tres canales nacionales (RCN, Caracol y Canal Uno), tres canales regionales (Tele Antioquia, Tele Pacífico y Tele Caribe) y un canal local (Citytv). (Tamayo y Bonilla, 2005, p. 22)

Las cifras arrojadas por la investigación dieron cuenta de cómo las noticias que mostraban directamente la violencia, eran en su mayoría referidas a grupos insurgentes, mientras que, las noticias en las cuales se analizaban las ofensivas militares, partían de la representación de la fuerza pública como fuente para comprender el operativo, es decir, en su mayoría, se entrevistaba a militares para explicar el combate armado.

La acción bélica se muestra como necesaria al hacer frente al contradictor armado en un conflicto como el colombiano, mientras que las acciones desde la negociación con los grupos insurgentes no son aceptadas por la población. De este modo, la lectura del conflicto ocurre en dos claves: “ellos”, los guerrilleros como bárbaros carentes de concepciones políticas y capaces de las mayores atrocidades, y “nosotros”, la fuerza pública y el Estado, quienes ejercen la violencia como mecanismo de “legítima defensa”.

En su investigación sobre la violencia y la ficción televisiva en series colombianas de los noventa, Quiñones (2009) muestra que, desde el gobierno de Andrés Pastrana, se construyó una diferencia en las formas de representación en las producciones audiovisuales colombianas que se dio en concordancia con los procesos de privatización de los medios de comunicación masiva.

Hubo series en la década de los noventa —como *El Fiscal*, en la cual se representaba la relación entre la justicia y los casos de narcotráfico, o *La alternativa del escorpión*, que narró las disputas en las cadenas televisivas— en las cuales se buscó mostrar otra versión de la violencia y el conflicto, adentrándose en las problemáticas sociales colombianas, como la corrupción, la violencia barrial, el manejo de la información al servicio de la política y el abandono del Estado.

Sin embargo, la mayor parte de las producciones televisivas de la época legitimaron la confrontación bélica como mecanismo de defensa de la nación y el Estado, entre ellas el seriado *Hombres de honor*, producido por Caracol Televisión en alianza con el Ejército Nacional de Colombia, da cuenta de las alianzas gubernamentales con las producciones televisivas de la época como mecanismo para validar y popularizar las acciones militares del Estado.

La justificación de la violencia contra todo modo de oposición política significó en el imaginario social colombiano, la naturalización de la acción bélica, no solo contra los grupos alzados en armas, sino contra sectores de oposición entre los que se contaban grupos de líderes sociales y organizaciones por la defensa de los derechos humanos y ambientales, como lo ratifica el Informe de la Comisión de la Verdad (2022) cerca del 80 % de las personas muertas en el marco del conflicto armado fueron civiles, el 20 % fueron actores armados, es decir, la guerra fue contra la población, no entre los ejércitos.

Las víctimas, mostradas en escenas de llanto y dolor en los noticieros y en las ficciones televisadas, se utilizaron para movilizar el odio y la venganza como únicos sentimientos legítimos a la hora de asumir al adversario como todo aquel que estuviera en contraposición a los ideales políticos del gobierno.

Hubo, además, unas víctimas legitimadas para aparecer en la esfera pública, los secuestrados, en gran medida, y los familiares de asesinados por las Farc-EP. Las víctimas desplazadas y asesinadas por otros grupos armados y por el Estado no hicieron parte del corpus de representación. El discurso instituido era el de las Farc-EP como únicos perpetradores de violencia y únicos responsables de los vejámenes de la guerra. Es así como la víctima se vuelve objeto pasivo de la guerra, y empieza a ser representada en imágenes despolitizadas, de este modo se produjo una

[...] trivialización de los crímenes de lesa humanidad y de todos los delitos cometidos, alejándonos de la comprensión de la injusticia de estos actos. [...] no hay un reconocimiento del papel fundamental de las víctimas en la reconstrucción del pasado y en la elaboración de un proyecto político que dignifique la vida. (Rodríguez, 2018, p. 166)

A través de ello se constituye la diferenciación en los modos como se asume la muerte, en unos casos se normaliza y minimiza la violencia contra integrantes de la oposición política, y en otros casos se muestra de manera melodramática y exacerbada a las víctimas de grupos guerrilleros, elaborando versiones del conflicto que, aunque abusan de la imagen, silencian el impacto real que tiene la confrontación armada y, en general, la violencia del conflicto en los territorios.

En esta misma línea, Graciela Pardo (2013) propone un análisis de la representación de las víctimas que aparecen en la revista *Semana* y del sentimiento de indignación en contra de la guerrilla. La revista construyó un discurso de lo espectacular desligado de hechos y acontecimientos, lo cual impuso un régimen ficcional sobre la realidad violenta del país, de la cual el único responsable era la insurgencia.

En los análisis de Rodríguez (2018) sobre el modo como se representó a los hermanos Castaño y al paramilitarismo en la serie *Tres Caínes*, el autor encuentra que en el seriado televisivo hay un interés por mostrar la necesidad de la permanencia de la confrontación armada contra todo grupo de oposición, de manera que la política de *Seguridad Democrática* logró imbricarse en los discursos visuales del momento. La representación de la buena voluntad a la hora de conservar la moral y los valores sociales, se constituyó en escenas de *Tres Caínes* donde las familias de ganaderos, dueños de tierras, sufrieron los desmanes y torturas de la guerrilla sin posibilidad alguna de defensa; casas en llamas de las cuales fueron rescatados por los hermanos Castaño, niños ahora huérfanos, legitimaron el accionar del grupo paramilitar y su defensa.

Como lo plantea Bonilla-Vélez (2015a), el gobierno de Álvaro Uribe Vélez no solo construyó la imagen de enemigo único de las Farc-EP, sino que, a través de representaciones empáticas en la prensa nacional con entrevistas a líderes paramilitares en horarios de televisión con amplia audiencia, realizadas por Darío Arismendi en su programa *Cara a cara* y Claudia Gurisatti en el programa *La Noche*, se abrió el camino de la aceptación por parte de la población al proceso de desarme realizado con las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). Así, se construyó la imagen de las guerrillas como enemigos y los paramilitares como adversarios, y se aceptó la confrontación armada con unos y los procesos de desmovilización con otros.

Una producción que da cuenta de ello es *La toma de la embajada*, dirigida en el año 2000 por Ciro Durán, en donde se muestra el asalto del M-19 a la embajada de República Dominicana. La guerrilla aparece allí como un grupo bárbaro sin ideales políticos claros y coherentes con sus acciones (Cristancho, 2013). Posteriormente, se consolidó una imagen asociada al narcoterrorismo que promovió

el odio nacional y la descalificación moral-afectiva de las Farc-EP (Cristancho, 2013; López de la Roche, 2005, 2015).

Sotomayor (2014) también muestra en su investigación acerca de los modos de representación de Pablo Escobar en seriados televisivos, cómo la televisión del narcotráfico y de personajes emblemáticos como Escobar generarán en la población lecturas de atracción y deseo hacia dichas figuras. Algunos narcotraficantes fueron representados como héroes más cercanos al pueblo y a la base social que al crimen organizado. Esta dicotomía permite una doble lectura del narcotráfico, en la medida en que, en el caso de los movimientos insurgentes, se trata de la muestra de la pérdida de sus ideales políticos, pero, en el caso de los narcotraficantes y los grupos paramilitares, se trata de un modo naturalizado de escalamiento social, el cual deriva del interés por resolver sus problemas económicos en situaciones de pobreza y marginación. La doble lectura permite una aceptación y legitimación de la “mano dura” contra unos y la absolución de penas y cargos para otros.

Ver la paz en medio de la guerra: representación visual de los diálogos en La Habana

El narcoterrorismo como modo de representación de la guerrilla configuró la estética mediática que se posicionó durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y que afectó las nuevas propuestas de representación del adversario que se requerían para lograr un acuerdo de paz entre el gobierno nacional en cabeza de Juan Manuel Santos y las Farc-EP. El miedo a las Farc-EP inundó la pantalla, las Farc-EP fueron televisadas en los diálogos de La Habana como carentes de ideales políticos, pero con intereses lucrativos expresados en el narcotráfico, despiadadas, feroces e inhumanas. Las imágenes que se produjeron y circularon de la guerrilla desde el gobierno de Andrés Pastrana, asociaron a sus miembros a los secuestros y las masacres (Barrios, 2000; López de la Roche, 2015; Sotomayor, 2014; Uribe y Uruña, 2019).

La construcción visual de las Farc-EP como un grupo armado terrorista e insensible ocurrió de manera paralela con la configuración de espectadores que celebraban las muertes de guerrilleros. El gobierno nacional y los medios sustentaron su lucha contra el terrorismo con imágenes como la de Raúl Reyes con su cuerpo hinchado y torturado en las primeras páginas de la prensa, y acostumbraron a los espectadores a estas imágenes a tal punto que cuando ocurrió el asesinato sistemático de personas inocentes presentadas como dadas de baja en combate, la sociedad colombiana permaneció sin saber la gravedad de estos hechos, los cuales se ocultaron bajo la nominación que se divulgó en medios como “falsos positivos”. La legitimidad del asesinato de “unos”, nos significó socialmente la legitimidad de la muerte de cualquier persona.

Cuando el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2014/2014-2018) inició el proceso de paz con las Farc-EP, se había configurado un régimen de representación previo que promovió un imaginario social sobre el deber ser de la acción gubernamental con los movimientos insurgentes. Las imágenes que se habían construido en medios de comunicación masiva sobre el papel de las Farc-EP en la cultura política colombiana mostraban ya una ausencia de credibilidad del Proceso de paz.

López de la Roche (2015) cuenta cómo en una de las emisiones de los Acuerdos de paz en La Habana, los dirigentes del grupo insurgente salieron en la mesa de diálogo con camisetas en las cuales estaban estampados sus compañeros caídos en combate. Esta imagen fue altamente cuestionada y abrió el debate sobre la ausencia de representación de las víctimas del conflicto armado en el inicio de los diálogos; a su vez, se interpretó que las Farc-EP, al honrar a sus muertos, excluían de su discurso a sus víctimas.

De esta manera, desde el inicio de los diálogos, se generaron discursos contradictorios en la opinión pública sobre la posibilidad de que las Farc-EP entraran a la vida civil. La comunicación gubernamental no generó estrategias de apoyo al Proceso, contrario a ello, la información sobre lo que ocurría en la mesa de La Habana fue confusa, las intervenciones públicas de los negociadores eran parcas, carentes de emotividad y no apelaban a la construcción de una mirada afectiva y humana sobre lo que allí sucedía.

Los medios de comunicación, las producciones audiovisuales y los modos como se representó a las Farc-EP partieron de la muestra constante de las acciones bélicas que este grupo había cometido contra la población, como secuestros, masacres o cilindros bomba. Los diálogos fueron el recuento de una serie de imágenes de la guerra que presentó a la guerrilla como el único actor armado que atacó a la población civil y en ese espiral de violencia se enfrentó al Estado (Uribe y Urueña, 2019).

La defensa militar y los diálogos entraron en disputa (López de la Roche, 2015), mientras en la pantalla se representaba el accionar bélico desde lo que Uribe y Urueña (2019) denominan, citando a Bredekamp, el *efecto medusa*: se asesina sin parar, sin ver el rostro del oponente, y se sustituye el cuerpo por la imagen de la pantalla, lo cual genera en el espectador una saturación que lleva a un adormecimiento frente a los actos de desaparición y violencia.

Ahora bien, hay diversas relaciones entre los modos como se representó no solo a las Farc-EP como enemigo en medio del diálogo, sino a las víctimas desde los usos políticos del pasado en relación con el proceso de desmovilización de las AUC. Como lo propone César González (2017), las víctimas jugaron un papel decisivo durante el gobierno de Juan Manuel Santos, en contraposición al lugar que

ocuparon durante el proceso de negociación con el paramilitarismo. La lucha de los movimientos de víctimas sobre la manera como los victimarios se expresaban acerca de sus actos atroces en las versiones libres y la poca efectividad de los mecanismos de reparación contemplados en la Ley 975 de 2005, “Ley de Justicia y Paz”, incidió para que en el Proceso de paz con las Farc-EP, las víctimas tuvieran una participación destacada y, por tanto, fueran contempladas entre los puntos del Acuerdo.

En el proceso de negociación con los paramilitares, las versiones libres se leyeron como verdades sobre los acontecimientos del pasado. Este modo de concebir los regímenes de verdad generó para las víctimas condiciones de doble victimización, ya que los paramilitares se representaron como víctimas de condiciones de violencia específicas que justificaron su accionar bélico. Debido a esto, al narrar los vejámenes del conflicto en el Proceso de paz de La Habana, se replanteó el lugar de las víctimas, y las formas de comprender la literatura testimonial como marco para el esclarecimiento de la verdad, pero no como verdad única y ejemplar.

Por tal razón, en el Acuerdo de La Habana se partió en primera instancia del esclarecimiento de la verdad, de la posibilidad de narrar las versiones no oficiales de la historia y conocer qué elementos y realidades giraron alrededor del acto violento. También se hizo una apuesta por resignificar el pasado, amplificando la voz de quienes habían sido invisibilizados. Con el protagonismo de las víctimas como centro del Acuerdo, se produjeron otros modos de narrar la historia del pasado reciente, lo cual introdujo el carácter de los testimonios en la construcción analítica acerca de la historia del conflicto y en el esclarecimiento de la verdad.

Por otro lado, el plebiscito que buscaba ratificar los Acuerdos de paz con las Farc-EP no logró legitimar la importancia del Proceso de paz y, finalmente, fue el Congreso de la República, el que terminó aprobando la segunda versión firmada en el teatro Colón en Bogotá. Para Uribe y Urueña (2019), una de las razones por las que no se logró la aceptación social de los Acuerdos es la *desterritorialización de los diálogos de La Habana*, en donde, contrario a lo que sucedió en La Uribe y el Caguán, no hubo control territorial por parte de la guerrilla en la geografía colombiana. Al trasladar los diálogos,

[...] el gobierno busca romper toda relación de los insurgentes con su propia historia y con la memoria que los ata a los lugares [...] en este nuevo escenario no operaron las condiciones geográficas y territoriales que operaron en los intentos anteriores. Los negociadores de la guerrilla debían estar desarmados y vestir guayaberas en vez de uniformes camuflados. (Uribe y Urueña, 2019, p. 184)

Los resultados del plebiscito pueden explicarse, además, porque los diálogos de La Habana fueron permanentemente sometidos a debates públicos que fueron minando su credibilidad. La llamada “ideología de género” por ejemplo, fue otro aspecto que contribuyó a desacreditar lo pactado en La Habana. Aunque el Acuerdo Final es el primero en el mundo en tener un enfoque de género transversal a todos los puntos de la agenda, el manejo mediático de la ideología de género hizo parecer una innovación política en materia de equidad y dignidad: el enfoque de género en todos los puntos del Acuerdo como un “golpe a la familia” y a los valores de la sociedad colombiana.

Como lo enuncia Serrano-Amaya (2019), la ideología de género fue una estrategia de los sectores de oposición al Acuerdo que pretendía concebir la paridad y la equidad en los puntos de la agenda como un ataque a las “buenas costumbres” y a las prácticas de crianza regidas bajo el orden de la Iglesia católica. Para Serrano-Amaya (2019), la producción de la ideología de género en el marco de los acuerdos, sirvió de elemento articulador de sectores para la concreción de un enemigo interno cargado de inseguridad y anormalidad. Fue a través de ello que la homofobia se posicionó en la agenda política y mediática, ligando el enfoque de género del Acuerdo de paz a prácticas de secularización del conocimiento en donde se articularon a la agenda de la paz temas como la educación con enfoque de género y la adopción por parte de parejas del mismo sexo.

De forma paralela, mientras el Proceso de paz se criticaba a través de argumentos contra la equidad de género, los representantes de la mesa de La Habana por parte de las Farc-EP fueron representados como monstruos de tipo ideal enmarcados en el régimen escópico neoliberal, donde primó un capitalismo de la emoción y el escándalo, que se posicionó gracias a la configuración del panóptico digital. En él, la información fluye de manera constante, sin contexto y sin extrañeza, lo cual permite que el flujo no se detenga (Han, 2014).

Los monstruos y enemigos contruidos bajo este régimen escópico se inscriben en las *noticias falsas* o *fake news* (Saintout, 2018) como narrativa predominante del discurso político, en donde se propicia información ligada a valores noticia que generan reforzamiento de normas morales en el espectador para deslegitimar la oposición política al régimen neoliberal. Desde la lógica de representación del bárbaro irracional, Estrada (2020) propone que es el rol de bárbaro el que define la representación en los diálogos de La Habana a través de una lógica deshumanizante; el otro, como lo propone Cristancho (2013), deja de ser adversario para convertirse en enemigo, y esto también se muestra en los planteamientos de Estrada (2020):

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 preteritorio eliminar. (p. 246)

Lo feo y lo monstruoso planteado por Estrada connotan el modo como se configuraron los Acuerdos de La Habana desde la continuidad de discursos visuales previamente constituidos sobre las guerrillas. El bárbaro es el no humano, su accionar se representa desde la irracionalidad y en esa lógica su aniquilación se justifica. En el Proceso de paz con las Farc-EP, se manejaron las emociones, Rincón (2018) lo enuncia desde la motivación moral a través de noticias falsas como la “destrucción de la familia” o la “entrega del país a las Farc-EP”, en donde se incentivó el odio contra un enemigo único desde los discursos de los opositores de la paz, provenientes del uribismo.

La emergencia del género en los acuerdos de paz

En recientes investigaciones se ha estudiado el modo como los roles de género influyen en las agendas construidas entre los gobiernos y los grupos insurgentes. María Vilellas Ariño (2010) asegura que en las mesas de negociación participan principalmente hombres y las mujeres son infrarrepresentadas por agencias internacionales, por los países o grupos protagonistas del proceso. Esta situación es una constante en los procesos de paz en el mundo, lo cual ha generado la necesidad de interrogarse por los mecanismos que se requieren para hacer efectiva la presencia de las mujeres en este tipo de dinámicas políticas.

Como lo plantea Ivonne Wilches (2010) en su investigación sobre la construcción de paz y el papel de las mujeres en los procesos de negociación, los movimientos de mujeres y los grupos feministas se han encargado de posicionar en las agendas públicas las implicaciones que la guerra tiene sobre las mujeres de manera diferencial. De esta forma, se ha llevado a las mesas de negociación, la lectura en clave de género a la violación de derechos humanos, retomando consignas como “las mujeres no parimos hijos para la guerra” que pueden interpretarse, además, como una búsqueda de las mujeres por construir territorios libres de violencia.

Vilellas (2010) plantea que cuando hay presencia de mujeres en las mesas de negociación, se abordan temas de transformación cultural para el sostenimiento de la paz. Para la autora, las mujeres adoptan perspectivas amplias al afrontar el origen de los conflictos, ligadas a la reparación del tejido social de las comunidades. Sin embargo, esta lectura de la presencia de las mujeres en las mesas de negociación tiende a caer en interpretaciones naturalistas y binarias, en la medida en que se considera a las mujeres con un rol único de

constructoras de paz, como si la paz fuera connatural a lo femenino y, por ende, la guerra connatural a lo masculino. Este planteamiento justifica los imaginarios bélicos asociados a la masculinidad dominante. El rol pacífico naturalizado para las mujeres muchas veces se define en el marco de la condición de madres y esposas, lo que refuerza las posiciones esencialistas en los roles sociales de género.

En esta misma línea, Estrada (2020), si bien no centra su atención en el género como objeto de análisis, coincide en las conclusiones de los estudios de Vilellas (2010) y Wilches (2010) en su investigación sobre las propias representaciones de las Farc-EP y las representaciones que hace la revista *Semana* del grupo guerrillero. El rol de las mujeres se muestra desde la reiteración de los arquetipos ligados al cuidado y a las labores de acompañamiento más que a los espacios políticos, relegando la capacidad de agencia de las mujeres a la organización en el espacio doméstico y al plano de la procreación desde el rol de madre.

Para Estrada (2020), incluso en los momentos cuando las mujeres farianas se inscriben en un plano representativo en la arena política, su rol social pasa a operar desde el lugar de la monstruosidad, asociado a la imagen de *femme fatal* (Gómez, 2014). En los medios de comunicación, las farianas se representan dispuestas a la traición y la violencia. Estrada (2020) plantea que las guerrilleras dejan de ser mujeres porque se convierten en un monstruo deshumanizado. Un ejemplo de ello es la representación de Tanja, la mujer que pierde sus facultades de limpieza, belleza y blancura: “La mujer joven y enamorada de la revolución que describían al principio del especial [refiriéndose a un especial de revista *Semana*], se va desvaneciendo, dejando a su paso a un monstruo capaz de cometer cualquier delito” (p. 230).

En esta misma línea analítica, Theidon (2009) concluye que la pregunta por el género en los procesos de paz no puede concebirse únicamente desde el rol de las mujeres. Las masculinidades bélicas construidas en el conflicto armado perpetúan la violencia al ligar el lugar de la masculinidad con la protección armada de los territorios y, si esta relación se sigue reproduciendo y naturalizando culturalmente, las agendas de paz no van a lograr la transformación de las prácticas bélicas en la sociedad.

El conflicto armado construye masculinidades militaristas que se instauran culturalmente a través de la virilidad poseedora de armas y mujeres. El ascenso social que promete la participación en grupos al margen de la ley incrementa la lógica de control militar, en la que la masculinidad y el poder están directamente relacionados con la violencia. En las investigaciones de Theidon (2009), las entrevistas con excombatientes muestran que los hombres protectores que cumplen con acciones de seguridad en medio de la economía de guerra son

sujetos deseables. Se generan prácticas permisivas en donde la masculinidad que provee de seguridad a una comunidad se apropia del cuerpo femenino, obteniendo lo que, en palabras de la autora, puede concebirse como derecho de pernada. El control territorial se asocia a un derecho poseedor sobre el cuerpo, la sexualidad y la vida de las mujeres desde su infancia hasta el momento en que pueden procrear y que sus hijos entren en las dinámicas de la guerra.

La violencia de las masculinidades construidas en lógicas bélicas se da tanto en el plano de combate militar, como en las dinámicas en el hogar. La sensación de seguridad tanto económica como social generada por las masculinidades militares implica un abuso de la fuerza y una sensación proveedora-poseedora que crea, frente a la feminidad, el derecho al abuso y al maltrato. El sujeto de la masculinidad que se constituye en medio de la lógica militar, pierde también el derecho a la sensibilidad, la importancia de generar prácticas de “rudeza” frente a su rol bélico lleva a entender que la debilidad está asociada a lo femenino.

Frente a las prácticas descritas en la guerrilla como igualitarias en el trato y las labores asignadas a hombres y mujeres, Theidon (2009) expone que, aunque la división de roles está configurada bajo tareas no asociadas al sexo, las prácticas sexuales sí implican una diferencia en el trato de lo masculino como poseedor y lo femenino como poseído. En los programas de reinserción a la vida civil, de distintos grupos armados, la autora identifica cómo los roles hegemónicos de división de tareas asignadas al sexo se ven legitimados bajo estándares sociales de división entre lo doméstico y lo público, las mujeres reproducen los roles de madre-esposa y los hombres son quienes más asisten a los programas de educación y capacitación.

En el caso de las representaciones mediáticas de las mujeres víctimas en los procesos de paz, se han delimitado lugares comunes que asignan a las mujeres roles pasivos e invisibilizan los procesos políticos y los modos de organización que se han llevado a cabo desde los grupos de mujeres. “Hay muchos movimientos de mujeres contra la guerra que han surgido como resultado del impacto que tiene la violencia sobre los civiles y consecuentemente sobre las mujeres” (Vilellas, 2010, p. 26).

De esta forma, la representación tanto de las víctimas como de las mujeres, en las mesas de negociación, pasa por la tensión entre los usos públicos de su rol asociado al género en los conflictos armados, las políticas estatales de paz y las pugnas de los movimientos y actores sociales para entrar en las mesas de negociación con *paridad participativa* (Fraser y Honneth, 2003). Esto implica condiciones de posibilidad equitativas y una búsqueda por los términos de la justicia social, desde el reconocimiento tanto de su existencia, como de las demandas concretas que se exigen en medio de un proceso de paz a las diferentes partes.

En el libro *Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en La Habana*, publicado en el 2017 como balance de lo ocurrido en La Habana con la subcomisión de género, se muestra que uno de los aspectos que tuvo incidencia en el debate sobre los acuerdos de paz fue la “ideología de género”, sumado a la poca visibilidad de las mujeres en los medios de comunicación y en los mecanismos de representación de los Acuerdos. La “ideología de género” afectó el reconocimiento del trabajo de las mujeres en la mesa y posicionó la representación de las mujeres, “desde la crítica e información sesgada, y obstaculiza la continuidad de la participación de las mujeres en la construcción de la política pública, así como el posicionamiento de un enfoque de género en la misma” (Corporación Humanas, CIASE, 2017, p. 61).

La creación de la subcomisión de género ocurrió en el 2013 (un año después de instalada la mesa de La Habana), la reivindicación de derechos tanto de mujeres como de población LGBTQ+ y la creación de una mesa para el debate y establecimiento del enfoque de género en donde participaron diversas organizaciones se dio dos años después de instalada la mesa, lo que muestra que este tema fue apareciendo gradualmente, sin que desde el inicio importara incluir esta problemática en la agenda de negociación.

Como se cuenta en el libro, el enfoque de género en los Acuerdos se posicionó gracias al trabajo de las mujeres en la mesa, fueron ellas quienes, en horarios extra temporales a los Acuerdos, decidieron reunirse para hacer visible el tema. Tuvieron, además, que dar cabida a este eje a pesar de que temas como el fin del conflicto se consideraban “temas de hombres” o “temas duros” en donde las mujeres tuvieron menor participación. En el libro se expone que la participación de las mujeres en los diálogos estuvo también asociada a las labores del cuidado y el mantenimiento de los espacios en donde se desarrolló el Acuerdo.

En materia de representación, las entrevistadas para el libro cuentan que las mujeres de las Farc-EP fueron muchas veces consultadas no como protagonistas políticas, sino por su rol femenino social, lo que se revela en los temas de las entrevistas, asociados a su papel como madres y su rol como pareja de los comandantes, mientras a los hombres se los interpelaba para tratar asuntos políticos del Acuerdo.

Se puede entender, entonces, que la relación del género con las mesas de negociación es diversa. Si bien gran parte de los análisis se centran en los roles de género (más enfocado a las mujeres) y sus asignaciones culturales como el cuidado y el sostenimiento del tejido social, se pueden encontrar investigaciones que abordan el rol de la masculinidad bélica, la representación política asociada al sexo y las representaciones pasivas y activas de las víctimas como

sujetos políticos. Las luchas por posicionar el género en las agendas de paz, vienen de una trayectoria amplia anterior a los Diálogos de La Habana (Vilellas, 2010; Wilches, 2010), sin embargo, no es hasta este Acuerdo que se da el primer enfoque de género transversal a todos los puntos de una agenda de paz en el mundo y, siguiendo la investigación de Corporación Humanas, *CIASE* (2017), este avance en política internacional se da gracias a la determinación de las mujeres que hicieron parte de las mesas de negociación de La Habana.

En síntesis, en este apartado se analizaron los mecanismos de representación de las Farc-EP durante los procesos de negociación, y que operaron en el país desde los años ochenta. Se mostró cómo inicialmente se impuso la representación visual del buen salvaje que buscaba las vías institucionales de participación mediante los procesos de negociación. Luego, las políticas trazadas para tratar el conflicto armado fueron transformando esta representación en estéticas del terror y de la desaparición, que hicieron dominante la figura del bárbaro incivilizado y monstruoso de la política contra el terrorismo.

Al definir a las Farc-EP como un grupo narcoterrorista, el régimen visual desde el cual se había representado en los medios y la opinión pública se transformó significativamente, porque las dejó desprovistas de su historia como grupo insurgente con finalidades políticas. Por tal razón, el Proceso de paz que se inició en el 2012 enfrentó no solamente los avatares de la negociación entre contrarios, sino la poca legitimidad que tenía tanto el intento fallido de las negociaciones del Caguán durante el gobierno de Andrés Pastrana, como la valoración social de las Farc-EP como grupo terrorista, que se impuso durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez.

El posicionamiento del género en la mesa de negociación de La Habana deriva de las demandas sociales de movimientos de mujeres que buscan la transformación cultural en la esfera pública, que comúnmente asocia a las figuras masculinas con los “temas duros” y las figuras femeninas con roles del cuidado y la maternidad. En los debates abordados, se evidencia que es aún una constante la naturalización del rol de las mujeres como constructoras de paz, como si la paz y el cuidado fueran un acto intrínseco de la feminidad, así como la relación de la masculinidad con la guerra como acto natural de la hombría y de la seguridad en los territorios con el accionar bélico-masculino.

El género como pulsión visual

Las imágenes del género en las mesas de negociación están, a su vez, asociadas a las imágenes de la guerra y de las vidas que aparecen en pantalla como parte del conflicto armado, sus usos y políticas de representación muestran que, en

la precarización de la vida en medio de la guerra, hay jerarquías en el derecho a la visibilidad mediática.

Para Butler (2011a), el derecho a aparecer en escena implica campos de visibilidad e invisibilidad cambiantes, hay vidas que en pantalla aparecen para ser lloradas, otras para ser deseadas, algunas aleccionadas y otras olvidadas. La inestabilidad en la representación permite el flujo de sentidos en la imagen, sin embargo, hay usos políticos de lo visible y lo invisible que favorecen, como lo enuncia Butler (2006a), las políticas mediáticas.

En este sentido, Butler (2017) plantea que la falta de comprensión y reconocimiento de la precariedad de la vida se asimila a la falta de reconocimiento de la interdependencia humana. Así, cuando Woolf (1966) y Sontag (2006) planteaban que en las imágenes de la guerra somos “nosotros” quienes estamos ahí, el nosotros implica tanto reconocer la barbarie civilizatoria como comprender que ese “otro” que muere soy yo, aceptando la precariedad compartida de nuestra vida (Butler, 2006a).

En medio de este juego de verdad para legitimar la guerra, Butler (2007) se pregunta por las vidas que merecen ser vividas. ¿Cómo deben ser vividas las vidas, qué cuerpos importan y cuáles deben ser modificados para ajustarse a la norma? Estas preguntas recaen en que el sujeto está siempre interpelado por la norma, su capacidad de acción en la constitución del yo implica atarse, articularse o subvertir el modo como esta se configura sobre el cuerpo. Para Butler (2012), la norma se encarna a través del acto performativo.

No hay ningún sujeto anterior a sus construcciones ni el sujeto está determinado por tales construcciones; siempre es el nexo, el no-espacio de una colisión cultural, en la que la demanda de resignificar o repetir los términos mismos que constituyen el “nosotros” no puede rechazarse sumariamente, pero donde tampoco puede acatarse en estricta obediencia. (p. 183)

Los actos de sujeción son variables, performáticos, se encarnan en el cuerpo a través de la repetición; no se tienen, se ejercen. Sucede así con el género, el binarismo en el género actúa como constitución de opuestos, se es hombre o mujer, sin embargo, la performatividad del cuerpo irrumpe más allá de esta estructura, lo femenino y lo masculino son actos que se llevan a cabo en la repetición misma de la *performance*. El género se ejerce y se encarna en los cuerpos, pero esto sucede en la legitimación social y acción punitiva frente a lo que sale de la norma.

El género es dramático, se representa en escenas construidas social y culturalmente, en donde los papeles que se actuarán responden a proyectos hegemónicos. El género es cuerpo, es acción, según Butler (2006b), hombre y

mujer son nociones construidas para estabilizar estratégicamente el carácter inestable del género, la pregunta entonces es ¿para qué? Comprender el género como *performance* permite su lectura como representación variable, el marco en el cual se construyen las identidades asociadas al sexo/género constituyen el sentido común cultural.

La actuación de la *performance* parte de libretos previamente enunciados. Cuando el género ejercido sale de estos marcos de interpretación, revela la condición performativa del mismo y es allí donde entra la acción social punitiva; lo abyecto, aquello que no encarna la norma binaria, es aleccionado socialmente, entra en la categoría de lo no deseable. La constitución del género se da por medio del deseo, se trata de cuerpos deseantes, no hay una asimilación de la norma que no implique una proyección o sublimación de un deseo establecido como probable.

Existen fantasías sancionadas y promesas fantasmáticas que permiten la reiteración de la norma, se desea la promesa de la normalidad, el ideal se reitera y se inscribe como partitura del sujeto quien accede a sujetarse a la normalización sacrificando sus deseos abyectos. De este modo, el género como categoría de análisis, desde los planteamientos de Butler (2006b), se sustenta en su constitución performática, es decir,

[...] cuando divergen lo que aparece y el modo en que se lo “lee”, el artificio de la representación puede interpretarse como artificio; los distanciamientos ideales de su apropiación. Pero la imposibilidad de lectura significa que el artificio surte efecto, parece que se logra la aproximación a la autenticidad, el cuerpo que representa y el ideal representado se hacen indistinguibles. (p. 190)

En el accionar de la *performance*, lo simbólico se inscribe en constante relación con las normas relativas a la racialización y a la clase. El género no es anterior a ellas ni las precede, se configura en interdependencia y a través de ellas encarna la corporalidad. Para Butler (2017), esta relación opera desde la “rearticulación”, se trata de proyectos hegemónicos históricos y dominantes que se construyen en tensión y oposición. Lo simbólico es, entonces, el espacio en el cual se estructura lo deseable, el deseo se estabiliza en políticas visuales, se configura como dispositivo del ver. De allí, el modo en que se marca la visibilidad de lo femenino y lo masculino en el plano mediático, a través de sujetos deseantes de los papeles que allí se representan.

La imagen y la mediatización del deseo son dispositivos de instauración de promesas fantasmáticas, cuerpos deseables canónicamente establecidos reiteran la actuación de la *performance* y constituyen promesas para el espectador, “todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa

construcción” (De Lauretis, 1989, p. 9). El género se construye en la visualidad y se modifica con el cambio en los regímenes escópicos, el ojo de cada época constituye los sujetos deseables necesarios para su perpetuidad a través de nociones culturales instauradas.

Acomodarse a la fantasía y cumplir su norma social permite un espacio en la arena de lo visible, pero los modos no establecidos, los tránsitos del género, o incluso aquello que ha sido producido como abyecto, pugnan constantemente por aparecer en escena, porque su pugna por lo visible los inscribe en el campo de la acción pública y de la reivindicación política.

Actuar y aparecer son acciones que, para Butler (2017), implican resistencia frente a las políticas del ver que enmarcan el nosotros del género en roles establecidos. Pensar la performatividad es disputar el espacio para aparecer, para ello es necesario llegar a alianzas y ensamblajes con otros grupos sociales, para que la búsqueda conjunta por un espacio de aparición irrumpa en el régimen escópico como aspecto espectral que constituye un nuevo espacio de quiebre y abre la esfera de representación.

Los sentidos y significados de las imágenes no son estables, normalizan e irrumpen dependiendo del poder que ponen en funcionamiento (Chao, 2012). Las imágenes encarnan los dispositivos de poder que operan socialmente, de allí que, en la actualidad, el placer y el deseo sean base fundante de los modos como se produce visualidad. La economía del placer se introduce al sensualizar la mirada panóptica (León, 2015). La fotografía, la publicidad, el cine, los melodramas, las producciones audiovisuales y las redes sociales están marcadas por la sexualización del consumo.

Contreras Medina (2018) retoma los estudios de Bryson (2005) sobre la naturaleza muerta y el espacio de la mujer en el campo de lo privado. A través de ello, revela el régimen escópico que divide las esencias de la feminidad y la masculinidad:

Para el varón, visión conforme a la abstracción, elevándose sobre el simple detalle y el reclamo sensorial para alcanzar una vista de conjunto; para la hembra, visión ajustada al detalle sensual y las superficies del mundo, color, textura, ricas telas y sedas. (p. 193)

La sexualización del consumo está ligada a cómo se asume el dispositivo de sexualidad, Foucault (2003) enuncia que se construye a lo largo de la historia posicionando unas sexualidades ilegítimas y otras avaladas que determinan el curso del deseo y el placer, ¿quiénes tienen derecho a sentir placer y desear y para qué lo hacen?

Fue en primer término la familia “burguesa o aristócrata” donde se problematizó la sexualidad de los niños y adolescentes, donde se medicalizó la sexualidad femenina, y donde se alertó sobre la posible patología del sexo, la urgente necesidad de vigilarlo y de inventar una tecnología de corrección. (p. 146)

En el régimen escópico que encarna el género y la sexualidad como dispositivo de poder, están las imágenes de las histéricas, cuadros de sesiones de medicina donde médicos varones patologizan el deseo, como el ejemplo de *Una lección clínica en la Salpêtrière* (1887), óleo sobre lienzo de Pierre Andre Brouillet, que muestra la mirada de la masculinidad racional, científica, moderna, ante el letargo deseante de la mujer blanca.

El régimen escópico ligado al género legitima a unos con derecho al placer y a otros como sujetos de consumo placentero. Desde allí, surge lo que Contreras Medina (2018) denomina la división del régimen escópico en la mirada del hombre como garante de modernidad racional y de la mujer como representante de la sensualidad observable. Berger (1997) lo estudia observando cuadros de desnudos que asocian la mirada a la modernidad y a la división entre hombres y mujeres.

La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia resulta insignificante [...]. Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. (pp. 26-27)

La sexualidad de la mujer es examinada y tiene un verdugo masculino que le indica cómo verse, moverse y posar. El hombre es el espectador, como lo enuncia Contreras Medina (2018), está legitimado para mirar y determinar qué y cómo se mira. Para Conde (2010), el régimen escópico que enmarca la masculinidad y la feminidad en la actualidad parte de las condiciones de la modernidad como sistema fundante de relaciones, en el cual la mirada masculina tiene el privilegio de la luz, de mirar para conocer (el científico, el explorador, el académico o el pintor) y su mirada se ejerce en la esfera pública.

La reclusión de la mujer en el espacio de lo privado implica el mirarse a sí misma. “Se contempla a sí misma mientras es mirada” (Berger, 1973, p. 28). Para Conde (2010), el cambio en el régimen escópico de la mujer como espectadora implicó su relación con la esfera pública desde el consumo. De allí, las concepciones de *femme fatale* instauradas por el cine y la televisión.

Cuando Teresa de Lauretis (1989) realizó sus investigaciones sobre la representación del deseo en el cine, encontró que, en la representación, el género femenino está ligado a la esfera privada, desde la cual se conciben la familia y la procreación, separándose así de la esfera pública. Sin embargo, en los modos de interacción, como lo enuncia la autora, las dos esferas se desdibujan en lo que puede concebirse como “varias clases interconectadas de relaciones sociales, relaciones de trabajo, de clase, de raza, y de sexo/género: Lo que vemos no son dos esferas de realidad social, sino dos (o tres) conjuntos de relaciones sociales” (p. 14).

En esta perspectiva, se asumen las representaciones del género no como una diferencia sexual que divide a las mujeres respecto de los hombres, sino como un sujeto constituido en el género a través de “representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio” (De Lauretis, 1989, p. 8).

El género como representación y autorrepresentación es un producto de los entrecruces, las discontinuidades y disputas de varias tecnologías sociales que se constituyen de discursos producidos desde la visualidad, las instituciones y las prácticas de vida cotidianas. El género, como la sexualidad, se ejerce, no se tiene, no es propiedad de los cuerpos, es un conjunto de efectos producidos a través de comportamientos y relaciones sociales y culturales que se despliegan con diversas tecnologías políticas.

Entender el género implica que, sobre él, con él, a través de él, operan diversas matrices, diversos regímenes escópicos que pugnan por constituirse como hegemónicos. En ellos, los discursos sobre la masculinidad y la feminidad son dicotómicos, varían y vuelven a significados comunes, las abyecciones pugnan por abrirse espacio en el campo del ver, buscan alianzas y se hacen visibles en la esfera mediática para exigir sus demandas políticas.

En este sentido, la constitución del régimen escópico del género implica que las condiciones para aparecer en la arena pública se estructuran bajo las normas del binarismo como división de roles asignados al sexo. Las contribuciones teóricas de Butler (2006b, 2007, 2011b, 2012 y 2017) permiten entender que las vetas en el discurso hegemónico del género son posibles, que su reiteración de actos puede ser leída en la imagen en los momentos donde la *performance* se hace evidente en cuanto *performance*, en donde la norma que estructura deseos y roles para la feminidad y la masculinidad se fragmenta haciendo evidentes sus mecanismos, a través de la articulación con la racialización y la clase cuando un cuerpo transgrede la normalidad.

En Colombia, las investigaciones sobre género y representación mediática son amplias en su análisis histórico y enfoques conceptuales. Para hacer un análisis de la relación entre el género, la guerra y la paz en función del Acuerdo de paz con las Farc-EP, es importante abordar algunas imágenes del siglo xx y xxi, con el fin de entender los procesos históricos que transformaron la representación del género en el ámbito mediático.

Principios del siglo xx: hombres de tipo heroico y mujeres que educan un país entero

En sus investigaciones sobre la representación de la masculinidad hasta mediados del siglo xx en la revista *Cromos*, Niño (2016) relata que en los años veinte las críticas del feminismo a los roles establecidos se vieron interpeladas por una fuerte representación mediática de las mujeres como madres y esposas responsables de la educación de sus hijos. A su vez, el auge de la publicidad implicó la sexualización del consumo y, con ello, la mujer pasó a la escena visual como objeto de deseo junto a un hombre heroico, el cual fue, tanto resultante de los rezagos de la Revolución francesa, como representante de los primeros indicios de las guerras venideras, comenzando por el conflicto de Colombia con el Perú (1932-1934) que alentó el ideal patriótico masculino de salvar la patria.

La representación de la mujer, en cambio, estuvo mediada por la pugna constante entre el principio de igualdad moderno que acompañó la democracia y la asignación de roles tradicionales de madre y esposa. Si bien la lucha por los derechos de las mujeres se estructuró teórica y prácticamente desde el feminismo a través de la noción de igualdad de derechos (Taylor, 2009), en los medios de comunicación masiva de la época, como la revista *Cromos*, la imagen de madre y esposa se posicionó también como representación cotidiana. Como lo plantea Niño (2016), los ideales de mujer moderna derivados de Francia y la lucha por los derechos desencadenaron, además, una serie de imágenes masculinizadas de las mujeres feministas a manera de burla, principalmente en Estados Unidos, y estas fueron las imágenes que llegaron a Colombia, ligando la lucha por los derechos con la pérdida de feminidad y delicadeza.

Sin embargo, la publicidad de la época que mostraba a la mujer en el trabajo doméstico dio un giro en las narrativas sobre la debilidad, ya que para el sostenimiento de la familia y de la casa era necesaria la fuerza robusta de la mujer. Esto, además, daba “tranquilidad mental” a los hombres que la rodeaban, pues “la mujer mujer-madre debía apoyar el proceso de la civilización y consolidar la unidad familiar para construir la obediencia de los hijos a los padres y de los ciudadanos al Estado” (Niño, 2016, p. 242). Tarea que no permitía debilidad alguna.

En consecuencia, a principios del siglo xx se designó a la mujer un rol social que impactaría en la representación del género, la educación de la familia al servicio del Estado-nación. Para Villate (2019), esta asignación fue diferencial puesto que no se trataba de todas las mujeres, sino de aquellas que pertenecían a la élite blanca y quienes fueron las encargadas de transmitir no solo a sus familias, sino a la población en general, a través de los actos de caridad, las buenas costumbres que debían guiar las prácticas de crianza.

Los años cuarenta se caracterizaron por el impacto visual de las guerras mundiales sobre los arquetipos de representación. En la prensa, con el hombre europeo militar “se afianza un ideal de belleza masculina influenciado por los estereotipos de la Segunda Guerra Mundial y el discurso fascista frente a la limpieza de razas” (Niño, 2016, p. 227). Siguiendo a la autora, la modernidad como discurso político fundamenta sus bases en el ideal de una hombría robusta que sea capaz de soportar el peso del desarrollo sobre sus hombros. El cuerpo del hombre era la representación simbólica de su patria, de allí la importancia de una buena representación en los Juegos Olímpicos y diversos encuentros deportivos donde la virilidad de la raza fuera comprobada, como lo dicen las publicidades de la época, “la debilidad del hombre se produce por el exceso de trabajo físico y mental, mas no es algo congénito, contrario a la debilidad natural de las mujeres” (Niño, 2016, p. 227).

El mal endémico de las mujeres, su debilidad natural, era resultado tanto de su género como de su racialización. La mujer de tierras cálidas era representada no solo como carente de fuerza en el discurso moderno de la racialización, además de ello era pasional, de útero caliente (Eraso, 2016), lo cual aportaba a su imagen mediática de mujer deseable y naturalizaba en el discurso la noción de mal congénito para hablar de sus características raciales.

Algunos presidentes de la primera mitad del siglo xx como Pedro Nel Ospina (1922-1926) y Laureano Gómez (1950-1951) se encargaron de constituir la imagen simbólica de las representaciones ideales a través de la pureza de raza. Pedro Nel Ospina hablaba de una “generación de machos” en los años veinte y Laureano Gómez se había encargado, en su rol político desde los años treinta, de posicionar el cuestionamiento sobre la posibilidad de progreso en Colombia, vinculándolo con la importancia de una pureza de raza que se desprendiera del mal endémico que representaban tanto los indígenas como los negros, como antecesores de la pereza y la violencia:

El espíritu del negro, rudimentario e informe, como que permanece en una completa infantilidad. La bruma de una eterna ilusión lo envuelve y el prodigioso don de mentir es la manifestación de su falsa imagen de las cosas [...] la raza indígena, segundo de los elementos bárbaros de nuestra civilización,

ha transmitido a sus descendientes el pavor de su vencimiento, en el rencor de la derrota, parece haberse refugiado en el disimulo taciturno y la cazurrería insincera y maliciosa. (Gómez, 1928, p. 3)

En este contexto, la imagen de la masculinidad previa a los discursos televisivos que llegarían a Colombia en la década de los 50, era la del hombre con instrucción militar, pero este hombre representaba además un ideal blanco de fuerza y virilidad, el indígena era tomado como imagen feminizada de la representación, su configuración de raza no le permitía ser un ideal de género.

El rol de la feminidad estaba marcado por la construcción de familia nuclear que favorecía tanto al discurso del progreso como a la idea científica de reproducción. El cuerpo de la masculinidad, por su parte, representaba al blanco viril y autocontrolado bajo el discurso de la racionalidad, que permite la abyección de otras masculinidades como la del indígena y el negro, consideradas desbordadas y femeninas. De allí que fuera una constante la configuración de un racismo de Estado orientado a purificar la raza con ideales eugenésicos, donde la degeneración se heredaba de costumbres que debían ser blanqueadas.

La configuración del régimen escópico del género en Colombia, a principios del siglo xx, estaba atada a las prácticas de gobierno y la constitución del Estado. La representación en la prensa configuró al sujeto madre-esposa encargada de la educación de los valores estatales y católicos, mientras que el sujeto de la masculinidad, hombre-patria, construyó la imagen de la supremacía viril militar blanca y fortaleció la relación abyecta entre racialización y masculinidades no hegemónicas.

En la representación visual de la época, el cine tuvo un alto impacto en la construcción de roles de sexo/género en pantalla. La producción cinematográfica de Estados Unidos tuvo gran acogida en Colombia, las narrativas occidentales del sujeto femenino expresadas en las creaciones audiovisuales de Hollywood mostraban una estandarización de la mujer como representante del deseo, pero además como representante de los antivalores sociales: “La mujer es la imagen sexual y atractiva, rodeada de antivalores como la arribista, prostituta, interesada, manipuladora, asesina, entre otras, que por supuesto genera morbo y atrae a los espectadores” (Gómez, 2014, p. 35). Así, en el siglo xx, la representación de las mujeres en las producciones colombianas estuvo muy cercana a la imagen de la *femme fatale*, la cual operó desde las lógicas de la exacerbación de la sexualidad y representó las malas intenciones o el uso de los instintos primarios para lograr objetivos concretos.

Estas lógicas de representación fueron paralelas en el tiempo, si bien se mostraba en pantalla grande a una mujer sumisa y dedicada al hogar, la variedad de temas ligados a la guerra y el espionaje asignaron un rol fuera del hogar

a las mujeres para representar los placeres ocultos de la sociedad. En América Latina, el cine estuvo fuertemente influenciado por las imágenes de las revoluciones, sobre todo la Revolución mexicana (1910- 1917) y la Revolución cubana (1953-1959), y dio a las mujeres un rol articulado a la esfera pública desde el ejercicio militar. De esta forma, las mujeres se volvieron heroínas de la revolución y la sexualización de su imagen se ligó también a sus capacidades en combate.

La llegada de la televisión: la masculinidad hecha a pulso y el amor como sacrificio femenino

En la segunda mitad del siglo xx llega la televisión a Colombia y, con ella, la representación de lo femenino fue mudando hacia las historias de vida y la representación de problemáticas ligadas al ámbito del género. Gabriela Samper fue la primera mujer cineasta en Colombia, sus producciones que se trasmitían en pantalla grande y chica abordaban una lectura crítica de la cotidianidad en las poblaciones a lo largo del país. Su obra se enfocaba en retratar las problemáticas sociales que veía a su alrededor. Es interesante observar cómo sus producciones fueron mal recibidas por el gobierno y las élites del poder a tal punto que,

[l]a cineasta Gabriela Samper, fue víctima de este flagelo [refiriéndose a la opresión política de la época], se le acusó de tener nexos con las guerrillas del ELN y duró 5 meses recluida en una cárcel, poco tiempo después salió de esta por falta de pruebas, viajó a los Estados Unidos a realizar y conseguir financiación para su próximo documental, que había sido inspirado, precisamente en la cárcel de mujeres; no alcanzó a realizarlo, pues murió en 1974. (Gómez, 2014, p. 34)

En cuanto Samper comenzó a producir representaciones de mujeres, y en general del ámbito social, que hicieron denuncias a las apuestas políticas del momento, su obra fue censurada y ella acusada de guerrillera. En las investigaciones de Thomas (1994), sobre el discurso del amor en los medios de comunicación entre los años ochenta y noventa, prevalece la relación entre el género femenino y la constitución de familia como centro de costumbres del Estado. La autora encuentra que, tanto en telenovelas como en canciones y novelas radiales, la construcción del amor se da en función del matrimonio como consumación máxima del sentido mismo de amar, además la constitución de la familia implica un sacrificio principalmente asociado a la figura femenina. A través de estas consignas, los medios de comunicación funcionan como emisores de la información necesaria para aprender las estrategias de enamoramiento. Se construye así una dependencia femenina, siempre en la búsqueda de un ser amado varonil que le permita ser funcional a los ideales de madre y esposa.

En el caso de la masculinidad, la práctica salvadora y heroica se convirtió en el centro de interés político. En medio de la configuración de la amenaza comunista como enemigo foráneo, la construcción del patriarca masculino en escena cobró relevancia. Viveros (2013) analiza las imágenes de patriarcas posterior a los diálogos del Caguán (1998-2002) entre el gobierno de Colombia y la guerrilla de las Farc-EP, donde se extendió una percepción asociada a la pérdida de poder frente a la guerrilla y, en general, ante el enemigo interior. La llegada de Álvaro Uribe Vélez a la presidencia de Colombia, entre el 2002 y el 2010, no representó únicamente un cambio de régimen en relación con el modo de abordar el conflicto armado, sino una configuración simbólica de la masculinidad salvadora y de mano firme que connotaría el régimen escópico del siglo XXI.

Viveros (2013) hace un seguimiento a la construcción de blanquidad de Álvaro Uribe en la revista *Semana*, derivada de la noción del “paisa” como referente regional de cohesión identitaria a través del rol de trabajador incansable, padre responsable y proveedor económico. En su figura, el antioqueño colono transformó territorios salvajes con machete y “gallardía”, referente esencial para la noción de emprendimiento.

Su accionar viene acompañado de la pureza de raza que implicó la supuesta falta de mestizaje de los colonos antioqueños con indígenas y negros, y generó continuidades con el blanqueamiento como ideal moderno. Álvaro Uribe representa una masculinidad de trabajador incansable de mano dura para los asuntos que desestabilizan al Estado-nación. Así, encarnó la representación del salvador de la Patria, con un Estado “debilitado” por los diálogos infructíferos del Caguán, su discurso bélico fue ampliamente aceptado como modo único de combate frente a la guerrilla y, a su vez, como lógica de masculinidad necesaria, hombre-patria que nos llevaría al horizonte prometido del progreso.

La imagen de Uribe como terrateniente que no proviene de la clase dirigente, sino que se “hizo a pulso” como ganadero, también se estableció a partir de estructuras simbólicas regionalistas marcadas. El sombrero, el poncho e incluso, en muchos casos, representaciones polifacéticas al llevar gorros arhuacos y coronas de plumas amazónicas, articularon su discurso a la necesidad neoliberal multiculturalista de la época, “como representante de los intereses de las clases dirigentes bogotanas, para que moderara y matizara su provincialismo, estaba también un reconocimiento a sus habilidades políticas para jugar con las dinámicas contemporáneas del multiculturalismo neoliberal” (Viveros, 2013, p. 87).

La cercanía regional a las prácticas populares y el discurso proteccionista de sus políticas como la Seguridad Democrática llevó a la consolidación del referente de hombría-seguridad en su campaña política, la guerrilla representaba una contraposición al proyecto de progreso neoliberal y, de acuerdo con

ello, el uso de la fuerza militar se articuló a los modos varoniles de su accionar. La ambivalencia de los ideales culturales paisas le permitió a Álvaro Uribe pasar también frente a diversos escándalos políticos sin perder adeptos. Si su sólida construcción de familia se sostiene frente a la crisis y sus prácticas de trabajo incansable continúan construyendo nación, entonces los modos, sea la vinculación paramilitar o el narcotráfico, se entienden como una manera de enfrentar con entereza los problemas del país.

El impacto del narcotráfico: mujeres de armas tomar y masculinidades bélicas ilegales

El modelo de masculinidad del narcotráfico corresponde a regímenes de representación de los años ochenta, que se consolidan con las narconovelas producidas y emitidas en el siglo XXI. Estas imágenes representaron un cambio de régimen que permitiría un “re-centramiento de la figura marginal que está alineada con la tradición latinoamericana de utilizar el tropo del sujeto popular como la figura que prueba la ‘originalidad heterogénea de Latinoamérica’” y subraya “el ojo subversivo del outsider que fija el ojo del Estado” (Giraldo, 2015, p. 70).

En este sentido, series como *El Capo* (2009) y *El Cartel de los sapos* (2008), estudiadas por Isis Giraldo (2015), muestran la construcción de masculinidades hegemónicas y feminidades emblemáticas que son atravesadas por las prácticas del narcotráfico que instauran ideales sociales en el siglo XXI.

La masculinidad representada en las series recurre a una noción de familia ampliada que marca la acción nuclear del afecto, la feminidad asociada a estos círculos de lo privado pertenece al ejercicio de la masculinidad propietaria, es reificada como madre, esposa, pero también desde otros roles posibles. A pesar de responder a lógicas autónomas como mantenerse económicamente por sí misma, o tener igual relevancia en la esfera pública que los hombres, las mujeres de estos seriados son reagrupadas limitando su accionar a ser satélites amorosos de la masculinidad. Hay referentes directos a la madre consagrada al hogar, a la amante con cierta libertad en su lazo nuclear pero no económica ni afectivamente, y hay mujeres que en las series han hecho carrera por sí mismas o representan a la bandida que se escapa del arquetipo hegemónico de feminidad, sin dependencias económicas ni familiares pero que, al final, terminan atadas a través de la lógica amorosa a una masculinidad que las normaliza en su feminidad y responden a su “verdadera esencia femenina”.

En este sentido, como lo propone Giraldo (2015), aunque se evidencia la capacidad de agencia en los roles femeninos, el tropo que se ha modificado desde la perspectiva moderna de mujer consagrada a lo privado, nuevamente entiende la agencia en función del mundo de lo masculino:

El potencial de subversión de las normas de género de estos sujetos es neutralizado, y estas *mujeres de armas tomar* quedan reducidas a ser satélites en un mundo que gira en torno al poder masculino, y en el cual están destinadas a ser siempre personajes secundarios. (p. 79)

Para Prada (2010), el modo como se constituyen estas formas del placer en los roles de género están marcadamente asociadas a lo peligroso. La autora encuentra en el análisis del periódico *El Tiempo*, que el discurso científicista moderno tiene gran implicación en los placeres legítimos y los abyectos de la cultura. La heteronormatividad instaaura leyes que, de no ser seguidas, implican contagios e incluso la muerte. De esta forma, la estructura de unión familiar nuclear es no solo un deber social, sino que, toda estructura que salga de su norma puede generar peligros para la población.

La violencia de género, justificada en *El Tiempo* desde la lógica pasional especialmente hacia las mujeres o disidencias sexuales, es un acto punitivo que recurrentemente aparece como noticia en prensa. El placer que pueda generarse por fuera de los roles sociales establecidos implica, igual que para las mujeres que no acogen las normas en las narconovelas, una normalización o un castigo, justificación de la violencia tildada de pasional por parte de las masculinidades viriles.

Ahora bien, la continuidad normativa que se instaaura en los cuerpos feminizados implica una construcción de masculinidad hegemónica y dominante que respalda la posibilidad de feminidad-poseída. Para Sánchez *et al.* (2017), en series como *El Cartel de los sapos*, la masculinidad consagrada gracias a estos regímenes escópicos implica la imagen del hombre desafiante, que inicia desde abajo y triunfa sobreviviendo a la ilegalidad y haciendo uso de la violencia para cumplir sus fines. Esta masculinidad bélica es resultado de un poder atado a la capacidad económica y adquisitiva de bienes de consumo, entre ellos, el sujeto de la feminidad es uno de los más preciados.

A través de grupos focales, Sánchez *et al.* (2017) estudian el modo como la performatividad visual se encarna en el cuerpo de jóvenes caleños. Sus referentes visuales del ser hombre implican un régimen escópico en el cual la narcoestética representa una masculinidad violenta exacerbada que posee bienes, armas, mujeres, y si alguno se sale de sus estándares, tiene el poder legítimo de utilizar la violencia para contenerlo.

El ascenso social en este régimen ya no está únicamente configurado en un ideal moderno racionalista, conseguir el prestigio social es resultado del uso de la fuerza, la gallardía varonil y la capacidad de someter a través del poder bélico militar y gracias al mismo, conseguir poder político. La debilidad en este régimen no tiene cabida, derivado del régimen moderno, el hombre que no es

capaz de proveer, generar seguridad y mantenerse fuerte frente a la adversidad, no tiene una masculinidad legítima; la debilidad aquí se mantiene como arquetipo femenino.

En el contexto colombiano, el narcotráfico y la lucha contra el comunismo configuraron un régimen escópico del género marcadamente vinculado a ideales oligárquicos que en la construcción de la masculinidad implicaron una noción de salvador de mano firme cuyo ascenso social no es heredado de las élites colombianas y puede ser construido desde marcos de ilegalidad. Sin embargo, debe ser fiel tanto a los intereses de las clases dominantes, como a la noción de familia y trabajador incansable, de allí que la práctica del narcotráfico permita, además, instituir la lógica de masculinidad proveedora y poseedora la cual, a través del poder bélico militar y la violencia, consigue los fines que se propone. Por su parte, en la consolidación del sujeto femenino, se ancla el consumo de cuerpos deseables, ligados a prácticas de agencia que terminan atándose a lógicas modernas de representación, sea de madre o de esposa, en donde la noción de amor y la sensibilidad prima en feminidades que, aunque pueden entrar a nuevos roles en la esfera pública, no dejarán de ser satélites de la masculinidad hegemónica.

A partir de las conceptualizaciones realizadas previamente, se pueden identificar tres regímenes escópicos que se articulan en esta investigación: el primero es *el régimen escópico de la guerra* y su relación con las políticas del ver de las guerras mundiales, cuya conexión con la mediatización es vital para la estrategia de desaparición de la oposición política en Colombia, a través de la política anticomunista y, posteriormente, antiterrorista. El segundo es *el régimen escópico de los procesos de paz*, que se analiza en Colombia de manera paralela a la representación del conflicto armado y la guerra, y muestra los cambios en la representación de las guerrillas desde el buen salvaje con ideales políticos, pasando por el guerrillero insensible y poco confiable, para terminar en el enemigo único bárbarico y carente de ideales. A su vez, este régimen escópico muestra cómo el diálogo se toma como una salida débil al conflicto armado y da lugar al debate sobre el rol de la masculinidad bélica en la cultura colombiana, así como la importancia de abordar el género en las agendas de paz. Y el tercero, *el régimen escópico del género*, que surge de la representación de las guerras en el siglo xx, con el rol de la masculinidad bélica como heroica y salvadora y el lugar de la mujer en la constitución de familia y buenas costumbres, así como representante en producciones televisivas de los antivalores y el deseo sexual, y quien adquiere una importancia sustancial en el Proceso de paz con las Farc-EP. Estas imágenes se van reconfigurando con el impacto del narcotráfico en la producción de seriados nacionales, para consumir la imagen de una masculinidad protectora que puede usar la ilegalidad para el ascenso social y

una feminidad satélite de los hombres con poder que, aunque genera algunos quiebres en su rol doméstico, se moviliza principalmente para construir el amor heteronormado.

En este sentido, nos encontramos frente a regímenes que trazan relaciones entre sí para reforzar su prevalencia en las dinámicas culturales. Se hace necesario, así, entender qué sucede cuando estos tres regímenes se entrelazan en una coyuntura histórica nacional como el Acuerdo de Paz con las Farc-EP y cómo las imágenes del pasado encuentran grietas para fracturar el presente.

Capítulo 2. El Atlas Mnemosyne: archivo laguna, síntomas y supervivencias

Durante los años del Proceso de paz en la Habana (2012-2016) se vivió la encarnación de los regímenes escópicos de la guerra y la paz en el escenario mediático nacional. Las imágenes evocaron en los espectadores la pulsión visual de un conflicto prolongado y, a su vez, la desconfianza en una paz que en el pasado había sido esquiva. Finalmente, al concretarse el Acuerdo de Paz con las Farc-EP en el 2016, los análisis mostraron que en su estructura y alcance es uno de los más completos del mundo, con varias innovaciones entre las que se contó la incorporación transversal de un enfoque de género en todos los puntos concertados entre las partes.

No obstante, en el plebiscito que buscó su aprobación, el NO ganó por un estrecho margen ante la mirada incrédula de la comunidad internacional. Algunas de las razones por las cuales no se acogió el Acuerdo se pueden rastrear en la exposición visual que reiteró imágenes de archivo del conflicto armado, entrevistas a víctimas, debates de opinión de líderes políticos de oposición e incluso tramas ficcionales asociadas al tema, de las que se podía deducir la desconfianza en la paz. Abordar las imágenes que se divulgaron en los medios entre el momento de la firma del Acuerdo, la realización del Plebiscito y su formalización por decisión del poder legislativo requiere analizar en detalle tanto los debates metodológicos de los estudios visuales como las características del Atlas Mnemosyne, que se adoptó para esta investigación.

Los estudios visuales como campo para leer el mundo

Los estudios visuales buscan entender cómo los actos de ver han configurado las sociedades actuales. Como lo enuncia Brea (2005), esta línea de estudio se

pregunta por el modo como se produce la realidad a partir de los procesos de identificación y diferenciación con la visualidad, ligados a la subjetivación, los imaginarios culturales y las posibilidades performativas que se constituyen en el mirar. La cultura visual ha pugnado por un espacio en la academia y, en medio de dicha disputa, el campo del arte se ha abierto a nuevas formas de comprender la visualidad, y desde allí se han posicionado estrategias metodológicas que buscan analizar cómo opera la imagen en la construcción de imaginarios y prácticas sociales.

Los cambios históricos que han ocurrido en el campo del arte invitan a tensionar la noción misma de lo visual. Entre los siglos *xvi* y *xvii* el arte colonial debía enseñar, deleitar y conmover, en el marco de la tarea evangelizadora que le fue asignada. Borja (2010) plantea que fue a través de estos tres usos que las imágenes coloniales adquirieron uno de sus primeros rasgos sinestésicos y así, los cuadros y esculturas de las iglesias llegaron al espectador a través del drama. El dolor se sentía en carne viva al ver a los santos y mártires de la religión, los colores remitían a olores, el rojo encendido del infierno connotaba el azufre y los claros cielos celestes rememoraban el incienso característico de las iglesias. A través de ello se enseñaban los valores morales católicos a los habitantes del territorio americano, el bien y el mal estaban presentes en los cuadros porque las imágenes eran el medio evangelizador por excelencia, su capacidad transitiva del discurso permitía superar las brechas idiomáticas y que el legado de Dios llegara a toda la población.

Los sentidos y el cuerpo fueron fundamentales en la pintura de ese momento, de tal suerte que se encontraban guías espirituales para que los encargados de pintar el infierno fueran capaces de sentirlo, olerlo y comprender las mayores agonías y angustias para plasmarlo en el lienzo. La imagen de los tiempos coloniales es textural, recurre al tamaño, la ubicación y la visibilidad del dolor para impactar a los espectadores. Un ejemplo de ello, son las esculturas en madera de las ánimas del purgatorio, en su mayoría esculturas de mujeres mestizas de cabellos oscuros que se quemaban en medio de las llamas infernales, realizadas por autores anónimos en tiempos de la Colonia en el territorio que ahora ocupa Colombia. Dichas esculturas fueron emplazadas en las iglesias, las ánimas dolientes hacían parte de la tarea civilizatoria que recorrió la colonia.

Estas ánimas dolientes servían de ejemplo para que los pobladores no incumplieran los mandatos de la Iglesia. El infierno se convirtió en un castigo simbólico para aquel que estuviera por fuera del proceso evangelizador. En esta medida, un primer uso esencial de las imágenes en América, entre los siglos *xvi* y *xvii*, fue el de la educación de los habitantes del lugar en valores civilizatorios que serían esenciales en la posterior constitución de las naciones.

La relación de las imágenes coloniales con el detalle dramático y la afectación emocional es uno de los regímenes escópicos esenciales en la comprensión de la visualidad en Colombia. Desde sus inicios, la pintura colonial fue sinestésica, su producción estaba asociada a las texturas de las telas y el oro que las rodeaba en la iglesia, a la espacialidad misma en grandes arquitecturas barrocas, al incienso y el sonido del órgano que remitía al paraíso. La Colonia retomó los elementos rituales que las imágenes tenían como producto cultural y fue consolidándolas como elemento discursivo para estructurar los valores cristianos. Esto sucedió articulado al drama, eje fundamental en los discursos de la carne y el cuerpo desde la modernidad hasta nuestro tiempo, de allí que el melodrama sea uno de los formatos de mayor atractivo para los espectadores en América Latina.

En las imágenes se encuentran los primeros vestigios que se consolidan como parte de los cambios paradigmáticos de la historia, así sucedió con la pintura colonial, en la que el discurso científico de la modernidad entró en tensión con las imágenes de los santos y las ánimas en pena. En la pintura del siglo XVI y XVII, el mecanismo de representación usado fue la perspectiva como método de composición de las imágenes, esta sería una de las primeras huellas del pensamiento moderno, un ojo que esté siempre en el lugar adecuado, viendo todo de la manera más cercana a como opera el ojo humano para la ciencia moderna, líneas de fuga que matemáticamente construyen el espacio.

La perspectiva es una primera pista del cambio en la representación que, luego, Foucault (1982) encontró en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. El cambio en las imágenes del siglo XVII fue decisivo para la representación y por ello las pinturas entre el siglo XVIII y XIX expresaron nuevos órdenes discursivos en la imagen.

Además del drama que se expresó en la pintura colonial, el deseo apareció en la escena visual como uno de los atributos que mayor énfasis tuvo en las imágenes. En el siglo XVIII y XIX, el desnudo ocupó un rol importante en las producciones pictóricas y escultóricas, y no solo asociado a los pecados de la carne como en las imágenes coloniales, sino desde el deseo y el placer. Foucault (2003) lo muestra con la consolidación del sexo como dispositivo de poder en las sociedades victorianas, en el cual unos cuerpos y unos modos de desear se establecieron socialmente como legítimos y otros se convertirían en indeseados. En las imágenes, este dispositivo se hacía cada vez más evidente, había unos sujetos que aparecían representados cada vez con mayor frecuencia y menos ropa: los sujetos femeninos.

Para Berger (1997), la sexualidad está también asociada al consumo de imágenes desde la feminización de los objetos deseados. Las pinturas de la Venus o Baco rodeado de mujeres son cercanas a la publicidad de un reloj o un perfume

en la actualidad, el ojo moderno fue también el ojo del deseo y en esta medida la imagen se ordenó en función de un espectador concreto: el hombre moderno como sujeto deseante. El cuerpo desnudo entró a ocupar un lugar importante en la representación, principalmente en Europa. Las imágenes del siglo XVIII, en territorio americano, estaban más asociadas al purgatorio y los santos en el proceso de evangelización. Sin embargo, hubo un punto de convergencia en la representación entre Europa y América que trajo consigo el siglo XIX e implicaba parte del cambio de régimen escópico, se trataba de las revoluciones y la consolidación de los Estados Nacionales.

En las imágenes este es un punto fundamental en el giro de la representación, dado que el cambio en el uso de la imagen, como lo enuncia Borja (2010), da un salto cargado de rastros y huellas desde la Colonia y su carácter evangelizador hasta las posteriores imágenes de los héroes de la Independencia y su carácter modernizador. Las luchas por la Independencia inauguraron otra función en las imágenes, su carácter simbólico en relación con la construcción de la vida republicana. La pintura no tuvo una ruptura categórica con su carácter evangelizador, se trató más bien de un tránsito cargado de marcas pasadas. Las pinturas de virreyes y próceres de Independencia, de Joaquín Gutiérrez, pintor de la Nueva Granada que estudia Borja (2010), dan cuenta de un parecido icónico entre los santos y los héroes de la patria. En este sentido, el carácter educativo de la imagen transitó de figuras eclesiásticas a la consolidación de iconos políticos del proceso independentista, sin desaparecer de escena.

Entre los siglos XVIII y XIX, el retrato fue de gran relevancia en la construcción del individuo moderno. El retrato se posicionó para consolidar las figuras heroicas que nos acompañan en los museos nacionales hasta nuestro tiempo. Los cuadros de grandes personajes de importancia nacional se dieron en paralelo con las primeras pistas del capitalismo en la economía política. En su obra *Modos de ver*, Berger (1997) retoma ejemplos de orden simbólico en la visualidad de este tiempo, se trata de las naturalezas muertas y cuadros de posesión. En estas pinturas se ve cómo la imagen se convirtió también en un dispositivo de prestigio, obras a pedido realizadas por casas de artistas en las cuales se hacía un *collage* pictórico y en él se ubicaban elementos simbólicos que representaban la opulencia, no solo con objetos como un globo terráqueo que implicaba que el dueño de la obra viajaba por el mundo, o el perro que daba cuenta de un buen cazador, también se encuentran mujeres y esclavos negros que muestran las condiciones de racismo y violencia patriarcal en la jerarquización de lo humano.

La imagen entonces estaba cargada de un nuevo elemento fundamental en su función social, el poder adquisitivo y de prestigio que definió la publicidad moderna asociada al poseer y desear lo que se expresaba visualmente. La función de la imagen estaba asociada a representar una cultura dominante e instituir

valores y comportamientos en las corporalidades, mujeres suaves y delicadas, hombres rodeados de mercancías, incluso, como lo enuncia Berger (1997), las imágenes constituían discursos sobre las diferencias sociales y los comportamientos de cada grupo y comunidad. Como en los retratos de la pobreza, que se constituyen desde otro modo visual que no pasa por la delicadeza y se encuentra en función de un espectador de élite, los únicos que sonreían para mostrar sus dientes en las pinturas eran quienes pertenecían a sectores populares; la voluptuosidad y vulgaridad se mostraban como parte de las noches de taberna.

Otro cambio importante en la imagen corresponde a su función ilustrativa ligada a las expediciones botánicas y corográficas desde el pensamiento científico y la representación de la realidad. Entre el siglo XVIII y XIX, se crearon escuelas pictóricas asociadas a la tarea de conocer los territorios para asignar nominaciones derivadas del saber científico europeo y para optimizar su explotación. Estas escuelas fueron paralelas a la aparición del paisaje como género emergente de la pintura. Las producciones de artistas en Europa, asociadas a lo sublime de la naturaleza como aquellas concebidas por William Turner, fueron más un movimiento de vanguardia.

Las imágenes representaban lo exótico y extraño de los territorios conquistados. El análisis de José Alejandro Restrepo (2006) acerca del grabado del siglo XIX *Musa paradisíaca* es un ejemplo de lo que significaba representar los territorios americanos. En el grabado aparece una planta de banano con una mujer mestiza sentada bajo el racimo, las imágenes de los territorios coloniales mostraban como uno la fauna, la flora y lo humano de las tierras del sur, como objetos de consumo, incluso, en este grabado, son objetos de deseos paradisíacos seductores en cuanto consumibles por el espectador. Las huellas de la ciencia moderna en la pintura implicaron nombrar y ordenar los territorios en función de su utilidad económica y simbólica. Por esta razón, los grabados de la época también representaron aquello que se entendía en el momento como bienes de consumo.

Las huellas que se han mostrado hasta ahora en la pintura expresan los primeros debates sobre la representación. Por años, la historia del arte se dedicó a reconocer la expresión simbólica que reflejaban los cuadros de época, desde la Colonia, como género pictórico evangelizador, hasta la consolidación de códigos visuales para representar a los próceres de la patria y la ilustración como carácter fundamental de las imágenes en el método científico. El campo del arte era el encargado de estudiar la construcción de géneros en las escuelas pictóricas, los cuales se amparaban en la representación hegemónica desde la pintura colonial hasta la pintura republicana. Los exponentes visuales del campo del arte eran un reducido grupo de autores, pero esto cambió con la llegada de la fotografía y los movimientos vanguardistas del arte del siglo XIX y XX.

Con la llegada de la fotografía como nuevo dispositivo de captura visual, el siglo XIX vivió el debate de la pérdida aurática. La reproducción mecánica de la fotografía condujo a la pérdida del original, con lo que se puso en duda también la existencia de un autor (Brea, 1996). La reproducción en masa se convirtió en lo que muchos consideraron la “suplantación del arte” al servicio del capitalismo, sin embargo, como se mostró anteriormente, no se trató de un proceso de suplantación, sino de rastros y rezagos que poco a poco se estructuraron como parte de las imágenes familiares de Occidente.

¿Quién es el productor de la fotografía? ¿El ojo que ve detrás de la cámara?, ¿el sujeto fotografiado?, ¿la línea editorial que requiere la fotografía? ¿El productor que la paga? El componente aurático de las imágenes, la lógica del autor y las casas de pintura se vieron interpeladas por la reproducción técnica y la masificación de la imagen. La fotografía abrió el camino a que las imágenes salieran del museo y los salones de grandes coleccionistas para entrar en la casa de la gente, que pudo obtener desde estampas de la virgen hasta paisajes. Las imágenes entraron a la esfera doméstica, a la intimidad del cuarto, a las salas de las clases populares. Salir del componente aurático y del costoso cuadro a pedido, fue el efecto de la masificación de la imagen en el marco de la era industrial.

Sin embargo, este proceso tardó años en suceder, las primeras fotografías del siglo XIX que surgieron después del invento de la cámara por Talbot, en 1839, eran costosas en su producción. La fotografía era un evento familiar para las élites (Berger, 1980), por ello, uno de los momentos más importantes para una fotografía en familia era la muerte, cuerpos sin vida con varillas rígidas que les permitían mantenerse erguidos rodeados de la familia en posturas que debían mantenerse por horas, no eran eventos comunes. Tener una fotografía era también un gesto de poder adquisitivo. Fue hasta después de 1888 que se produjo la primera cámara de uso personal, Kodak utilizó el exitoso eslogan “you press the button, we do the rest” (presione el botón, nosotros hacemos el resto) que jugó un papel fundamental en la proliferación y libre acceso a las cámaras fotográficas.

Desde ese momento, como lo enuncia Sontag (2006), se fotografió casi todo, la cámara pasó a ser parte de la vida cotidiana. La fotografía permitió verlo todo, obtener en función de lo cotidiano, los detalles, la guerra, el crimen, la pasión, todo era susceptible de aparecer en la imagen gracias a la cámara. De ahí que entre el siglo XIX y XX la pintura y la fotografía se separaran de forma drástica, las vanguardias dieron por sentado que el rol del arte no pretendía, como la fotografía, imitar la realidad; en vez de ello, la ponían en cuestión, al deconstruirla y hacerla abstracta e incluso, performática.

Como la modernidad, la fotografía obtura como una experimentación química y científica, las imágenes derivadas de este proceso responden al régimen escópico del “ver para creer”. Desde ese entonces, la evidencia científica y la fotografía se convirtieron en grandes aliados. Aquello que Burke (2001) concibe como el “efecto realidad”, basado en los estudios de Roland Barthes, fue un elemento que cambió los modos de entender la imagen, ya no únicamente como discurso, sino como prueba de lo que sucedía en el mundo.

Tanto en los registros policiales como en las investigaciones científicas (Berger, 2005), la fotografía tuvo un lugar privilegiado. Las cámaras, como panóptico del espacio público y privado, permiten verlo todo. Las fotografías entraron también en pugna con lo real, en consecuencia, la pobreza y la decadencia de las sociedades modernas irrumpieron como un problema para la representación. La fotografía era capaz también de enjuiciar los ideales de desarrollo y progreso social, poniéndolos en tela de juicio al mostrar lo que ocultaban el desarrollo y el modelo económico (Burke, 2001).

Las imágenes, al mutar en el tiempo, no han perdido las características asignadas en el pasado, el rol deseante de la imagen, por ejemplo, se ha mantenido e intensificado en la fotografía y el cine. “Las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario” (Sontag, 2006, p. 35), como ocurre con las imágenes publicitarias, que recurren constantemente a ideales asociados con la vida que merece ser vivida, con los objetos que se deben poseer y los estilos de vida a los cuales es necesario llegar, incluso ahora no necesitamos de empresas publicitarias que produzcan el deseo, basta con que un *influencer* en las redes sociales utilice un producto para mezclar lo cotidiano con el consumo. El deseo puesto en relación con la moral se ha perpetuado en la representación visual, desde la pintura del retrato y la naturaleza muerta, hasta la actualidad.

Junto a la fotografía, el cine adquirió una relevancia fundamental en la representación. En 1895, los hermanos Lumière, en Francia, produjeron imágenes de los obreros de una fábrica y un tren llegando a la estación de la *Ciotat*, como parte de un espectáculo que impactó a la población de forma masiva desde ese entonces hasta ahora. El cine ha tenido un gran impacto en la construcción de la sociedad, los ideales heroicos, los hombres buenos salvadores de la patria y, por supuesto, el amor patrio en sí mismo, se tomaron la pantalla grande y confluyeron en la consolidación de identidades nacionales.

Poco a poco la cámara comenzó a moverse también, cambiando de planos y encuadres. Las primeras películas mostraban representaciones cercanas a las pinturas en donde todo sucedía en un solo plano abierto de representación, pero con los cambios de encuadre también se transformó el lenguaje cinematográfico, ya no veíamos desde la perspectiva de un ojo único en el centro del

mundo (Berger, 1997); con el cine, las imágenes se movían mostrando cada vez más que la visualidad tiene un contexto, un tiempo y un espacio en el cual es producida.

El elemento contextual se volvió fundamental en la visualidad ya que, al salir del espacio canónico del museo o la galería, las imágenes interactuaron cada vez más con lo cotidiano y el contexto en el cual se encontraban. Si los cuadros estaban hechos para ser emplazados en lugares específicos como la iglesia o la sala central de un palacio, las imágenes de la fotografía y las pantallas se mueven hacia sus espectadores.

Los cambios y flujos que generó la ampliación de formatos hacia los medios visuales llevó a tensiones internas en el campo del arte y en la historia del arte como encargada de regular qué entra y qué no en su nomenclatura. Los cambios en los usos de las imágenes facilitaron los cambios metodológicos y la ampliación del campo del arte. La masificación y serialización de las imágenes y sus alianzas con el espectáculo y los medios de comunicación masiva ameritaban una crítica institucional. El campo de las artes visuales enfrentó una disputa interna: cómo asumir la proliferación de la visualidad sin perder el carácter contemporáneo y dialogante de las obras de arte.

Muestra de ello es lo que ocurrió en América Latina, donde se estudia y reconocen las prácticas estéticas de denuncia en la década de los setenta, las cuales emergen como parte de la protesta social y política contra estados dictatoriales y políticas bélicas estatales. Autores como Camnitzer (2012), Cabrera (2014) y Rivera Cusicanqui (2015) hablan de las prácticas políticas latinoamericanas y las resistencias indígenas y campesinas, como parte de las acciones estéticas que entran a disputar un lugar en el campo de la cultura visual. En este sentido, la apertura de los estudios visuales permite también un descenramiento del arte en el cual adquieren relevancia las experiencias estéticas propuestas localmente.

El arte como disciplina entró en crítica institucional, incluyendo por ejemplo escenarios mediáticos (Mitchell, 2005), lo que no implicó que las imágenes consideradas populares se integraran de forma instantánea al estudio de la historia del arte. El amplio terreno de la visualidad que quedó en los márgenes del campo del arte generó diferentes corrientes metodológicas desde la historia, la sociología, la antropología y la filosofía. La crítica acerca de la producción de imágenes apareció como un problema de los estudios sociales a propósito de su historicidad y de su efecto en las prácticas culturales.

Los estudios sobre las imágenes luego hicieron parte de las preocupaciones de la “nueva historia del arte”, que asumió varios retos metodológicos. Para Guasch (2005), el paso disciplinar que debía dar la historia del arte, y las disciplinas

asociadas a la visualidad, debía partir de la posibilidad crítica de retomar la importancia de lo estético en los estudios sobre visualidad. El campo del arte no podía ampararse únicamente en la imagen como herramienta de estudio de las culturas y lo social, como sucedía en un primer momento con disciplinas como la antropología, ni tampoco podía ampararse en el rol de la psicología del mercado. Se aproximó entonces a los estudios interdisciplinarios (Mitchell, 2005), en los cuales la imagen era un texto que debía ser leído bajo diversas ópticas.

Un elemento que fue discutido con amplitud era la teoría semiótica como única opción de lectura de los signos plásticos. La historia clásica del arte comprendía signos puros cuyos significados eran legibles en todas las obras, y esto sucedía en algunas producciones como las asociadas a la Iglesia católica, en las cuales, por ejemplo, la Virgen mostraba su pureza en la tez blanca y tersura de su piel y, en este sentido, el color blanco como signo plástico era asociado a la pureza, pero ¿qué pasaba al llevar esta teoría de signos a otros contextos? Por ejemplo, las vírgenes negras que surgieron en la Colonia en territorios americanos como resultado de la hibridación cultural, ¿es esta virgen menos pura?, ¿menos virgen? La imagen era entonces constructora de realidades y a su vez era construida en medio del entramado cotidiano. La academia abrió el camino para que ya no solo se hablara de “¿qué es lo que las imágenes significan?, sino qué es lo que las imágenes quieren” (Guasch, 2005, p. 65).

Como lo plantea Mitchell (2005), la cultura visual se convirtió en el objeto de análisis de los estudios visuales y, a través de ello, la porosidad del campo del arte implicó entender que la visualidad es un medio mixto que interactúa con los cinco sentidos y, además, que la necesidad de estudio de las imágenes de la cultura no implica la desaparición del arte, sino su apertura a la comprensión de los discursos que emite la visualidad.

Los cambios que se expusieron antes entre la pintura y la fotografía abrieron el campo del arte y, a su vez, cambiaron los modos de entender la visualidad, de tal suerte que se puede leer la imagen como discurso y como práctica en la constitución de lo visible y lo invisible. El cambio histórico en las formas de representación es la base de las preguntas metodológicas que se formulan en el campo de estudio de las imágenes. Las disputas por ampliar las fronteras del arte provienen de los procesos históricos y políticos que ha tenido la visualidad. La irrupción del pensamiento científico generó un salto de la pintura colonial evangelizadora a la representación del pueblo. Con el surgimiento del Estado moderno, la pintura generó símbolos y escuelas para representar a los “padres” y a algunas “madres” de la patria; la ciencia y las expediciones botánica y corográfica abrieron el camino a la ilustración naturalista que representó un mundo exótico y explotable. Progresivamente, el surgimiento de la fotografía abrió el debate sobre las imágenes como expresión de la realidad.

En el curso de estas transformaciones surgieron diversas estrategias metodológicas para leer y entender las representaciones visuales en la cotidianidad. Desde principios del siglo xx, Aby Warburg (2010) comenzó a estudiar las imágenes a partir de una propuesta metodológica que definió las bases para la arqueología visual y contribuyó a la consolidación de los estudios visuales que surgieron en la década de los años setenta. Warburg (2010) entendió que la imagen está cargada de impurezas, huellas del paso del tiempo ancladas a los regímenes que construye. Para el autor, la linealidad no es el único modo de entender los estudios históricos de las imágenes, como se muestra en el siguiente apartado.

Del Atlas Mnemosyne como obsesión visual

Investigar con imágenes y para las imágenes es distinto a utilizarlas como ilustración de los hallazgos de una investigación. Para el escenario académico, aunque, como lo vimos previamente, ya existe una apuesta histórica por posicionar el campo de estudios de la visualidad, aún hay miradas de sospecha contra las investigaciones que generan análisis sociales con imágenes, entendiéndolas como discurso y práctica. La apuesta metodológica del Atlas Mnemosyne permite situarse éticamente en el escenario de la investigación con las imágenes como productoras de sentido. Para el Atlas, la imagen es el tiempo material donde supervive la historia y espacio relacional donde confluyen las fantasmagorías del pasado y el presente. Es central para el proceso investigativo que, al trabajar con y para las imágenes, la metodología sea un proceso de creación que ponga en el centro la visualidad, sus archivos, relaciones y rupturas, de lo contrario, fácilmente retornamos a los modos instrumentales de las ciencias sociales en donde los lenguajes sensibles son “herramienta para” y no proceso en sí mismo.

Para trabajar con imágenes, existen diversas estrategias metodológicas que se han configurado en el campo de los estudios visuales. Fernando Contreras-Medina (2018) hace un balance general del cambio metodológico que se encuentra en las investigaciones del ver y muestra distintos momentos de producción y apropiación de metodologías: inicialmente ubica al historiador del arte H. Wölfflin (1915), quien analizó las tendencias de gusto en los públicos a través de temas artísticos. Luego, a partir de los planteamientos de Walter Benjamin (2003), se muestra que la producción de imágenes en masa significó la caída de un régimen aurático burgués y el surgimiento de nuevas posibilidades en la representación. También señala la forma como la imagen se convirtió en reconstrucción apropiada del mundo, en la medida en que el desarrollo tecnológico marcó sociedades en las cuales la sujeción a los discursos de la imagen era cada

vez más compleja. En consecuencia, el análisis de lo visual pasó a preguntarse por el modo como lo real se estaba configurando a partir de la representación, entendido como sociedades mediatizadas (Antezana, 2017).

Estos tres momentos permitieron configurar las metodologías interdisciplinarias actuales de los estudios visuales, que buscan revisar cómo el capitalismo y las matrices políticas han configurado los modos de ver. El análisis contemporáneo, como lo propone Contreras-Medina (2018), se enmarca entonces en comprender cómo se estructura la vigilancia, de qué manera se configura el “otro” cultural, a qué obedece la censura y en qué medida la visión opera como acto de seducción.

Los estudios visuales emergen entonces por dos circunstancias en el ámbito de producción del conocimiento: la primera, es la interdisciplinariedad, en la cual no hay un campo único que logre entender el sentido de lo visual, la cultura es fundamental para comprender la semiótica de las imágenes, la historia permite comprender las relaciones con el pasado, el campo del arte ve el potencial de fractura de la imagen y, en general, se hace necesaria una mirada ampliada en lo político y las relaciones antropológicas de la visualidad, para comprender la imagen en diversas perspectivas. La segunda, es la problematización de la linealidad de la historia, amparada en Benjamin (1982) y sus tesis de la historia, en las que el “ángel de la historia” mira desesperado el derrumbe del progreso; esta mirada contribuye al análisis crítico de los estudios visuales (Guasch, 2005).

Sin embargo, hay metodologías propuestas desde los estudios visuales que retoman tanto la crítica a la linealidad de la historia de Benjamin (1982) como las propuestas interdisciplinarias, de allí emerge la arqueología visual de las imágenes, —a partir de los planteamientos de Aby Warburg del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)—, retomada por Didi-Huberman *et al.* (2008). Esta arqueología se consolida como una metodología de investigación visual contemporánea, que no busca lecturas cronológicas de las imágenes, sino redes de configuración con saltos temporales. El Atlas no lee signos, sino síntomas de las imágenes que se mantienen y perduran en el tiempo.

El Atlas Mnemosyne fue una propuesta de análisis a la historia del arte que Aby Warburg inició en 1924 y se mantuvo hasta su muerte en 1929. Se trató de un proyecto que consumió su vida obsesivamente con la creación de paneles con redes de relación que generaron nuevas lecturas del campo visual y abrieron la historia del arte. Las investigaciones de Warburg (2010) partieron del periodo renacentista y neoclásico, cuando se constituye la historia del arte como saber ligado a la ciencia moderna. Fue en este proceso de elaboración del Atlas Mnemosyne que Warburg logró entender que el Renacimiento es impuro (Didi-Huberman,

2002). En contra de la noción de historia del arte de su época, la consagrada pureza renacentista en su creación única e historia lineal fue debatida por la noción de supervivencia y anacronismo de Warburg (2010), en la cual las imágenes del Atlas permitieron ver la historia del arte a partir de saltos temporales denominados supervivencias. En los saltos se revela que los periodos del arte no son cerrados ni responden a una única cultura, son el rezago del paso de infinidad de influencias culturales de otros tiempos y otras comunidades. Para Warburg, por ejemplo, el Renacimiento no creó ningún estilo propio, su propuesta estética deriva de la antigüedad y no solo del griego clásico, sino de la influencia árabe y de otra diversidad de culturas.

De acuerdo con las investigaciones de Didi-Huberman (2002), Warburg se encaminó también hacia los trabajos de Eduard Burnett Tylor en la antropología, a partir de las nociones y definiciones de cultura. Warburg se obsesionó con las investigaciones relacionadas con la memoria en las comunidades indígenas y la permanencia y supervivencia de actos rituales y representaciones que derivaban del pasado, entendidas como huellas. Estas permanencias implicaban nuevamente la noción de supervivencia de la historia desde otros modos culturales de comprender el tiempo.

Warburg (2010) se distanció de la noción de progreso que sustentó al evolucionismo y amparó el discurso antropológico del siglo XIX y principios del XX. Para este autor, las culturas indígenas no pueden analizarse a partir de las lógicas occidentales, porque en la representación visual operó una hegemonía de imágenes canónicas del proceso de colonización. Desde este enfoque las imágenes están cargadas de contradicciones, disputas y tensiones internas.

Para Didi-Huberman (2018), el Atlas Mnemosyne es la posibilidad de hacer arder la imagen en medio de las cenizas. Cuando se generan las redes de relación entre imágenes que en apariencia están aisladas en su sentido o en su tiempo histórico, se hace evidente el *síntoma* visual. La imagen atrae al espectador con un *punctum*, una pulsión que la hace contradictoria y compleja, de ahí que la arqueología visual sea entendida por el autor como la posibilidad de poner en diálogo trozos de supervivencias que hacen saltos temporales. La imagen es entendida entonces en plural (Fisgativa, 2013), se trata de un encadenamiento de sentidos atemporales, su lectura lleva a una investigación que rompe con las condiciones de temporalidad para hallar las huellas y vestigios.

La arqueología visual es entendida desde los postulados de Didi-Huberman (2002) como un archivo cargado de lagunas, construido por quien investiga y resultado tanto de sus intereses analíticos, como del contexto histórico en el cual se enmarca. La arqueología visual implica realizar un proceso de imaginación

y montaje en el cual se constituyan las redes relacionales. La imaginación es la acción del montaje en el Atlas Mnemosyne, permite tomar imágenes heterogéneas entre sí y atravesarlas con relaciones atemporales y contradictorias, con lo cual se consolida un archivo abierto al análisis.

En la pugna de los estudios visuales por ampliar el campo de estudio del arte, la arqueología visual y el trabajo con el Atlas Mnemosyne es una posibilidad para comprender relaciones investigativas que busquen dos elementos fundamentales: la interdisciplinaridad y la lectura no lineal de la historia. Por tal razón, el Atlas Mnemosyne se estructura como la metodología de esta investigación, la complejidad del Atlas en su red de relaciones permite entender los resultados del archivo del régimen escópico del género en el marco de los Acuerdos de Paz en la Habana, como archivo laguna.

El Atlas Mnemosyne, para Tartás y Guridi (2013), permite “reconstruir aquellas verdades evidentes que constituyen a los sujetos y que se hallan revestidas por capas arqueológicas que pueblan la memoria” (p. 227). Para Fisgativa (2013), es:

Una colección de fragmentos, de detalles de imágenes, todas ellas colocadas en una cercanía que sin embargo no las combina, pues mantiene los intervalos y su movilidad; la dialéctica que las confronta es de la proliferación y no de la síntesis unificadora. (p. 174)

En sus investigaciones, Didi-Huberman (2002) reconstruye el recorrido que hace Aby Warburg para llegar a la noción de Atlas Mnemosyne. Su nombre deriva de la importancia del acto de recordar, en el pasado está la historia de los vencidos. Así como para Benjamin (2008) el trapero de la historia recoge los vestigios de aquello que fue desechado como basura y lo hace dialogar para narrar el presente, Didi-Huberman (2002) muestra que las imágenes relegadas a un pasado imposible, a un pasado invisibilizado, quedan inscritas en la historia y retornan al presente en forma de vestigios.

En el Atlas Mnemosyne las imágenes están abiertas y dialogan con distintos contextos a través de redes de relación. Para ello, se realiza un primer momento de “montaje” en donde se toman las imágenes y se reconstruyen a manera de *collage*, de esta manera se empiezan a hacer evidentes las relaciones no evidentes. Esta acción comprende la imagen de manera plural en sus relaciones con el pasado y las relaciones culturales con su propia historia, ya que “una cultura que rechaza su propia memoria sus propias supervivencias está tan abocada a la impotencia como una cultura inmovilizada en la perpetua conmemoración de su pasado” (Didi-Huberman, 2002, p. 70). En consecuencia, las imágenes del Atlas se convierten en supervivencias del pasado.

En los postulados de Warburg retomados por Didi-Huberman (2003, 2018) hay tres conceptos fundamentales para realizar el análisis metodológico desde la creación de un Atlas Mnemosyne: el *archivo laguna*, las *supervivencias* y los *síntomas*. Estos conceptos fueron abordados por Walburg (2010) en su crítica a la historia del arte para tensionar la pureza de las imágenes y los saltos temporales.

Una laguna fangosa como archivo de investigación

Como lo proponen Uribe y Urueña (2019) y Estrada (2020), el Atlas Mnemosyne implica un *Denkraum*, una distancia para observar los discursos de la visualidad. En esta investigación se entendió la distancia como un juego de miradas entre lo óptico y lo háptico-visual, es decir, mirar desde la distancia para comprender las redes de relación y posteriormente hacer una inmersión en la imagen para comprender su textura. Mirar y entender las imágenes como constructoras de significados desde los signos plásticos visuales asociados al contexto. Entrar en el *Denkraum* permite hacer emerger aquello que se aparenta como realidad y contraponerlo a sus modos de producción.

Las imágenes para el Atlas Mnemosyne son profundas en volumen y densidad de lectura, como una laguna fangosa; para encontrar cómo abordarlas, es necesario en primera medida entender que, como lo enuncia Foucault (2002), el archivo se crea a propósito de una pregunta que problematiza el esquema visual desde el cual construimos la realidad. Las lagunas cuando son fangosas no permiten ver el fondo, sabemos que lo que sucede en la profundidad es denso y está lleno de vida, pero la única forma de acercarnos a su comprensión es entrar en medio de la densidad. En las lagunas fangosas no es fácil salir y entre más exploramos más complejo es hallar claridad, lo mismo sucede con el Atlas, las relaciones que construyen las imágenes son tan diversas como lo permite el modo de pensar de quien investiga, por eso en una investigación como esta no es posible hablar de objetividad, quien investiga no encuentra el archivo, lo crea.

En el Atlas Mnemosyne, las redes de relación se entretajan entre las imágenes a través de la imaginación y el montaje, estrategia metodológica descrita por Didi-Huberman (2018) que consiste en dar sentido al *collage* visual a través del acervo visual y cultural de quien investiga, de su capacidad para encontrar relaciones entre tiempos diferentes, entre imágenes de diversos momentos de la historia, y entender que están relacionadas en sus usos y sentidos.

En el Atlas Mnemosyne, el archivo visual es una laguna que, según quien lo observe, cobra sentido, de ahí que Warburg (2010) se interesara profundamente por conocer la historia de diversas comunidades indígenas para comprender cómo las imágenes que estaba viendo en su tiempo histórico tenían directa relación con el pasado (Didi-Huberman, 2018). A través de sus investigaciones

antropológicas, encontró lo profundo de la laguna, las huellas del pasado que se sedimentan una sobre otra como fango profundo mostrando que una imagen deriva de cúmulos de sentido.

Supervivencias: los fantasmas de un pasado que retorna

Para Warburg (2010), existe un modelo fantasmal de la historia en el cual el pasado reencarna en el presente, su obsesión con las imágenes era resultado de esa reminiscencia visual que constantemente se reconstruye. Warburg pasó al olvido de la historia del arte por la complejidad de su propuesta metodológica, la *disciplina sin nombre*, como él mismo la enuncia, encontró en los planteamientos de Foucault (2002) acerca de la discontinuidad de los acontecimientos, la deconstrucción de las fronteras disciplinares a inicios del siglo xx. Más tarde, el Atlas Mnemosyne fue retomado por Didi-Huberman (2002, 2010, 2018) y por los estudios visuales en la década de los setenta y desde allí se adopta como enfoque metodológico para mostrar las supervivencias del pasado en las imágenes.

Las iconografías expresan la supervivencia de regímenes de representación pasados. Las imágenes se consideran como sobrevivientes de la “sedimentación antropológica” (Didi-Huberman, 2003, p. 34), fantasmas con huellas invisibles en su época que permiten una lectura abierta en el presente. El primer desplazamiento que realizó Warburg (2010) fue de la historia del arte a la antropología, comenzó a poner en diálogo imágenes rituales de los pueblos indígenas con imágenes canónicas de la historia del arte y, gracias a ello, encontró no solo las redes de relación, sino saltos temporales y ausencia de progreso como ideología (Reyes Mate, 2023). Para Warburg (2010), las estructuras internas de toda producción visual son complejas, no hay culturas puras y superiores que produzcan una visualidad más legítima que otra.

Gracias a sus investigaciones con pueblos mexicanos, entendió la importancia de leer lo visual como “superficie tejida de múltiples pasados” (Didi-Huberman, 2003, p. 48). Es interesante pensar que lo que generó la lectura profunda de Warburg fue ampliar su mirada a los sures, África y América fueron los espacios que dieron consciencia y sentido a la investigación de un arte sin purezas y blanquitudes. La imagen recoge entonces los olvidos intencionados de su producción y las construcciones hegemónicas de su creación, lo fantasmal radica en la posibilidad de una imagen de contener los discursos reiterados que provienen de regímenes escópicos previos (Macho-Román, 2015). En este sentido, la propuesta del Atlas Mnemosyne entra en diálogo con la noción de actos reiterados de Butler (2012) y permite ver cómo se construye el libreto compartido de la *performance*, en este caso, visual. Las supervivencias son:

[...] síntomas del anacronismo que permiten ver la repetición de gestos, formas, fuerzas, afectos, y que solo pueden ser comprendidas desde modelos temporales no continuos ni claramente aislables, pues en las imágenes se dan efectos de contaminación, de retornos, desapariciones y reapariciones que pueden ser explicados mediante un enmarañamiento del tiempo en la dinámica de figuración o formación de las imágenes. (Fisgativa, 2013, p. 167)

En esta investigación, el análisis de las supervivencias es un elemento central para abordar los regímenes visuales de la guerra, la paz y el género en el marco del Acuerdo entre el gobierno nacional y las Farc-EP, con el fin de entender qué lugar tiene el pasado cercano y las imágenes icónicas de la historia del arte y la antropología que constituyen un registro fantasmal del cual se desprenden redes de sentido.

Síntomas: El extrañamiento de las imágenes

Para Warburg (2010), en su análisis acerca de la historia del arte del Renacimiento, existía siempre un aspecto sintomático y patológico en la imagen misma, “un conjunto de procesos tensos, tensión por ejemplo entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado” (Didi-Huberman, 2003, p. 26). La imagen está en pugna constante, entre los discursos de su época y los tiempos pasados, entre la interpretación del espectador y la mirada de quien la produce. Está cargada de contradicciones, es sintomática, muestra su impureza a la vez que la encubre. Por ello, la imagen también está cargada de latencias, crisis de su propia formación que solo se revelan en cuanto síntoma en contraposición a otras imágenes.

Para Didi-Huberman (2003), hay aquí un interés por hablar de la patología del tiempo y las disciplinas, por lo cual trata todo archivo sin distinción canónica: las imágenes del arte y las imágenes populares se encuentran en el mismo nivel de relación. Hay catástrofes y enfermedades del tiempo, para Benjamin (2008) hablamos de las ruinas del progreso que caen sobre el ángel de la historia. El modo de narración del pasado del Atlas Mnemosyne no conmemora el pasado, comprende que toda imagen responde a un orden discursivo y no hay pureza en ella.

Los síntomas solo se hacen visibles en las redes relacionales que genera el Atlas Mnemosyne, para Fernández (2007) el síntoma se encarna como el *punctum* barthesiano, el síntoma hace evidente la estrategia de construcción de la realidad de imágenes que tiene, además de significados, iconografías y signos comunes, es el extrañamiento visual.

Tanto Fernández (2007) como Didi-Huberman (2018) hablan de las imágenes de Auschwitz como imágenes-desgarro, en las cuales el síntoma emerge en

contraposición a los relatos del presente. Hay documentales que narran los testimonios de quienes vivieron el Holocausto y que visualmente se contraponen a los campos de concentración abandonados, con ello, la imagen se desgarrar de forma sintomática y habla, la ausencia de sentido se hace evidente en contraposición con otro enunciado visual.

El síntoma es entonces una paradoja, un accidente en la visualidad. Siguiendo a Macho-Román (2015), se trata de un acto reiterado, pero, en este caso, de extrañeza, en el que las relaciones entre las imágenes permiten ver contradicciones cronológicas y de forma. Dichas contradicciones revelan nudos en el discurso, que Butler denomina abyecciones (2007), referidas al modo como se construye lo in-habitable o invivible en la esfera de la representación. A partir del ritmo de una supervivencia, se puede entender cómo surge un síntoma (Zamora, 2014). El síntoma se hace evidente al encontrar una imagen que no es obvia, que no se circunscribe a sus símbolos, que refleja diferencias con las otras imágenes tanto de su época como de otras; al reiterar estas imágenes se construye una línea de fuga al discurso, una fractura posible al orden que ha logrado resistir al tiempo, el síntoma se reconoce en gestos y corporalidades.

Los síntomas se revelan en los signos plásticos que se reiteran en relaciones visuales. Para Acaso (2009), los signos plásticos son herramientas de figuración y configuración, como tamaño, forma, color, iluminación, textura y composición. En este sentido, los síntomas se hacen evidentes también en las estéticas utilizadas para componer la escena, y principalmente para vincular al espectador. El síntoma puede generar un *shock* entre el espectador y la imagen (Brea, 2005).

Bonilla Vélez (2015b) analizó las imágenes de la guerra en Colombia, que operaban a través de la *estética de la desaparición* para visibilizar los asesinatos de la oposición política, se reiteraban cifras para hablar de un mismo grupo, en este caso de oposición, pero en el momento en que se mostraban las víctimas de las Farc-EP se recurría a la estética del terror. Hay aquí un síntoma, ¿por qué la diferencia en la estética visual depende del victimario que lo perpetra? Hay en ello un extrañamiento. El Atlas Mnemosyne permite ver el síntoma como estrategia, además de discursiva, semiótica y política.

En consecuencia, el síntoma ratifica cómo se construye lo legítimo y lo anormal (Didi-Huberman *et al.*, 2008), y de allí su relevancia en la arqueología visual de las imágenes, la cual analiza la manera como se configuran los regímenes escópicos a través de los síntomas y supervivencias de la historia.

En el análisis discursivo se hace indispensable identificar los puntos de fuga que se constituyen en el ojo de la época, las fisuras posibles que emergen también en el marco del régimen escópico y que en algunos casos fueron consideradas como anomalía o desviación (Marzal-Felici y Gómez Tarín, 2007),

pero en otros pasaron inadvertidas y terminaron configurando otros modos de lo visible.

En este sentido, el síntoma se trabaja en esta investigación desde dos nociones complementarias: como extrañamiento que hace evidentes, en la yuxtaposición entre imágenes, las estrategias tanto discursivas como semióticas que se utilizan para construir los regímenes de verdad y las nociones de realidad, y como desviación, que muestra la construcción de la anormalidad en la escena visual, tanto en las posibilidades que escapan a la norma como desde su construcción como abyecto.

Trabajar con el Atlas como metodología implica tomar posición: entender que la investigación es un acto de creación, los archivos no se descubren, se construyen y dependen de las relaciones de sentidos que el o la investigadora quiere indagar. A su vez, se toma postura por las imágenes como discurso, no como ilustración de la teoría. La visualidad merece ser entendida como lenguaje que produce sentidos de mundo; si continuamos entendiendo las imágenes como complemento secundario de la teoría, no podremos enfrentar las relaciones de poder que en ellas se tejen. El Atlas permite también una posición crítica ante la idea lineal y progresiva de la historia, las imágenes nos permiten ver el pasado, el presente y muchas veces el futuro al mismo tiempo. Hacen ruinas el borramiento porque en ellas retornan las fantasmagorías del pasado. Es necesario tomar el tiempo suficiente para contemplar, tanto la imagen como las relaciones que construye. En los siguientes capítulos nos acercaremos a algunos vínculos de sentido que, en el 2016, se produjeron entre el género, la guerra y la paz en la visualidad.

Capítulo 3.

El marco: las imágenes televisivas en Colombia

Las imágenes se construyen en medio de encuadres, dialogan con el contexto en el cual son emitidas y son resultado de las huellas, formatos y tecnologías a través de los cuales se producen. Las imágenes del archivo que conforman el corpus de esta investigación se inscriben en las condiciones de emisión definidas por las casas editoriales y grupos económicos que les asignan sentido en la arena pública.

La televisión nos ha acompañado desde la infancia, incluso tenemos recuerdos afectivos de algunos programas y en nuestra memoria arden imágenes que son imposibles de borrar: la toma y retoma del Palacio de Justicia, la iglesia destrozada en la masacre de Bojayá, los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas en Estados Unidos. Nuestra memoria visual está atravesada por las pantallas y sus marcos informativos, porque el televisor es un invitado que se quedó en nuestra casa, nos acompaña cuando queremos descansar, nos reúne a su alrededor, incluso suena de fondo mientras hablamos. Si bien las pantallas ahora están en nuestro cuerpo, en el bolsillo o como extensión de la mano, para muchas generaciones algunas imágenes emblemáticas sucedieron primero en televisión. En este capítulo veremos los discursos que configuraron las visuales televisivas.

El enmarcamiento de las imágenes televisivas

Para Butler (2011a, 2011b), existe un *enmarcamiento* de las imágenes que se mediatizan. El *frame*, o marco en el cual se produce la noticia, encuentra una diferenciación de las acciones narradas en pantalla como actos legítimos e ilegítimos. A través del marco se constituye lo tolerable y lo no tolerable, además de la demanda emocional que debe implicar cada cuerpo. Un ejemplo de ello

son las categorías mujeres y niños, ambas comprenden un carácter afectivo fundamental a la hora de generar indignación en una noticia; cuando en la guerra se masacra a un menor, esto se comprende como violencia injustificada, sin embargo, no se trata de todos los menores. Butler (2011a) estudia el marco en función de la guerra, de esta manera analiza el caso de los niños en la franja de Gaza y cómo las justificaciones de Estados Unidos frente a la muerte de los infantes partían de que eran usados como escudos por “el enemigo”, en cuyo caso se vuelven insumos de guerra y pierden su categoría de niños. Entonces, no hablamos de todos los niños, hay unas vidas más legítimas que otras.

Incluso si lo pensamos en medio de un contexto político donde hemos presenciado el horror del genocidio palestino, ser civil, reportero, brigadista, niña, médica, nada es suficientemente humano para la guerra librada por el estado de Israel, no existe una sola vida en un pueblo entero que merezca existir. Para la autora, el marco opera principalmente en función de la legitimación del accionar de los Estados. Un ejemplo de ello, en el plano audiovisual, es la película *American Sniper* (Francotirador) dirigida por Clint Eastwood (2014) y producida en Estados Unidos, con gran éxito en taquilla. En ella se narra la historia de Chris Kyle, un francotirador que bate el récord de muertes en Irak como parte del ejército norteamericano. En las escenas emblemáticas de la película, no duda un segundo en asesinar niños, jóvenes y mujeres que se muestran como escudos y como pertenecientes al Al-Qaeda, disparando contra ellos. Es celebrado por quienes lo rodean y se le muestra como héroe de guerra debido a su accionar.

El marco del cual habla Butler (2011a) se refiere a la composición estética, los planos, ángulos y el campo visual que define quien obtura la cámara. En este sentido, hay contextos que quedan por fuera del marco y sujetos fuera de plano. Cuando se decide qué entra y sale del plano, se da legitimidad a lo que hace parte y lo que se omite de la esfera pública.

Sin embargo, el marco no determina del todo lo que vemos, es inestable, la interpretación varía en cuanto cambia de contexto. “Las condiciones técnicas de la reproducción y reproducibilidad producen de por sí un desplazamiento crítico, por no decir incluso un pleno deterioro del contexto con relación a los marcos desplegados por las fuentes mediáticas dominantes en tiempo de guerra” (Butler, 2009, p. 24). Hay vetas posibles en los marcos de la imagen, su aceptación y estabilidad en un contexto puede convertirse en crudeza y terror en otro, el marco es susceptible de ser fragmentado y desestabilizado, la aceptación de la guerra puede variar y volverse insostenible. Ya lo enunciaba Butler (2009), con el ejemplo de la prisión de Abu Ghraib y los actos de violencia cometidos en el 2003 cuyas fotografías fueron publicadas en el 2005, fotografías de las torturas que vivían los prisioneros y que, en el contexto de guerra eran muestra de ánimo triunfalista, fuerza, control y orgullo por parte de militares estadounidenses y

británicos, pero que, al salir a la luz pública, desencadenaron una serie de demandas y críticas sobre las acciones bélicas de los estados en su política exterior de guerra. El cambio de contexto del marco deja en evidencia las operaciones legitimadoras del discurso.

Para Butler (2006a, 2011a), la imagen está sujeta a interpretaciones por parte del espectador, pero es a su vez una interpretación en sí misma, derivada de la subjetividad de quien la produce. El marco implica el cómo, la organización del discurso. En el marco se constituye el *aparato escenificador* en el cual se narra la realidad, es allí donde se revelan las normas racializadoras, civilizatorias, sexuales que encarnan los sujetos de la escena, los que deben generar repudio y los que deben ser llorados por su pérdida. Las normas deciden en la representación quién es y quién no se considera humano, qué vidas importan y cuáles hacen parte de las cifras sin rostro de la guerra.

Siguiendo a Butler (2011a), se justifican las guerras de los Estados con normalizadores sociales, que estructuran la *performance* a partir de la reiteración y la acción punitiva, en la que todo formato que opera en los medios masivos de comunicación, bien sea una novela, un noticiero, un documental o un programa de opinión, legitima modos de actuar y constituye la abyección de quienes no se acogen a la norma, lo cual genera una distribución diferenciada del dolor y la indignación ante la visualidad.

El marco se entiende entonces como el contexto de la visualidad que construye las nociones básicas de lo humano y lo inhumano, así como lo tolerable y justificable en las acciones de terror y violencia representadas en la imagen (Butler, 2011a). El marco justifica, por ejemplo, el accionar de los Estados en la “defensa de la soberanía o el orden” y sus acciones bélicas contra algunas poblaciones y grupos armados. El marco también hace intolerable la acción violenta de grupos que son tomados como bárbaros y terroristas y por tanto se justifica su exterminio. A su vez, como lo plantea Butler (2009), el marco está asociado a aquello que entra en escena en el ojo de la cámara y aquello que queda por fuera del encuadre a través de los planos y cortes de edición. El marco implica también la línea editorial mediática desde la cual se producen las imágenes para construir discursos sobre “el bien y el mal” en una sociedad. Además, los marcos son muy inestables (Butler, 2011a) ya que, al moverse mediáticamente y cambiar con rapidez de contextos sociales e históricos, pueden ser percibidos por públicos que vean en ellos las estrategias que se utilizaron para construirlos y, por ende, puede quedar a la vista que las imágenes del marco no constituyen la realidad, sino que expresan los discursos de grupos editoriales, económicos o políticos.

En este sentido, se debe abordar la función delimitadora del marco (Butler, 2011a), es decir, la posibilidad de corte y edición que permite a los discursos mediáticos incluir y excluir la información para construir el discurso en escena.

La imagen no es entendida como una realidad, sino como construcción discursiva derivada de los intereses que se establecen en el debate público. Cabe aclarar que la imagen no es completamente susceptible al marco en la medida en que se constituye a través de síntomas que escapan a su delimitación.

El marco implica las condiciones mismas de producción, quién y bajo qué planteamientos construye el producto audiovisual, “la relación entre el fotógrafo y lo fotografiado tiene lugar en virtud del marco. El marco permite, orquesta y media dicha relación” (Butler, 2011a, p. 121). Así, como retoma la autora, no se trata de un acto de culpa moralizante lo que sucede entre quien produce la imagen y el contenido mismo, el poder entendido capilarmente y de abajo hacia arriba (Foucault, 2003) implica que el sujeto encarna la norma y desde su episteme escópica la reproduce en las imágenes que origina. La encarnación de la norma sucede en doble vía en la construcción visual, es lo que José Alejandro Restrepo (2006) denomina cuerpo gramatical, el cuerpo como espacio de memoria e inscripción de prácticas que encarna los discursos y construye imágenes como prácticas discursivas. El concepto de marco, desde el enfoque de Butler (2006a, 2011a), fue adoptado en esta investigación para comprender en la historia de la televisión colombiana el tipo de imágenes que se mantienen en la pantalla hasta la actualidad, y que hacen parte del régimen visual desde el cual se producen las representaciones de género circunscritas a los momentos en los cuales la guerra y la paz adquieren relevancia.

La llegada de la televisión a Colombia: imágenes para construir nación

En 1936, Gustavo Rojas Pinilla, en su rol de militar del Ejército Colombiano, fue enviado a Alemania para cumplir una tarea especial: obtener la maquinaria necesaria para fabricar municiones en Colombia. Su estancia coincidió con los Juegos Olímpicos en Berlín en pleno auge del nazismo. Rojas Pinilla presenció el derroche mediático que tuvo este evento en el cine y la televisión, y la manera como la amplia propaganda nazi que invadía la sociedad alemana aprovechó este evento deportivo para legitimarse. Cuando volvió a Colombia, estaba obsesionado con la potencialidad que la televisión tenía para transmitir las ideas políticas.

En los años cincuenta, Rojas Pinilla comandó las tropas colombianas enviadas a la Guerra de Corea, donde se consolidó la noción de los militares colombianos como héroes de la patria. En su investigación, Rodríguez (2013) expone cómo el gobierno del expresidente colombiano Laureano Gómez enfatizó la importancia y heroísmo de las tropas colombianas en Corea, así como

en la necesidad de centrar a la nación en los ideales católicos y tradicionales. La propuesta política de Laureano era cada vez más extremista en sus ideales tradicionales y conservadores y esto generaba fuertes fragmentaciones en el Partido Conservador.

El clima político mostraba un inminente incremento de la violencia bipartidista y un desprestigio de los partidos tradicionales (Liberal y Conservador), de allí que se hiciera un acuerdo entre fuerzas políticas para posicionar a Rojas Pinilla como nuevo representante del poder (García-Villamarín, 2017). La imagen de un militar que combatió en Corea implicaba aún credibilidad social entendiendo que los partidos tradicionales no habían logrado detener la violencia y los militares “poseían aún un prestigio que no poseían las fuerzas del orden” (p. 314). En 1953, Rojas Pinilla asumió la presidencia en lo que se denominó un *golpe de opinión* y, solo un año después de iniciar su mandato, llegó la televisión a Colombia.

El interés de Rojas Pinilla por los medios de comunicación en concordancia con la política era evidente, como señala Rodríguez (2017), Rojas Pinilla utilizó la Oficina de Información y Prensa (ODIPE), creada en el gobierno de Laureano Gómez, para promover una propaganda política favorable a su gobierno, en la cual se buscó construir tradiciones patrióticas que lo promovieran como líder incuestionable y que, además, legitimaran la importancia de articular las fuerzas militares a la política. La televisión cumplió el propósito e intentó llegar a distintas zonas del territorio nacional, para incentivar lo que Rojas Pinilla llamó, la apropiación de una cultura letrada e ilustrada en todos los rincones del país, una cultura capaz de construir nación desde los ideales modernos (Rodríguez, 2013).

El 13 de junio de 1954, a las 7 de la noche, se llevó a cabo la primera transmisión por Canal 1, el Himno Nacional fue interpretado por la Orquesta Sinfónica, seguida del discurso presidencial y posteriormente de una programación que incluía desde noticias internacionales hasta la obra teatral *El niño del pantano* adaptada para televisión. El proyecto televisivo fue un éxito rotundo por la visibilidad de la figura presidencial y por su encanto visual para los telespectadores.

La historia militar de Rojas Pinilla se articula al régimen escópico de la guerra preponderante en esos años. Como se mostró en el segundo capítulo, el rol que cumplió el fotoperiodismo en la construcción de imágenes de la guerra cambió la representación de los conflictos políticos librados por los Estados. La guerra de Vietnam (1955-1975) y su inminente impacto en los espectadores generó, a nivel mundial, rechazo ante la idealización de los héroes de guerra, como lo relata Sontag (2006) en sus ensayos sobre la representación del dolor.

Las guerras mundiales generaron este doble lugar de interpretación, el marco que construían los estados nacionales para narrar sus victorias se vio confrontado con las imágenes de la pobreza y la muerte en la pantalla. Sin embargo, esto no significó un rechazo total, como se abordó antes en la estructuración de los regímenes escópicos del género, porque el siglo xx estuvo acompañado mediáticamente de la representación de una masculinidad ligada al heroísmo bélico. Los hombres eran representados en las revistas y periódicos de mediados de siglo como héroes de guerra y de la patria.

Como lo plantean Zapata y Ospina (2004), la inesperada llegada de la televisión a Colombia implicó un tiempo de improvisación y búsqueda de referentes extranjeros para comprender cómo utilizarla. Para el trabajo técnico que necesitaba no había aún escuelas nacionales, de allí que se llamara a técnicos cubanos para lograr su implementación y a representantes de la Radio Nacional para la creación de contenidos. En 1955, se creó por decreto la televisión nacional adscrita a la Radiodifusora Nacional y se empezaron a producir contenidos al aire para llevarlos a los ciudadanos en sus casas. Para Rojas Pinilla era fundamental que la televisión fuera “cultura” y representara su proyecto modernizador con formatos culturales que retrataban los clásicos de la literatura universal y algunas obras de tradición colombiana. No obstante, la televisión tenía aún límites técnicos que impedían su cobertura en todo el país, ya que la infraestructura necesaria implicaba tiempo y acción regional, y, a su vez, los contenidos eran producidos en las urbes, principalmente en Bogotá, por la imposibilidad técnica que representaba el uso de equipos en otras zonas del país.

Las limitantes técnicas y de escuela televisiva definieron lo que ocurrió con este medio en los años siguientes. En 1955, se planteó el sistema mixto para la televisión, algo que marcó la producción audiovisual hasta la actualidad (García y Romero, 2000). El sistema mixto era una estrategia de sostenimiento económico pensado para responder a la demanda de creación de contenido que tenía la televisión, para lo cual el Estado no tenía ni el presupuesto ni el equipo de producción necesarios (García-Villamarín, 2017). Gracias al sistema mixto se dio cabida en franjas en canales públicos nacionales como Canal 1 (primer canal nacional) a la licitación por parte de empresas privadas programadoras para pautar y generar contenidos. Esto es de suma importancia ya que, desde sus inicios, la televisión en Colombia estaría marcada por grandes conglomerados económicos y privados. En agosto de 1955, la empresa de televisión comercial TCV y las empresas radiales Caracol (Cadena Radial Colombiana) y RCN (Radio Cadena Nacional) empezaron a producir parte de la programación nacional. Estas dos fueron, además, las primeras empresas que comenzaron a incluir comerciales en vivo antes y después de sus programas televisivos.

Durante todo su mandato, Rojas Pinilla mantuvo el control sobre la prensa y la televisión. Rodríguez (2017) expone cómo ocurrió una censura constante a los medios que no se adscribieran a las disposiciones de Rojas Pinilla, lo que generó el cierre de varios periódicos. Las imágenes que Rojas Pinilla llevaba a los medios como sinónimo de buenas costumbres estaban articuladas con tres elementos: la familia, las fuerzas armadas como proyecto político y la democracia cristiana de la mano del anticomunismo (Rodríguez, 2017), esto atado a la modernización del campo y acciones populistas que le dieron cierta aceptación nacional, entre ellas, adoptar como propias las banderas del voto femenino, el cual, aunque respondía a las luchas y demandas de los movimientos de mujeres, fue entendido como un logro de su mandato.

La producción televisiva respondía a una noción de cultura eurocentrada y civilizatoria que se apoyaba en la familia y la iglesia como instituciones morales. El *Minuto de Dios* fue uno de los primeros programas en inaugurarse, los discursos presidenciales estaban siempre presentes, transmisiones de la Orquesta Sinfónica tocaban piezas de Beethoven, los primeros programas culturales como *El Lápiz Mágico* buscaron generar una sociedad “culto y letrada”, y todos los contenidos estaban vigilados en su producción por el Estado. Además, la televisión mixta trajo también una parrilla informativa pensada para favorecer a los grupos económicos, aunque también estaba regulada por el Estado, de allí que en la programación estuvieran los títulos *Los postres Royal preguntan*, *El programa de la Esso* o *Programa Pielroja* (García-Villamarín, 2017). Este tiempo implicó en la producción una búsqueda constante por estilos y contenidos propios, lo cual llevó en los años siguientes al desarrollo de formatos de emisión. La importancia de la teleaudiencia fue cada vez mayor, una de las estrategias para atraer públicos y posibles compradores de los productos publicitados fueron los programas de preguntas, concursos y premios, con un formato cercano al de Estados Unidos. Estos programas mostraban personas del común en pantalla, las y los espectadores podían aparecer en escena.

Este primer momento de la televisión se definió por dos elementos fundamentales que constituyen el marco de la producción televisiva en el país: el primer elemento es la alianza de la televisión y los gobiernos en la confluencia de una misma agenda política que define los contenidos informativos. Los programas que Rojas Pinilla permitió emitir respondían de forma directa a su noción de país, articulada a la promoción de la “alta cultura”, la democracia cristiana, la lucha contra el comunismo y la modernización del campo y la política, aún vemos supervivencias de estos regímenes escópicos en la programación actual. El segundo aspecto tiene que ver con el enfoque mixto de financiación, que le asignó una importante participación a las élites económicas, las cuales transformaron progresivamente sus contenidos y espacios publicitarios en función

del *rating* y la ampliación de la audiencia, lo cual guía aún los estándares de producción de los canales nacionales.

La expansión de la televisión: en todas partes, para todos los públicos

En 1958 se firmó un pacto entre los partidos políticos tradicionales denominado *Frente Nacional*, con el cual se inició lo que en palabras del presidente Alberto Lleras Camargo (1958-1962) fue “la cura inmediata” de la situación de crisis vivida por el país (Lleras en Valencia, 2014, p. 71). En ese momento, la prensa, como *El Tiempo* o *El Espectador*, contribuyó a divulgar la idea de que el Frente Nacional era la única solución a la violencia bipartidista, calificado como “un cordial evangelio civilizador de la convivencia” (*El Tiempo*, 1959, 2 de enero, Editorial tomado de Valencia, 2024, p. 17). En sus editoriales promovía el olvido y una lectura del conflicto casi mitológica. Se planteaba que “no se gana nada con resucitar en la mente del pueblo esos recuerdos” ya que “las viudas y los huérfanos no van a rescatar por este motivo a sus seres queridos” (*El Crisol*, 1958, 31 de enero, Editorial. Tomado de García, 2012, p. 18). En el gobierno de Rojas Pinilla la intimidación y censura a la prensa fue una constante, de allí que este pacto entre las élites políticas fuera leído como una posibilidad para la libertad de prensa. Sin embargo, la prensa alternativa y las investigaciones académicas como el libro *La Violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña (1962), plantean que la violencia política fue responsabilidad tanto de las élites políticas bipartidistas y sus luchas por el poder como del Frente Nacional, en cuanto era un nuevo pacto de impunidad y alianza entre élites políticas.

Los contenidos producidos en la televisión colombiana con la llegada del Frente Nacional respondían a los intereses políticos de los partidos y a los intereses económicos del enfoque mixto de televisión. Alberto Lleras Camargo, primer presidente del Frente Nacional, redujo la financiación y generó una situación crítica en el gremio que condujo al primer paro de trabajadores de la televisión. En 1964, se creó el Instituto de radio y televisión (Inravisión) que era el programador nacional encargado de generar las licitaciones y a su vez construir contenidos estatales, sin embargo, por su enfoque mixto (García-Villamarín, 2017), la financiación estatal fue cada vez menor y mayor el uso comercial televisivo.

Poco a poco la televisión fue teniendo más cobertura. A dos años de su funcionamiento llegó a Cali, desde ese momento, y hasta 1961, la señal llegó a las ciudades capitales y a algunas otras zonas urbanas. Estos eran los primeros

espacios en recibir contenidos producidos en el estudio o en lugares cercanos a Bogotá, lo que incentivó una representación centralista de las familias de élite bogotana, entendidas como paradigma de la cultura nacional.

Desde los inicios de la televisión, la programación mostró una línea muy cercana a los trabajos que se habían realizado en la radio con las adaptaciones de novelas de la literatura universal e incluso de títulos nacionales. Su cercanía como ya se planteó, estaba relacionada con la importancia que tuvo la radio en la consolidación de material televisivo y con ausencia de una escuela nacional que formara en la creación de contenidos para el medio. El teleteatro fue una corriente esencial en la creación de tramas televisivas (Zapata y Ospina, 2004), el drama se vivió como en las tablas, incluso las grabaciones eran en directo y las actrices y actores tenían trayectorias radiales con una escuela de drama declamativo. El maestro japonés Seki Sano, referente en el tema, trajo el *método Stanislavski* para la creación de personajes más verídicos con gestos y acciones menos teatrales y asociados a las prácticas cotidianas. El drama se fue transformando, sin embargo, el costumbrismo primó en las creaciones y el carácter teatral atraía públicos. Por su parte, la lucha contra el comunismo impuso un régimen escópico que produjo la expulsión de Seki Sano debido al enfoque marxista de sus producciones.

En 1963, la programadora Punch emitió la primera telenovela colombiana, *En el nombre del amor* adaptación de un libreto de radioteatro cubano, y ese mismo año produjo *0597 está ocupado*, el primer éxito de este género en Colombia, una adaptación de radioteatro argentino, en la que un hombre llamaba por equivocación a una cárcel de mujeres y empezaba un romance telefónico con una reclusa. Las dos producciones hablaban de los dramas del amor y las imposibilidades del destino, elementos que de allí en adelante estarían presentes en todas las telenovelas colombianas. Para Martín-Barbero (1987a), la telenovela llegó a la televisión como recurso de representación para proyectar los ideales de vida moderna en el país, este género tuvo gran éxito en Latinoamérica porque llevó a la pantalla la representación del barrio y el pueblo con escenas del común y cotidianas.

El drama y el placer, bases estructurales de la telenovela, llaman a la pasión de la teleaudiencia, y esto sucedía en las telenovelas de la época anclado a representaciones concretas de la familia como núcleo social y de la mujer en el espacio doméstico (Martín-Barbero y Muñoz, 1992). Las novelas desde los años sesenta en adelante reflejaron al país popular y las historias cotidianas. Así se construyeron los estereotipos, los imaginarios sociales y las identidades regionales (Martín-Barbero, 1987a) que acompañan el ideal de nación en Colombia. De allí que, por ejemplo, en 1975, Punch produjera la telenovela *Manuela*, basada en la vida de Manuela Sáenz, y esta fuera todo un éxito al asociar la historia de la Independencia con “los dramas femeninos”.

La relación del melodrama con el pueblo y el barrio son una constante como primer espacio asociado a la necesidad de representación de aquellos sectores sociales de los cuales no se habían producido imágenes en la escena nacional (Martín-Barbero, 1987b). Esto es un aspecto central en la comprensión de dichas producciones ya que desde allí se construyó una identidad dramática, exacerbada y pasional de lo popular que hasta la fecha continúa en pantalla. La preponderancia del melodrama en las novelas contribuyó a la consolidación del régimen escópico del género, asociado a la representación de la mujer como eje de la familia y dispuesta a toda clase de sacrificios en función del amor y su rol de madre y esposa (Thomas, 1994).

El propósito educativo de la televisión se puso en marcha y, en medio de las franjas, se dio también un espacio para la “educación del pueblo” con programas culturales. En 1960, surgió el Departamento de Televisión Educativa y se dictaminó un horario en las tardes para clases de biología y matemáticas que iban en concordancia con los contenidos escolares (García, 2012). El Ministerio de Educación Nacional empezó a encargarse también de la construcción de dichos contenidos y se dio especial importancia a los públicos y horarios de emisión, de allí que se generaran espacios para la educación de niños y niñas, educación de adultos y extensión cultural.

El contexto de estas propuestas educativas estaba amparado en las nociones de modernización y alta cultura, y, como las delegadas de la época para llevar las costumbres y valores a casa eran las mujeres de élite, su presencia en pantalla fue una constante. De allí que mujeres como Gloria Valencia de Castaño y Marta Traba entraran a escena. Gloria Valencia y su esposo Álvaro Castaño Castillo fundaron la emisora cultural *НІСЬК* y ya se desempeñaban en la proyección cultural en medios radiales. Gloria Valencia fue llamada para hacer los primeros programas educativos de la televisión como *El Lápiz Mágico*, patrocinado por el Banco Popular; su rostro estuvo presente tanto en franjas infantiles como en la educación para adultos.

Marta Traba, una importante crítica de arte en Colombia y fundadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, trabajaba también en la emisora de Gloria Valencia de Castaño y rápidamente fue vinculada con la televisora nacional para hacer programas en vivo de crítica de arte. La presencia de las mujeres de élite bogotana en pantalla estaba asociada a los regímenes escópicos del género que implicaban tanto la representación actoral costumbrista de las mujeres en la casa como su presencia en la alta cultura en su rol de presentadoras de televisión, representantes de las buenas costumbres, elemento que a la fecha continúa vigente en diversos programas y sobre todo en franjas noticiosas.

En 1962, el gobierno nacional fortaleció su vínculo con Estados Unidos a través de la *Alianza para el progreso*, un proyecto político basado en la lucha

contra el comunismo en América Latina. Esto se vio reflejado en la producción televisiva, sobre todo en las franjas educativas. El capital extranjero se invirtió en televisión educando a quienes presentaban la tele-escuela y llevando además el proyecto a las escuelas nacionales (García-Villamarín, 2017). Esta relación entre la política anticomunista y las franjas culturales y educativas influyó en el modo como se representó a los grupos guerrilleros y a la oposición política en los años siguientes.

La Alianza para el Progreso fue una política que llegó a diversos países latinoamericanos, de allí que se diera también una “política transversal de los medios para la aceptación”, como plantea Saintout (2018) en sus investigaciones, en donde, a través del discurso televisivo, todo aquello que se acercara al comunismo e incluso a todo tipo de oposición política era tildado de enemigo de los intereses nacionales y, por supuesto, enemigo del progreso social. La Revolución cubana fue un referente contracultural que generó en materia mediática una respuesta rápida de censura a todo material que se leyera como socialista o comunista, para Saintout (2018) esto desencadenó una estrategia de “medios para la desestabilización”, es decir, todo gobierno con políticas socialistas o comunistas sería repudiado y tildado de peligro para el desarrollo.

En los años siguientes, la década de los setenta en adelante, la estrategia mediática estuvo atada a la política del espectáculo y los medios para el neoliberalismo con una construcción cada vez más melodramática de las noticias. El formato de emisión que se posicionó como parte de la programación habitual asociado a estas políticas fue el noticiero. Los tele-noticieros tenían un referente previo, los noticieros cinematográficos que se popularizaron en la Segunda Guerra Mundial como parte de la política proguerra y, desde allí, hicieron parte del día a día de todas las naciones. El lenguaje noticioso se conformó desde el principio de tres aspectos: actualidad, variedad y material documental (López de la Roche, 2010).

La información que se emitió respondió al mercado internacional y a la importancia del progreso social. Los rostros de las élites políticas estaban presentes de manera constante como voces que representaban los intereses y preguntas nacionales. Los primeros noticieros televisivos se ligaron al lenguaje radial y de prensa escrita y poco a poco se desprendieron de los noticieros cinematográficos dado que las noticias, al presentarse día a día, comenzaron a producirse para la inmediatez de aquello que se informaba.

El formato noticioso tiene un impacto inminente en los regímenes escópicos, el noticiero tiene un carácter de veracidad de la información que implicó una lectura de la imagen como verdad. En las investigaciones de Antezana (2017), se puede entender cómo el desarrollo de este lenguaje televisivo está asociado además al espectáculo de los eventos cotidianos. Poco a poco la información

fue ligándose a la necesidad de *rating* televisivo y en esta medida se produjo un modo narrativo que implicaba tanto lo inmediato como lo espectacular. El noticiero estuvo además acompañado de los *docu-reality* y *reality-show* importantes en la programación nacional e internacional para generar ficciones de la realidad. Se dio lugar así a programas culturales y científicos en los cuales se caracteriza por ejemplo, a poblaciones o grupos étnicos a través de programas que aparentan estar presentes en el día a día de las comunidades y emiten una realidad construida para la pantalla, sin mostrar la capacidad de edición, corte y montaje que tienen en su estrategia de producción. Estas miradas externas y exotizantes en muchos casos contribuían a las lógicas regionalistas de la televisión nacional, donde lo “culto y letrado” era blanco, de élite y bogotano, lo demás, se representaba con distancia.

Para Antezana (2017), el noticiero perfeccionó progresivamente su sentido normalizador para la formación de una teleaudiencia asociada a los referentes de deber ser social, aquello que debe ser castigado y los héroes y acciones sociales que son premiados. Por ejemplo, la violencia contra unos y las medallas y entrevistas para otros. Además, los noticieros poco a poco irán cumpliendo el rol de *bisagra relacional*, es decir, se plantean como agentes de denuncia frente a la ausencia del Estado haciendo segmentos como el seguimiento a la noticia, que implica elegir un problema concreto de la población y llevarlo a los mecanismos de respuesta estatal, a través de lo cual el espectador se siente no solo representado en sus problemas cotidianos, sino apoyado por el programa televisivo en la búsqueda de soluciones.

Desde los noticieros cinematográficos, se abrió una franja para las variedades y luego los deportes. Este espacio estaba dedicado a construir una noción de cultura y de identidades patrias compartidas. Con el paso de los años, en estas secciones se agregaron franjas donde se retrató a la “gente del común”, mostrando la pobreza y la marginación como obstáculos sociales superables a través del trabajo duro y la perseverancia. En la actualidad, se pueden ver espacios como el emitido por Noticias Caracol, *Gente que le pone el alma*, que presenta semblanzas de ciudadanos que “hacen la diferencia” según lo expresa el eslogan de la sección del noticiero. Este estilo noticioso tiene como interés común tanto la construcción identitaria a través del deber ser social y las tradiciones que deben ser reconocidas y perpetuadas, como los ciudadanos destacables y la aceptación de condiciones de violencia estructural y miseria como “obstáculos necesarios” para el camino al éxito (Antezana, 2017).

En la década de los sesenta se fueron constituyendo tres formatos de emisión en la programación habitual, las telenovelas, los programas educativos y los noticieros. Los usos de cada tipo de emisión estaban asociados a las políticas estatales, si la telenovela primaba en la construcción de imaginarios en el ámbito

familiar, el noticiero la secundaba con la construcción de imaginarios de nación y los programas educativos expresaban una cultura ilustre de la élite y un país diverso y exótico con los grupos étnicos y campesinos.

El marco entre los años cincuenta y sesenta estuvo anclado principalmente a una política anticomunista que impactó todos los contenidos televisivos. Un elemento para resaltar es la influencia que tiene el estudio de los formatos de emisión televisiva en la consolidación de un marco que se estructura en todos los formatos, desde el informativo en los noticieros, pasando por el cultural en los programas educativos hasta el melodrama en las telenovelas. Estas estructuras de representación harán parte de los regímenes escópicos de los años siguientes en el modo como se produce en pantalla la construcción de la verdad.

La televisión en las regiones y el *boom* visual de las guerrillas

Los años del Frente Nacional vivieron gran agitación social, la crítica situación de la violencia en Colombia y la falta de reformas agrarias crearon un clima político en el cual la radicalización de la protesta se hizo cada vez mayor (Archila, 1997). En 1966, como resultado de la consolidación de diversos grupos de auto-defensas campesinas y la expedición del Programa Agrario de las guerrillas de Marquetalia en constante confrontación con el Estado, y la política de Seguridad Nacional contra el comunismo, las guerrillas del Bloque Sur se unieron en la Segunda Conferencia Guerrillera para crear las Farc:

Frente a todo lo anterior los destacamentos guerrilleros del Bloque Sur, nos hemos unido en esta Conferencia y constituido las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C.), que iniciarán una nueva etapa de lucha y de unidad con todos los revolucionarios de nuestro país, con todos los obreros, campesinos, estudiantes e intelectuales, con todo nuestro pueblo, para impulsar la lucha de las grandes masas hacia la insurrección popular y la toma del poder para el pueblo. (Documento de la Segunda Conferencia Guerrillera tomado de Medina, 2008, p. 13)

El origen de las Farc estuvo acompañado de un clima de insurrección popular nacional. El Frente Nacional que en un inicio tenía una aparente política reformista, cada vez se posicionó más en perspectivas tradicionales que mantuvieron el orden establecido, y “no podemos olvidar que de hecho hubo uso excesivo del Estado de Sitio y de los mecanismos de represión a los conflictos sociales” (Archila, 1997, p. 204). El surgimiento de las guerrillas en Colombia implicaría un cambio también en la representación televisiva, toda producción asociada a los ideales guerrilleros sería no solo censurada, sino perseguida. Un ejemplo

de ello fue la historia de la cineasta y documentalista Gabriela Samper, ya analizada en el capítulo uno, cuyas producciones fueron censuradas en la pantalla por supuestos nexos con la guerrilla del ELN. La producción audiovisual de estos años se vio fuertemente controlada por los gobiernos del Frente Nacional y las políticas contrainsurgentes.

La criminalización de la protesta se hizo cada vez mayor y tanto el partido Conservador como el Liberal centraron sus intereses políticos en el combate de las guerrillas y los diversos modos de oposición política. La sociedad estaba viendo en pantalla el triunfo de la Revolución cubana y los movimientos de liberación nacional del África, esto en contraposición con un Frente Nacional cada vez más autoritario y con carentes políticas de reforma llevó a un marcado descontento social.

La sociedad civil quedó abandonada a su suerte. Las esferas social y política se divorciaron y terminaron autorreferidas sin vasos comunicantes, con lo que ambas se debilitaron con graves consecuencias para el futuro del país. Esa es la triste moraleja de esta historia de enemistad, que como toda historia no era inevitable pero así sucedió. (Archila, 1997, p. 215)

En 1970, se llevaron a cabo las últimas elecciones del Frente Nacional en las cuales se da un apoyo popular a Rojas Pinilla, ligado a la imagen de caudillo populista que se había construido en los años del Frente Nacional. Aunque Rojas Pinilla ganó las elecciones, Lleras Restrepo atribuye la victoria a Misael Pastrana, representante conservador, el descontento social trae como consecuencia el surgimiento de la guerrilla urbana M-19 (Movimiento 19 de abril).

En la década de los setenta, la televisión nacional construyó un estilo propio y amplió el acceso y la cobertura. Entre los setenta y ochenta las universidades ofrecieron formación en la producción del lenguaje audiovisual. En estas décadas se daría mayor relevancia nacional al saber sobre la producción televisiva, no solo desde la profesionalización, sino a través de la adquisición de la maquinaria necesaria, de allí el rápido aumento de las productoras televisivas y el estudio de los campos de inversión sobre formatos y géneros. En este tiempo el neoliberalismo y las políticas de libre mercado entrarían al país generando un alto impacto en la puesta en escena de *enlatados* norteamericanos, producciones mexicanas y telenovelas latinoamericanas (Martín-Barbero y Muñoz, 1992).

En estas décadas se dio también un auge de la prensa de izquierda con revistas como *Alternativa* que hicieron contraposición a la información que estaba en alianza con los partidos políticos (López de la Roche, 2007). Estos espacios alternos de información entraron en disputa con las versiones oficiales sobre lo que sucedía en el día a día, abriendo el camino a pequeños espacios independientes de debate político.

Entre los años setenta y ochenta se da la apertura del debate académico sobre la producción televisiva en Colombia (García y Romero, 2000) con investigaciones sobre el impacto mediático y la construcción de contenidos críticos. Entre los representantes de esta línea crítica se encuentran Jesús Martín Barbero, Germán Rey y Luis Fernando Múnera, la mirada sobre los medios se empieza a abrir también en el debate académico y esto brinda mayor comprensión sobre el impacto del fenómeno a nivel nacional.

En 1978, se aprobó en el Congreso de la República el primer proyecto de ley de la televisión en Colombia, que avaló la creación de los canales regionales. Esto estaba relacionado con la constante presión del gremio televisivo nacional para producir contenidos propios que respondieran a las demandas de las regiones. Constantemente esta iniciativa se había frenado por la falta de control estatal que esto podía significar en la producción de contenidos (García, 2012). En los años ochenta se amplió la creación de canales regionales.

En 1984, surgen *Teleantioquia* y *Telecaribe*, ambos debían tener un enfoque cultural y educativo lo cual implicaba baja competencia de audiencia con las programadoras con enfoque comercial. *Telepacífico* surge en 1988, momento en el que el decreto 2683 autoriza la comercialización de los canales regionales, dando mayores posibilidades de financiación y, a su vez, entrada a mayor capital en alianza con la producción con intereses económicos (García-Villamarín, 2017). En los años noventa surgen *Telecafé*, *Canal Capital*, *Canal 13* y *Televisión regional del Oriente*, la población comenzaría a ver el Festival Vallenato, las fiestas populares y los carnavales en escena. Estos años implican también una apertura cultural en la televisión, así como la construcción de imaginarios de región.

Fueron constantes las adaptaciones literarias, como *La María* o *La Vorágine* y *La Mala Hora* con un corte crítico y social. En el caso de *La Mala Hora*, la excesiva emisión de anuncios publicitarios no le permitió tener acogida nacional. Este tipo de producciones, aunque no eran censuradas, eran emitidas en tiempos y horarios que tenían bajo público.

Durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) se dio tanto la apertura a los canales regionales, como la elección popular de alcaldes, que implicó también un proceso de descentralización de la mirada y la acción política. A su vez, ocurren dos hechos políticos que marcarían el régimen escópico de los procesos de paz, *Los acuerdos de La Uribe* (1984) y la toma del Palacio de Justicia por el M-19 (1985), el impacto visual de esta última, marcó a la teleaudiencia por el manejo político que se le dio al hecho, en el que primaron las versiones oficiales, la imagen del tanque de guerra entrando al Palacio quedó grabada en el imaginario nacional.

Se había abordado en capítulos anteriores cómo *Los acuerdos de La Uribe* fueron el primer proceso de paz televisado y esto sucedió a su vez por la apertura que hubo en ese momento a la televisión descentralizada, ya que se disponía de los elementos técnicos necesarios para cubrir noticias por fuera de Bogotá. En este tiempo, es sorprendente el silencio televisivo ante el genocidio de la Unión Patriótica que inicia en 1985, como se veía en el capítulo uno, solo el asesinato de los grandes líderes del movimiento fue cubierto por los noticieros y en las noticias se veía la falta de claridad sobre la responsabilidad estatal. La tensión en la imagen de las guerrillas como actor político en escena mediática se hacía evidente, aunque los líderes guerrilleros eran carismáticos y atraían a la población, las noticias sobre el asesinato sistemático a integrantes de la Unión Patriótica salieron del marco visual. En cambio, las imágenes de la toma al Palacio de Justicia fueron difundidas de manera masiva y constante, esta imagen es una supervivencia generacional en nuestra memoria.

Además de la representación de los líderes guerrilleros en los Acuerdos de La Uribe, las estrategias mediáticas del Movimientos M-19 generaron también alto impacto en la población. El M-19 utilizaba los canales nacionales para hacer *propaganda armada*, una estrategia en la cual hacían uso del lenguaje publicitario para llegar al pueblo: “parásitos, gusanos, ya viene... M-19”, “¿Decaimiento, falta de memoria?, espere M-19”, “Oiga hermano, jalémosle a la libertad informativa, hagamos democracia” son algunas de las consignas que atraían al público en espacios mediáticos. En el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), el M-19 se tomó la Embajada de República Dominicana (1980) la cual, aunque implicó un manejo mediático regulado por el gobierno, aportó al alto impacto y simpatía que el movimiento tenía en la población. En el Capítulo 1 se vio cómo en 1990, durante el Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990), se firmó el proceso de paz con el M-19 y este no solo es televisado, sino que se abre un campo de representación para la guerrilla y la oposición política en los medios. La imagen de los líderes de las guerrillas estuvo en pantalla como en ningún otro momento de la historia. A su vez, en 1991, se da la Asamblea Nacional Constituyente que incluyó a diversos sectores poblacionales, entre ellos representantes de grupos derivados de procesos de paz con guerrillas como la Unión Patriótica y la Alianza democrática M-19, en la conformación de una Constitución pluriétnica y multicultural, lo cual generó posibilidades de cambio en la representación de la diversidad nacional y dio un rol político y protagónico a la oposición política en la arena mediática.

Entre los años setenta y ochenta, los noticieros pasaron por una búsqueda que López de la Roche (2007) enuncia como la división entre los noticieros de corte *vertical* y *horizontal*. Los primeros buscaban perpetuar el modelo tradicional ligado a los intereses gubernamentales, en el cual prima la tradición, la

nación y la familia, y los segundos apuntan a un modelo que genere la noticia de forma que sea vendible y espectacular. Las cadenas comerciales como RCN y Caracol se verían más identificadas con el segundo formato sin que esto implicase desligarse por completo del primero.

El *Noticiero 24 horas* respondía, por ejemplo, a un modelo más horizontal, en el cual se comenzaba a implementar un alto grado de innovación tecnológica y, además, el rol de las mujeres presentadoras respondía a ideales de belleza modernos con representantes delgadas y rubias que entraron a ocupar espacios de farándula y entretenimiento. El lenguaje en los noticieros empezó a volverse cada vez más grandilocuente, lleno de frases que se reiteraban de presentador a presentador y adornaban retóricamente el discurso periodístico.

El marco que se construye en estos años implica una apertura nacional a imágenes de la oposición política, las guerrillas entran a escena para dar a conocer sus ideales políticos y se generan producciones de un notable corte crítico a nivel televisivo. El marco en estas décadas está asociado además a los avances tecnológicos de la televisión que permiten llegar a las regiones y grabar en espacios que no habían aparecido en pantalla, por tanto, el desarrollo del medio implicó también un creciente desarrollo en los contenidos. Las políticas anticomunistas seguían en vigencia y cada vez más el mercado y el *rating* impactarían la narrativa periodística en los noticieros.

La privatización del espectáculo y la construcción del enemigo

En los años noventa, la Comisión Nacional de Televisión creada por el presidente Ernesto Samper (1994-1998) en 1995, para regular las licitaciones a programadoras, habilitó la conformación de canales privados. A partir de ese momento, RCN y Caracol se convirtieron en canales con su propia producción televisiva y espacio de emisión. Estos canales invirtieron en equipos y personal respondiendo a la lógica de las audiencias mercancías (García y Romero, 2000), lo cual les dio ventaja sobre la producción financiada por el Estado ya que tenían mayor impacto visual y estrategias de espectáculo que derivaron en captación de audiencia. Su primacía implicó la paulatina desaparición de la televisión pública, que no contaba con la financiación necesaria para entrar en un ámbito competitivo. *Canal 1* quebró con la creación de canales privados, de allí que en sus emisiones se dieron largos espacios a los infomerciales y a los programas religiosos. Las programadoras sobrevivientes del sistema mixto licitaron para obtener el manejo de *Canal 1* e intentaron sacar su imagen de la bancarrota. En este canal se empezó a emitir *Noticias Uno* en el horario de la noche los fines de

semana, espacio televisivo del canal con mayor *rating* (López de la Roche, 2007) que intentó mantener en pie la existencia del canal.

En 1999, el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) inició los *Diálogos del Caguán* y, como se ha abordado en capítulos anteriores, este fue un momento en el que cambió el régimen escópico de la paz. La representación de la guerrilla de las Farc-EP ahora se daba como traidores de la patria. Aunque en televisión se emitían programas como *Zoociedad*, en Cadena Uno (Canal Uno), en el cual Jaime Garzón hacía crítica política aguda a través de la sátira y el humor o *Travesías*, de Alfredo Molano, que mostraba la Colombia que no había hecho parte de la representación a través de documentales con alto nivel investigativo y analítico, la privatización condicionó la existencia de los programas al *rating* y, de ese modo, se privilegió el espectáculo para atraer a la teleaudiencia.

En los años noventa sucedió también la televisación de la Guerra del Golfo (1990-1991) que, como veíamos en capítulos anteriores, cambia los regímenes de representación de la guerra hasta la actualidad. CNN fue la única cadena que transmitió la “Operación tormenta del desierto”, en la cual se ofrece a la teleaudiencia un conflicto distante, sin sangre, con cifras y estética de video juego (Millán, 2005). Esta representación acerca de la guerra promovió la estética de la desaparición de la crudeza de la sangre, y fue adoptada por los noticieros e informativos colombianos para narrar el conflicto armado y la persecución y asesinato a la oposición política.

En las investigaciones de Bonilla *et al.* (2014), se plantea que la narrativa militar del gobierno colombiano en el conflicto armado, durante los años noventa, se circunscribió a las cifras e imágenes de armamento de alta tecnología y a la estética del terror y la exacerbación de la violencia. Las narrativas televisivas se acompañaron de imágenes de alto impacto en las cuales el contexto histórico y territorial fue cada vez menor y en donde el “culto al presente” (Martín-Barbero y Muñoz, 1992, p. 13) primó sobre la posibilidad de hacer memoria de los procesos sociales.

Desde los años noventa hasta la actualidad, el simulacro de participación se tomó la escena televisiva, los noticieros con las franjas de “bisagra relacional” (Antezana, 2017, p. 352) son muestra de ello. *Talking Show*, *Reality Show* y los diversos formatos que aparentan una participación ciudadana y popular construyen la idea de una amplia aparición del pueblo en la esfera pública, sin embargo, esto no se ve reflejado en las discusiones políticas y menos aún en la política pública.

En 1992, se inauguró el noticiero *NTC Noticias*, presentado por Félix de Bedout y dirigido por Daniel Coronell. Estos periodistas produjeron un noticiero independiente los fines de semana, inicialmente a la 1:00 p.m. y después a las

9:30 p.m. en Canal 1. En el 2002, *NTC Noticias* hizo parte de un sistema unificado de noticias para Canal 1 en el cual surgió *Noticias Uno. La red independiente*. En ese momento, los presentadores fueron María Cristina Uribe y Félix de Bedout, quienes en compañía de su equipo periodístico buscaban constituir un espacio noticioso para la información y la investigación periodística sobre la violencia que el narcotráfico generó desde los años ochenta y las irregularidades de los gobiernos y políticos en cuanto a corrupción.

En el año 2000, los canales privados alcanzaron mayor *rating* que espacios informativos como *Noticias Uno*. La franja del *prime time* fue apropiada por los canales privados gracias a su diversidad de formatos al público. Por tanto, la información quedó en manos de grandes conglomerados cuyos dueños son: “Fernando Londoño Henao, Julio Mario Santo Domingo con Caracol, Samuel Duque, Carlos Ardila Lulle con RCN” (Chacón, 2019, p. 122). En el 2004, Caracol TV quedó en manos del conglomerado económico grupo Santo Domingo y en el 2008, RCN lanzó su canal internacional *NTN24* como parte del grupo Ardila Lulle. Inravisión se liquidó en el 2004 y quedó en su lugar Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC) y el sistema de televisión por cable pasó a manos de la empresa privada Telmex.

En los últimos años, los modos de hacer política incluyeron discursos pasionales con incidencia mediática y el debate político empezó a depender cada vez más de la consolidación de sociedades mediatizadas (Antezana, 2017), definidas por la consolidación de grupos económicos que producen y emiten la información de lo que sucede día a día en el país. Las producciones nacionales se vieron confrontadas con un doble lugar, su inmersión en el mercado mundial y, como lo enuncian Martín-Barbero y Muñoz (1992), su desintegración cultural. Los proyectos de una televisión cultural e investigativa se ven confrontados por la amplia variedad de contenidos, la cultura de la inmediatez en la cual el ojo busca constantemente el placer retiniano y la importancia del *rating* para sobrevivir en la arena televisiva.

En medio de esta consolidación de modos de ver anclados además a la amplitud informativa que implica el internet, sucedió algo que cambió la representación y orientó los modos de concebir la oposición política hasta la actualidad: el atentado a las Torres Gemelas en el 2001 y la consolidación del discurso del terrorismo. Como se ha expresado en otros apartados, el régimen escópico derivado de este hecho incidió en el escenario nacional con la representación de las guerrillas como terroristas y la producción masiva de narcovelas para el público nacional e internacional.

Durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010), la postura editorial de los noticieros de mayor *rating* y las series televisivas que representaban el conflicto colombiano desde las estéticas creadas por las

narconovelas fueron fundamentales para legitimar los intereses políticos de Uribe. El terrorismo como política de seguridad derivada de Estados Unidos creó un enemigo interno y único, que justificó en los medios la política de Seguridad Democrática promovida en este periodo.

Como se mostró en los capítulos uno y tres, las investigaciones de López de la Roche (2005, 2015) analizan que el lenguaje que se utilizaba en los noticieros durante los gobiernos de Uribe Vélez respondió a la agenda informativa del gobierno, de tal suerte que en el 2009 se publicó el *Manual de estilo* en el cual, desde el gobierno, se definió la estructura narrativa y el uso de palabras específicas para referirse a determinados temas. En el manual se encuentran ejemplos para el correcto uso de la gramática como: “¿Será que no han tenido oportunidades de pactar la paz? ¿Será que el Gobierno ha sido muy laxo con ellos? ¿Será que es mejor la mano dura?” (Presidencia Secretaría de Prensa, 2009, p. 99). El modo de nombrar a la guerrilla durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe, como lo veíamos en capítulos anteriores, está asociado a la consolidación de un enemigo único que es bárbaro, irracional y despolitizado en su accionar, en consecuencia, el discurso televisivo de los ocho años de mandato respondió a la constante representación de un monstruo de tipo ideal.

En concordancia, como se abordó en las investigaciones de Cristancho (2013) y Bonilla Vélez (2002), el auge de las narconovelas y la legitimación de las acciones paramilitares era una constante en las imágenes televisivas. Series como *Tres Caínes* de RCN, que mostraban la historia de los hermanos Castaño desde una perspectiva que legitimaba su accionar paramilitar, llevaron a un segundo exterminio simbólico de la oposición política como señala Antezana (2017), en el que la ficción y la realidad histórica no se distinguen en medio del relato, y la imagen de la violencia contra los partidos de oposición política termina legitimándose como parte del accionar de terratenientes en defensa de sus parcelas. A su vez, las narcoseries entran en el mercado mundial construyendo un imaginario nacional atado a la violencia y el narcotráfico como únicos referentes culturales.

En el siglo XXI, el marco se consolidó en dos aspectos que impactaron la televisión hasta la actualidad: por un lado, la privatización de los canales y entrada de los grandes conglomerados económicos, ya no desde un enfoque mixto televisivo, sino desde sus propios canales de 24 horas y, por otro, el impacto de los gobiernos de Pastrana y Uribe Vélez en la consolidación de las Farc-EP como enemigo único nacional y la persecución a toda oposición política, tanto en la realidad nacional como en la creación de seriadados que legitimaron el accionar paramilitar, enaltecieron el narcotráfico y condenaron a la abyección a los movimientos de izquierda a través del régimen escópico del terrorismo.

A través del recorrido analítico realizado desde la llegada de la televisión a Colombia en la década de los cincuenta hasta el impacto de la privatización en el siglo XXI, se reconstruyó el marco del archivo de esta investigación. La relación de los regímenes escópicos del género, los procesos de paz y la guerra con los cambios históricos de la televisión colombiana hace posible entender con mayor amplitud las redes de sentido del archivo analizado, ya que no están desligadas de su pasado y obedecen a las condiciones de producción de las líneas editoriales que las emiten. Teniendo claro el campo de emergencia del corpus desde la perspectiva de marco, se pasará a la selección y delimitación de fuentes en función de la arqueología visual, para ello, el siguiente apartado recoge el paso a paso de la construcción del archivo laguna.

¿Qué ver? Delimitación de fuentes y selección del archivo laguna

Hacer-Aparecer el archivo

Para seleccionar el archivo es necesario entender las relaciones metodológicas de la arqueología visual y la arqueología del saber. Para Foucault (2002), el discurso en cuanto práctica implica su presencia en las instituciones y los procesos económicos y sociales, de la misma manera, el régimen escópico como práctica discursiva de la visualidad, se explica a partir de las interacciones del contexto social y cultural en el cual emerge.

Para formar un objeto de análisis, Foucault (2002) plantea dos instancias que permiten la delimitación en el caso del discurso: la primera es “localizar las superficies”. En este caso, se trata del marco del Acuerdo de paz en La Habana. La consolidación del régimen escópico del género como problema de investigación se localiza en el tiempo del Proceso de paz, sin embargo, la densidad documental del año 2012 al año 2016 es incalculable, el número de producciones mediáticas que se hizo en relación con los Acuerdos en la diversidad de formatos posibles, televisión, internet, cine... es enorme. Este fue el primer problema metodológico de la investigación, ¿qué ver?

El segundo momento que propone Foucault (2002) son las “instancias de delimitación”, que permiten definir el corpus y los enunciados. La manera como se nombra el objeto puede cambiar en el tiempo, por tanto, se hace necesario remitirse al pasado y entender de qué se habla al referirse a un objeto discursivo. En el capítulo 1 se abordó el concepto régimen escópico y se entiende que, en el análisis del género para esta investigación, es necesario abordar la configuración de los regímenes escópicos de la paz y la guerra. En este sentido, las instancias de delimitación son el género, la guerra y la paz.

En la primera aproximación a las fuentes visuales, se hizo evidente la alta relevancia de la televisión como formato de emisión que impacta de manera masiva a la población colombiana. Las narconovelas y los noticieros del *prime time* marcaron un hito de audiencia que culturalmente continúa latente; el internet, por su parte, tiene un menor alcance territorial en Colombia y el cine un menor alcance poblacional para la fecha del 2016, sin embargo, poco a poco las redes sociales han ocupado un lugar privilegiado en el acceso a la información de pueblos y comunidades.

Al observar todas las producciones transmitidas entre el 2012 y el 2016, el volumen documental excedía las capacidades de la investigación, de allí que se eligiera el año 2016 como momento histórico en el cual confluyen los grandes hitos del Acuerdo de paz de La Habana en la firma del Acuerdo de paz, momento ampliamente televisado en Colombia y el mundo. La x Conferencia guerrillera de las Farc-EP fue la primera llevada a cabo con apoyo estatal y en la cual se buscó refrendar y ratificar el Acuerdo de paz por parte de toda la organización, así como la aprobación de la disolución del grupo insurgente y la creación del nuevo partido político *Comunes*.

El primer formato que se decidió analizar fueron los noticieros, ya que se asumía que el tipo de formato con contenido periodístico permitía entender qué se había mostrado sobre los Acuerdos de paz a la población. Sin embargo, como lo propone Antezana (2017), la producción de una sociedad mediatizada y los discursos visuales que en ella se acentúan como prácticas, se da a partir de tres aspectos: el tipo de emisión (realidad o ficción); el formato (redes, prensa escrita, televisión, cine) y las condiciones de producción, la casa editorial que lo produce y los conglomerados económicos que lo financian. La delimitación del campo estaba anclada a un solo tipo de emisión y formato, el noticiero, pero la imagen excede este marco de representación, lo cual motivó una revisión de la parrilla televisiva del 2016.

En el *prime time*, horario de mayor audiencia en Colombia, de las 7:00 p.m. a las 10:00 p.m., la novela de las 9:00 p.m. arrasó según *Rating Colombia*, por tanto, la atención de la población estaba en la telenovela *La Niña*, producción de Caracol que incidió en la construcción del régimen escópico del género en el marco del Acuerdo de paz.

La mirada no podía estar centrada únicamente en el noticiero o en la novela, había también otros formatos que entraban en juego, por esta razón se revisaron los programas con mayor visibilidad en el 2016 y se amplió el archivo al informativo llamado *Los informantes*. Así como la telenovela *La Niña*, del canal Caracol, tuvo éxito en la pantalla con un *rating* de 13,7 según *Rating Colombia*, *Los informantes*, programa periodístico del canal Caracol, llevaba la delantera en audiencia frente a las producciones de otros canales en el fin de semana.

Los informantes no aparenta la misma neutralidad que el noticiero, de allí que se enriqueciera el archivo haciéndose más profundo y fangoso. En el caso de RCN, el *rating* era menor comparado con otros canales, sin embargo, *Noticias RCN* de las 7:00 p.m. marcaba un alto número de audiencia. *Noticias Uno* era entre los noticieros el único que se autodenominaba como la red independiente y para la investigación era necesario entender qué se comprende por independiente en el campo televisivo.

Sin embargo, como lo enuncia Foucault (2010), la consolidación del discurso institucional y estatal es también indispensable para la formación del objeto, de allí que se revisaran en el marco de la campaña del plebiscito por la paz las campañas *Sí a la paz* y *Soy Colombia-no*, la primera, resultado de la campaña estatal del Sí al plebiscito, y la segunda liderada por el partido Centro Democrático, partido político de oposición al Acuerdo de paz.

En un primer acercamiento al corpus, parecía que todo respondía a la categoría género. En la telenovela *La Niña* por ejemplo, las escenas que estuvieron vinculadas a la representación de la guerrilla tenían supervivencias que reflejaban la construcción de la *performance* del género. Sin embargo, fueron el síntoma y la supervivencia, conceptos tomados del Atlas Mnemosyne, los que permitieron entender cuál era el enunciado que podía ser analizado, se trataba de un entrecruzamiento entre los tres regímenes escópicos: el género, la guerra y los procesos de paz con las Farc-EP, dicho entrecruzamiento permitió delimitar el archivo. La diversidad de formatos hacía más fangosa la laguna archivística. La imagen debe ser explorada desde la noción de *montaje*, es decir, la construcción de un *collage* o una práctica creadora que permita la yuxtaposición de redes de sentido que lleven a dialogar con el pasado y el presente, con otros contextos históricos y representaciones culturales. La *imaginación* implica que, quien investiga, genera relaciones del archivo con imágenes tanto de orden popular como artístico (Didi-Huberman, 2008). Por ello, el corpus remite a imágenes emblemáticas de acontecimientos sociales del país, la historia del arte colonial, producciones audiovisuales de la cultura visual, imágenes de archivo, imágenes populares, diversas representaciones que, a través de la imaginación como un ejercicio analítico, comprende los síntomas y supervivencias en función del Atlas Mnemosyne.

Al localizar las superficies de emergencia fueron seleccionados tres tipos de fuentes: noticieros y programas de opinión, telenovela y campañas. En el marco de estos tres tipos de fuentes, se seleccionó el siguiente corpus representativo: del primer tipo de programas se eligieron dos noticieros (*Noticias Uno* de Canal 1 y *Noticias RCN* de RCN) y el semanario *Los informantes* del canal Caracol; del segundo tipo se escogió *La Niña*, telenovela producida por canal Caracol, y del tercer tipo fueron seleccionadas la campaña al plebiscito

Sí a la paz promovida por el Estado y la campaña *Soy Colombia-no* promovida por el Partido Centro Democrático.

Al delimitar las fuentes del archivo, el paso siguiente propuesto por la metodología del Atlas Mnemosyne es el de imaginación y montaje, la construcción creadora en la cual se generen relaciones de sentido entre las imágenes. Sin embargo, era necesario realizar una caracterización del archivo para comprenderlo en magnitud y alcance en función del género. Para ello, se realizaron matrices de análisis de todos los documentos visuales que permitían un ordenamiento en tres columnas: fotogramas, diálogos o enunciados y relación teórica y analítica con el régimen escópico del género. Los ejercicios de imaginación y montaje implicaron la impresión y el calco para reconocer las imágenes a través del trazo de la mano, tal como se observa en los siguientes *collages*, resultado de este proceso.



Imagen 1. Atlas construir el cuerpo

Fuente: composición y edición propias a partir de imágenes del archivo.

Al organizar el archivo se establecieron relaciones en función del régimen escópico del género tomando como guía los síntomas y supervivencias del Atlas Mnemosyne, ¿qué imágenes se reiteraban, qué significados remitían a regímenes escópicos pasados?, ¿qué imágenes eran sintomáticas, producían extrañamiento y causaban duda y por qué? ¿Qué enunciados y diálogos aportan a la lectura del régimen escópico del género?, ¿qué discurso construyen las imágenes paralelo a los diálogos verbales y escritos?

El trabajo archivístico era de tal magnitud, con la presencia de miles de fotografías, que fue necesario pasar a una segunda matriz de ordenamiento del archivo. Aquí se buscó consolidar categorías analíticas emergentes resultantes de la agrupación de imágenes cuyos discursos tuvieran significados comunes, para ello se tomó el marco teórico y se organizaron las imágenes en función de cinco columnas: categoría, imagen, fuente, síntoma y supervivencia. Esta organización permitió hallar significados comunes como “ideología de género”, “cuerpo”, “construcción de Farc-EP”, “usos del pasado” y a partir de este ordenamiento, se hicieron explícitas las diferencias entre imágenes sintomáticas y supervivientes.

La organización es una acción analítica que permite entrecruzar la teoría y el archivo visual, pero no es un ejercicio jerárquico ni impone orden, de allí que el siguiente paso fuera la imaginación y el montaje. Se procedió a realizar el *montaje* del Atlas Mnemosyne, para ello se tomaron las imágenes con relaciones discursivas semejantes que posteriormente conformaron los cuatro capítulos de análisis: *cuerpos gramaticales y religión; cuerpos sometidos a disección; ideología de género y roles de género*. Cada categoría se analizó en función del marco teórico para entender los síntomas y supervivencias que en ella se construyen. En *vínculo con el montaje se realizó la imaginación*, una acción de deleite investigativo en la que quien investiga pone en juego su cultura visual para desgarrar las imágenes, controvertirlas, desmentirlas, desmantelar su significado connotativo y leer los signos plásticos que construyen discursos visuales. Para ello, se recurrió a imágenes de la historia del arte, del archivo del conflicto armado y del propio archivo para construir los paneles del Atlas Mnemosyne del régimen escópico del género, en el marco del Acuerdo de paz en el 2016. A continuación, ejemplos de algunos montajes.



Imagen 2. Reiteraciones de género en pantalla y Atlas cuerpos y religión
Fuente: Composición y edición propias a partir de imágenes del archivo.



Imagen 3. Síntoma ausente en el archivo

Fuente: Composición y edición propias a partir de imágenes del archivo.

Cada imagen del Atlas Mnemosyne fue analizada en función del régimen escópico del género y a partir de ello se construyeron composiciones visuales, pensadas como textos analíticos visuales.

Hacer-Ver el archivo

Al analizar imágenes es necesario entender la fuerza de la creación, por ello todos los fotogramas analizados y las imágenes del Atlas se imprimieron varias veces. En una primera versión se pegaron unas al lado de las otras, como los paneles del Atlas de Warburg, estas imágenes generaron chispas de sentido entre sí. Fue necesario delimitar, no es posible analizar miles de imágenes, las relaciones de sentido permitieron la emergencia de categorías que posteriormente se volverían capítulos de la investigación. Sin embargo, no era suficiente poner una imagen al lado de la otra. Fue necesario recrear, calcar, recorrer las visualidades, los gestos de cuerpos y espacios que aparecen en los fotogramas.

Como podemos observar en las imágenes anteriores, las relaciones comenzaron a agruparse, esto no es un ejercicio de la razón moderna que jerarquiza y cataloga, se trata de un juego creador del pensamiento en el que la razón y la sensibilidad se conjugan para construir sentido. Al calcar y repasar las formas entendemos más de sus potencias e intenciones, un gesto violento al ser calcado se hace cuerpo; la repetición de los rostros del dolor se hace evidente al repetir con la mano sobre las formas de los gestos, las ausencias en la representación no aparecen, no se dibujan, los fantasmas coloniales reaparecen y se parecen a las imágenes de la novela y el noticiero. El calco, el recorte, la impresión, la distribución sobre papeles de colores para generar relaciones de sentido, todo esto hace del proceso metodológico un acto de creación del archivo.

Pero esta no es la última versión de las imágenes, para el libro fue necesario reelaborarlas, reencontrarme con ellas ahora desde la distancia del tiempo. Del año 2016 al 2026 han pasado diez años en los que la implementación de los Acuerdos ha revelado sus complejidades y los modos de representación nos llevan a pensar cómo el sentido de la guerra está aún latente. Para el libro hubo un tercer acto de creación sobre las imágenes. Volver sobre ellas implicó reconocer discursos que se asientan, contemplar necesita tiempo.

Redibujar las imágenes lleva a reconocer sus detalles, pequeños gestos que parecen imperceptibles. La mayoría de estas imágenes pasan menos de un segundo ante nuestros ojos porque hacen parte de una secuencia audiovisual. Redibujar los fotogramas me llevó a la afectación del gesto simbólico. Las paletas de color vienen de las paletas de las imágenes originales, nos permite entender que los discursos tienen cromas. Los ejercicios de reiteración son juegos visuales que aparecieron en pantalla y ahora hacen evidente su sentido con la imagen estática. La desaparición se hace evidente en la secuencia de imágenes. El trabajo de redibujar pretende prestar atención al sentido, no repetirlo.

Noticieros e informativos

A partir de los hitos del Proceso de paz ocurridos en el 2016 asociados al enfoque de género y que se identifican en el libro *Vivencias aportes y reconocimientos: las mujeres en el proceso de paz en La Habana*, así como en la cronología publicada por *La mesa de diálogo de La Habana* y el *Alto Comisionado*, y en la cronología tomada del *Centro regional de derechos humanos y justicia de género*, en *Noticias Uno* y *Noticias RCN* se trianguló la información y se seleccionaron los siguientes 15 noticieros de 30 minutos revisados en función de los regímenes de guerra, paz y género:

- 5 de marzo, mujeres víctimas retornan al Salado.
- 15 de mayo, se acuerda salida de menores de 15 de los campamentos.
- 18 de mayo, reunión de mujeres excombatientes en La Habana.
- 23 de junio, firma acuerdo de cese al fuego y dejación de armas.
- 24 de julio, se hace público el enfoque de género de los acuerdos.
- 24 de agosto, se llega al acuerdo final.
- 10 de septiembre, inicio de salida de menores.
- 17 de septiembre, x conferencia guerrillera.
- 26 de septiembre, firma del Acuerdo.
- 2 de octubre, plebiscito para refrendar.

- 21 de octubre, organizaciones de mujeres se reúnen con Santos.
- 25 de octubre, Santos se reúne con promotores del No.
- 2 de noviembre, organizaciones de mujeres y LGTBI se reúnen con Farc-EP.
- 12 de noviembre, se logra nuevo Acuerdo.
- 24 de noviembre, se firma nuevo Acuerdo.

De los 15, nueve no abordaban la información por la cual fueron seleccionados y seis cumplían con las características para realizar el análisis, en ellos aparece información del Acuerdo en relación con el género. La selección corresponde a las siguientes fechas: 05 de marzo, 15 de mayo, 23 de junio, 17 de septiembre, 26 de septiembre y 2 de octubre del 2016.

En el siguiente apartado se caracterizan los dos noticieros y el informativo seleccionados para la conformación del Archivo laguna del Atlas Mnemosyne.

Noticias Uno La red independiente

En 1992 se transmitía *NTC Noticias*, con Félix de Bedout como presentador y Daniel Coronell como director. Más adelante, este noticiero se integró al sistema unificado de *Noticias Uno* y, en el 2002, se transmitió su primera emisión como *Noticias Uno La red independiente*, dirigido por Daniel Coronell y presentado por Félix de Bedout y María Cristina Uribe.

Félix de Bedout es un periodista y comunicador social que se ha caracterizado por hacer columnas e investigaciones de oposición al gobierno. Su periodismo se enfoca en generar crítica y polémica, como menciona Alberto Casas (Samper, 2019), “El periodismo es para Félix confrontación, su actitud es auténtica, siente que debe formularle preguntas controversiales al entrevistado porque considera que en la confrontación gana el oyente” (p. 2). Daniel Coronell lo invitó a licitar por *NTC Noticias* y de allí en adelante han generado en conjunto diversas investigaciones de carácter político que han ejercido un contrapoder en el país. Después de pasar por *NTC Noticias*, dio un giro al trabajo en radio en *La W* y ahora trabaja en Univisión como presentador.

Félix de Bedout y su periodismo crítico dieron una línea editorial a *NTC Noticias* que en la actualidad se mantiene en *Noticias Uno*. Por su parte, Daniel Coronell consolidó también la línea editorial de este noticiero. Daniel Coronell es comunicador social y periodista colombiano. En su carrera ha investigado grandes escándalos de la política colombiana, poniendo en evidencia casos de corrupción y abusos de poder. En el gobierno de Álvaro Uribe publicó una investigación que relata cómo en 1984 un helicóptero del padre de Álvaro Uribe es hallado en el laboratorio de coca de Tranquilandia y la licencia de vuelo es

obtenida cuando Álvaro Uribe Vélez era director de la aeronáutica civil. Después de esta investigación, recibió varias amenazas y coronas mortuorias con su nombre y en el año 2005 tuvo que exiliarse. Desde el exterior continuó con la dirección de *Noticias Uno* La red independiente (La Silla Vacía, 2021). La línea crítica de los dos fundadores del noticiero ha implicado la constante investigación de control político.

Desde sus inicios, el equipo investigativo, en el cual se encontraban María Cristina Uribe —comunicadora social, presentadora e investigadora del noticiero, quien además fue presentadora de noticias Caracol y de Teleantioquia— y Patricia Uribe —investigadora y reportera del noticiero—, se enfocó en hacer un contrapeso al poder oficial. Entre sus investigaciones está el seguimiento a las acciones de las Farc-EP contra la población, mostrándolos ampliamente como grupo criminal, con imágenes de secuestrados y seguimiento a noticias que desmentían versiones de la guerrilla.

Noticias Uno es un noticiero que se autodenomina independiente y realiza periodismo investigativo con el interés de poner en evidencia los hechos que ocurren en el país. El noticiero ha sido galardonado en varias ocasiones en los premios *India Catalina* como mejor programa periodístico, desde el 2006 hasta el 2020. Durante el año 2016, al cual corresponde el Archivo seleccionado, Cecilia Orozco Tascón era la directora de *Noticias Uno*. Esta periodista es reconocida en el país por su enfoque crítico.

En el 2019, la inversora mayoritaria del Canal 1 *Hemisphere Media Group*, *HMTV* decidió no emitir más el noticiero porque grandes conglomerados económicos, como el grupo Aval, dejaron de invertir en publicidad por la línea editorial de *Noticias Uno*. Esta situación generó una crisis presupuestal y Canal 1 finalmente decidió sacar del aire el noticiero. El apoyo de la audiencia y de varios sectores de opinión le dieron un nuevo impulso y en la actualidad se emite por el canal *Cablenoticias*.

Noticias RCN

En un principio, RCN fue un consorcio privado de radio y luego se convirtió en programadora en el sistema mixto de televisión. El canal ha sido productor de telenovelas con alto *rating* en Colombia como *Café con aroma de mujer* o *Yo soy Betty la fea*, de amplia acogida internacional. En las décadas de los sesenta y setenta, la programadora pautó por horas con programas extranjeros y poca producción nacional, emitió momentos emblemáticos como el Concurso Nacional de Belleza y los Juegos Olímpicos. En los años ochenta, comenzó su producción de dramas televisivos con la serie *Cusumbo* y de allí en adelante, con la apertura de la televisión regional, comenzó a grabar diversos seriados.

Entre los años ochenta y noventa comenzó a consolidarse como canal privado, y en 1998 se convirtió en Canal RCN.

En el año 1972, el consorcio Ardila Lulle adquirió la cadena RCN, que en la actualidad es dueño de más de 50 medios de comunicación que llegan a cubrir casi el 80 % del territorio nacional, según datos de Verdad abierta (2019). Entre las diversas empresas que hacen parte del consorcio se encuentra también *Incauca*, *Los Coches* y *Postobón*, todas tienen gran impacto de mercado en Colombia.

Como afirman las fuentes periodísticas de Verdad abierta (2019) y la Silla Vacía (Arenas, 2016), empresas del grupo Ardila Lulle como *Postobón* han sido constantemente investigadas por sus presuntos nexos con grupos paramilitares. En el proceso de *Justicia y Paz*, la empresa fue mencionada por varios jefes paramilitares como Jorge 40 y Carlos Castaño en los momentos en los cuales se hablaba sobre los modos de financiación de los grupos de autodefensas. Tanto el Tribunal Superior de Bogotá como el Tribunal Superior de Medellín han compulsado copias a la Fiscalía General de la Nación con varios testimonios de paramilitares que vinculan a la empresa *Postobón* con su organización.

Noticias RCN hace parte de la red de medios de comunicación de Ardila Lulle, su primera emisión fue en 1995 en el horario de las 7:50 p.m., desde allí en adelante se han ampliado las horas de emisión con cuatro franjas y el Noticiero de las 7:00 p.m. es el de mayor *rating*. En el 2015, la organización Ardila Lulle acuerda con *Mundo Fox* un modelo de noticias orientado por el mercado. En ese mismo año, Claudia Gurisatti asumió la dirección del noticiero. La carrera de esta periodista como directora de noticias y conductora de programas de opinión ha estado próxima a Carlos Ardila Lulle. Sus entrevistas se caracterizan por confrontar a la guerrilla y poner en la escena pública al paramilitarismo, como ocurrió con la entrevista realizada a Carlos Castaño en el 2000. Según Salvatore Mancuso en sus declaraciones en *Justicia y Paz*, esta exposición mediática sirvió para consolidar las AUC (Lewin, 2015). Gurisatti fue amenazada por la columna Teófilo Forero de las Farc-EP y en el 2011 decidió salir del país debido a estos hostigamientos. Vive en diferentes lugares y dirige NTN24, canal que hace parte del consorcio de Ardilla Lulle (Las Dos Orillas, 2020).

En el año 2016, el Canal RCN bajó su pauta publicitaria por efecto de las reformas fiscales y el Proceso de paz (Calderón, 2019). Según los directivos, ese año hubo además una baja en el *rating* de toda la programación, incluido *Noticias RCN*, aunque fueron contratados varios expertos para reestructurar el carácter de show y espectáculo de alto presupuesto del canal.

El enfoque editorial de este noticiero se mantuvo en una crítica constante al Proceso de Paz y una cercanía política con las propuestas del expresidente Álvaro Uribe Vélez (Lewin, 2015; Las Dos Orillas, 2020). Poco a poco, las entrevistas y

notas periodísticas recalcaron críticas a las Farc-EP y al Acuerdo y apoyaron al Centro Democrático y a la campaña por el No al Plebiscito. Cuando le preguntaron a Claudia Gurisatti por el Proceso de paz en una entrevista en el 2015, respondió lo siguiente:

Estás hablando con la persona más escéptica del mundo frente a ese proceso. Te lo digo sin reparos. No de que lleguen a firmarlo, porque eso puede darse. Escéptica frente a las verdaderas intenciones de las Farc. No les creo [...] Pero las Farc no conciben el mundo sin guerra. No les veo ningún tipo de nobleza. Todos en la vida, por alguna razón, hemos pedido perdón. Ellos, no. Al contrario, todo lo justifican. ¿Qué puede salir de ahí? (Ortiz, 2015)

El apoyo de Gurisatti a la campaña por el No durante el plebiscito y la definición de las Farc-EP como enemigos de la nación y terroristas es una posición reiterada en el informativo y el canal. En relación con la paz, Gurisatti comenta en otra entrevista:

Aquí en RCN fuimos sistemáticamente declarados objetivo militar de las Farc. Pero lo más impactante en mi vida fue cuando el fiscal Gómez Méndez hizo una rueda de prensa para decir que las Farc me iban a matar y cuando acudí al Ejército me dijeron que en ese momento nadie me podía proteger y me tocó abandonar el país por tres años [...]. Si los hechos son de guerra, informamos sobre la guerra, y si tienen que ver con la paz, cubrimos los acuerdos de paz. Donde encontremos inconsistencias debemos poner la pregunta que un ciudadano no tiene cómo hacer. (Revista *Semana*, 2016)

Los informantes

Este programa informativo es producido por Caracol tv con la dirección de María Elvira Arango, periodista que se ha desempeñado tanto en televisión como en radio, en programas como *La FM*, *Caracol Radio* y *La W*. *Los informantes* comenzó su transmisión el 27 de octubre del 2013 y desde el inicio fue pensado para el espacio del domingo en la noche, después de Noticias Caracol a las 8:00 p.m.

Su estructura periodística está diseñada con dos componentes, análisis y opinión. Utiliza tres géneros periodísticos: el *perfil*, una caracterización de una o más personas que no necesariamente se encuentra presente en la entrevista y que busca hacer un acercamiento a los datos más interesantes y atractivos sobre la vida del sujeto, además el perfil mantiene una relación con la actualidad y el sentido de investigarlo en función del presente (Rosendo, 1977). La *Crónica*, la cual, si bien en un momento se tomó como una investigación cronológica, se ha ido perfeccionando a través del periodismo como un modo de relatar un suceso del pasado atándolo con el presente. Quien realiza la crónica hace un constante ejercicio de interpretación de la realidad y los hechos, a través de

su relación con la información más personal de quienes están inmersos en el relato. La crónica además busca respuestas a preguntas tanto temporales como de sentido de los hechos (Gil, 2004).

Y, por último, la *entrevista*, uno de los géneros más utilizados en el periodismo y la investigación, el cual se ha transformado con el paso de los años desde una estructura cerrada que implicaba respuestas concretas a preguntas del entrevistador, para poco a poco acercarse más a un diálogo semiestructurado entre partes, que permite hacer un guion investigativo por parte del periodista, quien se transforma con las respuestas del entrevistado o entrevistada (Robles, 2001). En cada programa de *Los informantes*, se narran tres historias periodísticas con la participación de los investigadores del programa.

La presentación general del programa la hace María Elvira Arango y en cada emisión aparecen diferentes periodistas para realizar los reportajes. El programa inicia con una presentación sucinta de las tres historias que se van a trabajar y María Elvira hace un comentario personal al final de cada relato, tras ella se puede ver la imagen de “portada” de la noticia con un título sugestivo. Quien más aparece en las investigaciones ligadas con las Farc-EP y, sobre todo, con las víctimas que son entrevistadas, es María del Rosario Arrázola (La Nena Arrázola). Ella, además de trabajar en este espacio, estuvo en el noticiero QAP (dirigido por María Elvira Samper y María Isabel Rueda), trabajó en *El Tiempo*, *El Espectador* y *Semana* en el cubrimiento de los diálogos de paz y realizó reportajes ligados a temas políticos (Las fuentes de la Nena Arrázola, 2015).

Su familia tiene relación con la política y la Iglesia cristiana, su hermana Marta Arrázola cuenta que trabajó por varios años con Álvaro Uribe en la fundación del Partido Centro Democrático y que tiene afinidad a sus ideales y propuestas políticas (Taborda, 2018). Marta Arrázola aspiró a ser candidata del partido en el 2018 pero no logró la votación requerida. Por otro lado, el hermano de María del Rosario Arrázola, Miguel Arrázola, es el pastor y dueño de la Iglesia Ministerio Ríos de la vida, la cual tiene gran fama a nivel nacional por su cercanía con el partido Centro Democrático y el expresidente Álvaro Uribe Vélez. La Iglesia y su líder han promovido constantemente un apoyo en votación a partidos como Cambio Radical y Centro Democrático, además de hacer presión nacional para promover proyectos políticos como *Baile Plebe*, que evitaba que niños y niñas incluyeran en sus bailes movimientos denominados “eróticos” (La Silla Vacía, 2018). Esta Iglesia apoyó las movilizaciones en contra de la ideología de género y las votaciones por el No al Plebiscito por la paz.

El equipo está compuesto por más periodistas que, en las notas sobre el Acuerdo de paz tomadas para la investigación, estuvieron en menor medida que María del Rosario Arrázola y María Elvira Arango, entre ellos, Andrés Sanín, quien

también ha sido jefe de redacción de la revista *Soho*, y Federico Benítez, quien se ha especializado en cubrimiento periodístico del conflicto armado tanto desde *Los informantes* como en el programa de Pirry en RCN. En una entrevista en *Crónica del Quindío* describe el programa *Los informantes* de la siguiente manera:

Es un formato muy gringo tomado de 60 minutos de CBS que busca es contar historias no temas. El programa está pensado desde lo visual y la fuerza del testimonio del personaje. No tiene efectos de edición ni música que le ayude, es la fuerza del personaje, las imágenes y el sonido ambiente lo que sostiene las historias de 15 minutos. (Acero, 2015)

Entre el equipo periodístico se encuentra también Héctor Francisco Córdoba, quien ha trabajado en creación documental con producciones como *Totó*, la vida de Totó la Momposina; Tatiana Bensa, quien ha trabajado para CNN y *La W*; Ana Patricia Torres, quien ha trabajado para *Citytv* y *Caracol Televisión* y Diego Rubio, quien ha sido jefe de redacción en *Soho*.

El programa ha ganado, a lo largo del tiempo, premios India Catalina, TVyNovelas y Simón Bolívar por algunas notas periodísticas como *Memorias del Holocausto* o *Venezolanos Errantes*. A su vez, han recibido críticas por el modelo informativo que utilizan en el cual hacen edición y corte a la información para modificar el discurso de los entrevistados. Un ejemplo de ello es la entrevista a la actriz Vicky Herrera, titulada en el programa *Las Soledades de Vicky*, que luego fue desmentida por la actriz por la manipulación y edición que sufrió su relato (Gallo, 2018).

Otro caso de edición y censura es el de Natalia Orozco, quien escribe una columna en *La Silla Vacía* (Orozco, 2013) en la que relata la serie de conflictos y tensiones que implicaron su salida del programa, tras sus críticas a los cortes y edición que se realizaron a la entrevista que ella hizo a Pablo Catatumbo en La Habana, en el 2013. Como lo relata la periodista, la entrevista fue aplazada porque “los guerrilleros no dan *rating*” y cuando por fin salió al aire, la edición que sufrió cambió su sentido. La entrevista además fue utilizada por la Tercera División del Ejército colombiano en publicidades que mediatizó el Ministerio de Defensa manipulando su sentido y tomando a Catatumbo como un desmovilizado (Las Dos Orillas, 2013) y al poco tiempo, dicha entrevista ganó el Premio del Círculo de Periodistas de Bogotá en la categoría Televisión.

Del programa *Los informantes* se seleccionaron doce notas del año 2016, de aproximadamente 15 minutos cada una. El criterio de selección partió del entrecruzamiento entre los tres regímenes escópicos guerra, procesos de paz y género, se vieron los programas de ese año y se seleccionaron las notas que respondían a este criterio.

Las doce notas son:

- El abortista de las Farc: que hace un perfil sobre el encargado de las Farc-EP para realizar abortos a las mujeres en las filas.
- El negociador: entrevista a Humberto de la Calle, negociador por parte del gobierno nacional en La Habana.
- El David de Miguel Ángel que dejó la guerra en Colombia: entrevista al artista Miguel Ángel Rojas y al joven militar que posó para ser fotografiado en la conocida obra de arte colombiana *David* de Miguel Ángel.
- Pizarro 26 años después de su muerte: perfil del líder político del M-19 Carlos Pizarro.
- El pique guerra: crónica de la vida de tres hermanos que hicieron parte de las Farc-EP y se desmovilizaron para dedicarse a la agricultura.
- El condenado: crónica sobre la vinculación de la familia Arellana al atentado del club El Nogal perpetrado por las Farc-EP.
- Duelo eterno: entrevista a tres mujeres familiares de víctimas de las Farc-EP.
- Misión La Habana: entrevista a un misionero llamado Martín Stendal y su relación con las Farc-EP.
- El cuerpo y alma de Camilo Torres: perfil del cura, sociólogo y perteneciente al grupo guerrillero ELN Camilo Torres.
- La peregrinación de una madre: entrevista a la madre de un soldado secuestrado por las Farc-EP que muere en cautiverio.
- El otro Nobel de paz: crónica de la comunidad campesina en La India, Santander, que ganan el Nobel alternativo a la paz en 1990.
- El emisario: entrevista a un empresario quindiano que narra su relación con las Farc-EP.

Telenovela *La Niña*

La telenovela *La Niña* se emitió por Caracol TV entre el 26 de abril y el 16 de septiembre del 2016 con una duración aproximada de 45 minutos por capítulo, el seriado se conforma de una única temporada de 86 episodios que se mantuvo en el horario de 9:00 p.m. de lunes a viernes. Fue producida por *CMO producciones*, empresa fundada en el 2000 por Clara María Ochoa, entre sus últimas producciones está *La Venganza de Analía* para Caracol TV, un drama político que muestra la venganza de una hija cuya madre fue asesinada por un político corrupto. Entre

los largometrajes de esta misma productora se destaca *Bolívar soy yo*, la cual llegó al mercado internacional con la historia de un actor que apropia la vida del Libertador Simón Bolívar y *Soñar no cuesta nada*, nominada a un premio Goya a mejor película extranjera de habla hispana en el 2007, en la cual se narra la historia de unos soldados de contraguerrillas que encuentran una guaca de las Farc-EP. El guion de *La Niña* fue escrito por Juana Uribe, vicepresidenta de Caracol, y dirigida por Rodrigo Triana, director y guionista colombiano, quien dirigió las películas nombradas anteriormente, además de diversas producciones para televisión entre las cuales se resalta *Pasión de Gavilanes* con una alta teleaudiencia y gran cantidad de premios y nominaciones, *Comando Élite* y *El estilista*, series de televisión que basan sus relatos en ficciones sobre las Farc-EP. Rodrigo Triana es hijo de Jorge Alí Triana, actor y director tanto de cine como de televisión. Las producciones de *CMO producciones* y de Rodrigo Triana son tanto para RCN como para Caracol, y han sido galardonadas y nominadas en diversos premios nacionales y unos pocos internacionales.

Los protagonistas de la telenovela son la actriz Ana María Estupiñán, quien ha hecho papeles para televisión como Policarpa cuando era niña en *La Pola*, y Sebastián Eslava, quien ha participado también en diversas producciones televisivas. Durante su tiempo al aire, *La Niña* mantuvo un *rating* de entre 11 y 13.5 puntos, lo que se traduce en una amplia teleaudiencia en todas las emisiones. Fue ganadora de diversos premios, entre ellos 11 premios *India Catalina* en el 2017, tres en *TVyNovelas*, dos en *Premios Produ* y fue nominada en los *Premios Platino*, todos premios nacionales.

Al inicio de la telenovela, un mensaje en tono amarillo en medio del sonido ambiente de la selva dicta “La niña es una historia de la vida real, dedicada a todos los niños y niñas que han sufrido la crueldad de la guerra. Un reconocimiento a su dolor, su memoria y su futuro” seguido de la canción *Te Invito* de Herencia de Timbiquí, con una intro que resume la historia del seriado: una niña reclutada por las Farc-EP que combate hasta su juventud en la guerrilla, luego es capturada por el ejército, entra a un programa de reincorporación del gobierno y empieza sus estudios en medicina.

El seriado cuenta la historia de Belky, una niña reclutada a los 8 años por la guerrilla de las Farc-EP al tomar el lugar de su hermano unos años mayor, quien es epiléptico y que años después Belky descubre que murió al poco tiempo de su reclutamiento en un accidente en la carretera. Belky combate en el Frente de Roncancio, quien la toma como su “hija” y le da el alias de Sara, él ejerce contra ella una serie de violencias constantes hasta el día en que, cobrando una vacuna en el pueblo, es capturada por el ejército.

Una psicóloga de la Agencia para la Reincorporación, llamada Tatiana, la ayuda a buscar a su familia de base campesina (su madre, sus dos hermanas

menores y su padrastro) con quienes justo cuando comenzó a tejer vínculos tuvo que desplazarse a la ciudad de Bogotá por amenazas recibidas contra su vida. En la ciudad se instalan en un sector popular y trabajan en la plaza, en este contexto, Belky comenzó a validar el bachillerato para presentar los exámenes en una universidad privada para entrar a la carrera de Medicina.

Durante el proceso, Belky conoció a Manuel en el centro de reintegración, un joven desmovilizado del paramilitarismo con quien tiene una historia de amor mediada tanto por sus recuerdos de la guerrilla —los cuales aparecen en un tono sepia en *flash back* durante toda la emisión de la telenovela— como por la violación y tortura que comete contra ella el general Barragán, quien dirige en el Ejército un frente antiguerrilla. Este personaje se posiciona como antagonista persiguiéndola, amenazándola y construyendo su imagen desde la violencia y la corrupción ligada a los falsos positivos. Al final de la telenovela no se conoce si es juzgado por las ejecuciones extrajudiciales.

Belky logra entrar a la universidad, genera simpatía y amistad con la hija del decano y una serie de estudiantes que la acompañan durante todos los capítulos, sus experiencias de vida la llevan a destacarse entre sus compañeros y compañeras y llega a ser auxiliar de investigación del decano de la facultad. En el proceso, algunos de sus compañeros descubren que fue guerrillera y se producen varias discusiones sobre la presencia de desmovilizados en la sociedad civil. Al poco tiempo, uno de sus profesores descubre también esta información y se la entrega a una mujer cabecilla de las Farc-EP, que guarda rencor contra ella y que comienza a envenenarla con mercurio.

Al final de la historia, un fotógrafo del conflicto armado le pide contar su historia en un documental para que inspire a personas que a su vez han sufrido la crudeza de la guerra. El General Barragán es capturado al intentar matarla y la exguerrillera que intentó matarla es descubierta y capturada. La historia termina con Belky continuando sus estudios médicos y formalizando su relación con Manuel.

La historia de *La Niña* surge, como lo cuenta Juana Uribe, guionista, de una conversación con Alejandro Éder, exdirector de la Agencia Nacional para la Reintegración, quien le cuenta sobre el trabajo que está realizando con los desmovilizados y las dificultades que abordan al entrar en el proceso de reintegración a la vida civil. En la conversación le cuenta sobre varios casos de jóvenes que están pasando por duros momentos en el programa y Uribe se interesa por la historia de una niña reclutada a los 8 años por la guerrilla y detenida a los 14 años por el ejército. Ella mantuvo contacto con la joven y le pidió contar su historia en la que se basó el guion para la producción. Como lo cuenta Juana Uribe, en una entrevista realizada por María José Medellín en el periódico

El Espectador en el 2016, la historia y los recuerdos de la niña sobre su infancia fueron plasmados en escenas a través de los relatos de la joven. “En la primera reunión nos dimos cuenta de que en realidad nada de su historia era un mito”, más adelante en la entrevista cuenta cómo la joven les narró la historia de violación que aparece en la telenovela y cómo le preguntan reiteradamente por historias de amor que puedan utilizar para el guion:

Es curioso porque una de las historias que la niña no me quiso contar fue la del amor. Pero le pregunté que si me la podía inventar y me dijo que sí. Ahí fue donde recargamos toda la premisa de la telenovela: la reconciliación. A ese tema le ha apostado Caracol. (Medellín, 2016)

Uribe cuenta cómo el amor entre una guerrillera y un paramilitar es, para Caracol, el sinónimo de la reconciliación y, al preguntarle cómo diferenciar entre la ficción y la realidad, asegura que todo lo que la joven contó que vivió es cierto y que la producción se aseguró de hacer relatos “lo más verosímiles posibles”.

En relación con el sentido mismo de la telenovela, la guionista comenta en otra entrevista realizada por *El Tiempo* en mayo del 2016 que “Desde hacía rato, Caracol estaba buscando una historia que pudiera hablar del conflicto y del posconflicto para aportar a la lectura de lo que pasa en el país” y a su vez que “el tema de la serie es la coyuntura que vive el país, y la televisión tiene que estar sintonizada con lo que la gente está viviendo” (El Tiempo, 2016).

La elección de esta historia significó para la guionista entender que un personaje femenino es “la esencia de la vulnerabilidad. Cuando nos pusimos a investigar ejemplos internacionales, encontramos que hasta el más macabro de los asesinos no se metía ni con niños ni mujeres. Ese código en la guerra de Colombia no existió” (El Tiempo, 2016). Uribe señala en las entrevistas que la versión que quieren llevar del conflicto armado a la pantalla busca dejar de lado la polarización para mostrar una versión con matices y que la televisión puede tener esta función:

la gente, cuando genera empatía con un personaje y cuando lo ve todos los días en su pantalla, recapacita: ¿Y si a un hijo mío le pasara eso? ¿Cómo reaccionaría yo ante esa situación? La pantalla tiene esa fortaleza. Permite que temas como el de la reinserción o el del reclutamiento de menores se pongan sobre la mesa. (Medellín, 2016)

Uribe cuenta además que en un principio dudaron en producir *La Niña* en la coyuntura del Proceso de paz, pero que, contrario a ello, creían que era un aporte a una lectura menos polarizada del conflicto. En esta medida, el canal Caracol propone la producción de la telenovela como un aporte para la

reconciliación. Recientemente, *La Niña* es emitida en diversos canales y Netflix la compró para su oferta internacional.

De *La Niña* se tomaron los 86 episodios completos para ser analizados en esta investigación, en función del régimen escópico del género en el marco del Acuerdo de Paz.

Campañas por el SÍ y el NO al Plebiscito por la paz

Treinta días antes de la votación del Plebiscito por la paz (2 de octubre del 2016), el presidente de la República Juan Manuel Santos decretó la posibilidad de hacer campañas a favor y en contra de la pregunta ¿Apoya el acuerdo final para la terminación del conflicto y construcción de una paz estable y duradera?, con la cual se buscaba refrendar el Acuerdo de Paz firmado entre el Gobierno Nacional y las Farc-EP. Desde el inicio, las partes que firmaron el Acuerdo y los sectores afines al proceso hicieron “pedagogía” por la paz mientras que el partido Centro Democrático lideró la campaña a favor del No. Los resultados del plebiscito marcaron un estrecho margen: el No ganó con un 50,21 % (6 431 372 votos) contra el Sí 49,79 % (6 377 464 votos).

Como lo enuncia González (2017), el Brexit en Reino Unido y su votación para salir de la Unión Europea fue la experiencia de campaña que se usó como referente en Colombia: El manejo de redes sociales y de la televisión con campañas que promovieron la desinformación. Pocos días después de ganar en las urnas, el director de la campaña por el No, Luis Carlos Vélez, dio una entrevista en *La República* en la cual habló de las estrategias que utilizaron en una campaña que fue barata y logró que “la gente saliera a votar verraca” (Ramírez, 2016).

Vélez contó en la entrevista que la campaña fue patrocinada por varias empresas nacionales, entre ellas, Organización Ardila Lülle, el Grupo Bolívar, el Grupo Uribe, Colombiana de Comercio y Codiscos. Entre las estrategias que reveló, admitió que su interés era divulgar información falsa, como la toma del poder por parte del *castrochavismo*, el “salario” que el gobierno les asignaría a los desmovilizados y la impunidad expresada en la posibilidad de ocupar cargos políticos sin pagar años de cárcel. Esto se vio acompañado de las comparaciones del senador Iván Duque, del Centro Democrático, entre el proceso de las Farc-EP con el ETA y el Proceso de paz en España, que implicó una negativa a su participación política, por lo cual se entendió que la participación política de las Farc-EP acordada con el gobierno era un gesto de impunidad. Vélez contó que en cada región la campaña se modificó para tener el acento de quienes la escuchaban y utilizó imágenes sugestivas que ponían a Santos al lado de Timochenko en los lugares que visitaban, lo cual ayudó a fortalecer los argumentos de los promotores del No. Se habló además de la traición a Álvaro Uribe por parte

del presidente Juan Manuel Santos en su mandato y el supuesto engaño que implicó su gobierno en relación con la continuidad de la política de Seguridad Democrática. La ideología de género también apareció en pantalla y el apoyo de algunos centros y representantes religiosos estuvo presente en toda la campaña.

En el momento de las votaciones hubo influencia del voto religioso, sin embargo, los resultados electorales en las regiones confirmaron que, más allá de los centros religiosos, el apoyo político al Centro Democrático fue el que aportó el caudal de votos decisivos (González, 2017). Otro aspecto que influyó en las votaciones fueron las diversas encuestas que se mostraban en medios de comunicación y daban como ganadora a la opción del Sí. Para Basset (2018), la influencia radicó en la movilización en participación en las urnas de los votantes del No, además de una representación sesgada de los posibles resultados electorales, en la cual se tomó el voto de opinión de clases medias como voto generalizado, sin tener en cuenta la influencia que la campaña del No tuvo en las clases populares.

Por otra parte, la campaña por el Sí fue promovida por diversos sectores sociales y políticos, sin embargo, el encargado oficial de realizar la pedagogía de paz por los territorios fue el gobierno nacional en cabeza del presidente, en ese momento Juan Manuel Santos. Las votaciones a favor del Sí ganaron en sectores altamente afectados por el conflicto armado: Chocó (79,76 % Sí; 20,23 % No); Vaupés (78,05 % Sí; 21,94 % No); Putumayo (65,50 % Sí; 34,49 % No) (Basset, 2017; González, 2017). Sin embargo, hubo otros fortines como Antioquia (37,99 % Sí; 62 % No); Casanare (28,85 % Sí; 71,14 % No) y Huila (39,22 % Sí; 60,77 % No) que determinaron la victoria del No.

Nociones como la de “paz imperfecta” abordadas por el gobierno para explicar que este fue “el mejor acuerdo posible” implicaron también en la opinión pública una relación con la lógica de la impunidad que llevaron a que, por la falta de claridad del término, un argumento a favor del Acuerdo terminara sirviendo en su contra (González, 2017). Además, como lo propone Medina (2016), el desgaste que implicó el doble lugar del Proceso de paz vinculado al gobierno de Juan Manuel Santos desde su enfoque neoliberal, impactó también en las votaciones en una falta de apoyo político a un gobierno que terminó influyendo en una política de Estado como lo es la paz territorial. La campaña de “pedagogía” del gobierno nacional no tuvo el resultado esperado, hubo diversos elementos que, en cuanto a representación, implicaron para la población mayor apoyo al No al fin del conflicto con las Farc-EP.

El archivo recopilado para esta investigación resultante de las dos campañas se compone de piezas audiovisuales pensadas para televisión y redes por parte del gobierno con la campaña *Sí a la paz* (34 videos en total) y las creadas por el Centro Democrático *Soy Colombia-no* (6 videos en total), en las dos aparecen los

representantes políticos de gobierno y partido político, respectivamente, además de los argumentos sustentados en una serie de estrategias de representación audiovisual del pueblo colombiano.

En total, el corpus documental cuenta con 150 documentos audiovisuales analizados para la investigación: 12 emisiones de noticieros (6 de *Noticias Uno* y 6 de *Noticias RCN*), 12 notas de *Los informantes*, 40 videos de campaña (34 del Sí a la paz y 6 de Soy Colombia-no) y 86 capítulos de *La Niña*.



Capítulo 4. Cuerpos gramaticales y religión

Entendí el Atlas Mnemosyne al re-crear las imágenes. La primera vez las fotografié, cuadro a cuadro, tomé cada fotograma que me generó extrañamientos. Las imprimí y llené las paredes de mi estudio. Las puse en diálogo entre ellas y con otras. No fue suficiente. Las calqué. El calco es una posibilidad de entendimiento de las imágenes, nos permite la comprensión de sus contornos, detalles, formas, intenciones. Al calcar puedes ver gestos que no eran evidentes, los pequeños rasgos toman relevancia, pero también, el tiempo del calco es tiempo del pensamiento, permite entrar en la imagen. Tampoco fue suficiente. Comencé a realizar relaciones de color y forma, hice paneles y entendí por qué Warburg los hacía, necesitaba ver las relaciones, no solo imaginarlas. Este último movimiento me acercó a las imágenes que quien lee encontrará en los capítulos. De cada panel emerge una de estas representaciones. Son ejercicios de re-dibujo de algunas escenas, rostros, cuerpos que necesité entender más a fondo para acercarme al archivo. La paleta de color viene de los fotogramas originales.

Torcer el rostro hacia un lado, ladear la cabeza, es un gesto suave, lo he hecho varias veces, algunas cuando intento centrar la atención en algo, otras casi como reverencia. Este movimiento es una constante en los cuerpos del archivo, noté al dibujar que en su mayoría lo usan las mujeres cuando está asociado al dolor. Al dibujar, mi mano recorre gestos suaves, rostros donde el dolor reposa, cabezas que no pueden sostener más su peso, ojos cerrados, imágenes del ruego.

Pensé en los momentos en que estas mujeres vivieron el horror de la guerra, algunas son imágenes de archivo de noticias, otras de novela, los dos registros hablan de la atrocidad, la violación, el secuestro, el envenenamiento, la pérdida de un hijo. Pienso en cómo su rostro contiene el grito y el desgarró. Todas son situaciones límite, pero algo sucede en la imagen, lo entiendo al repasar sostenidamente el lápiz por sus rostros, su dolor es retratable, es sutil la distancia con lo bello.

En la imagen del desplegable que da inicio a este capítulo, los rostros de las esculturas del *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* y el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Gina Lorenzo Bernini, de los años 1671-1674 y 1647-1652 respectivamente, aparecen como reiteraciones de un pasado que no se va y se hace cuerpo. Al dibujar sus bocas ligeramente abiertas, los ojos con mirada perdida y la suavidad de sus gestos, encontré una cercanía incómoda con las escenas de mayor dolor y crudeza del archivo. ¿Por qué en el cuerpo de las mujeres el dolor y el placer se hacen carne de forma tan semejante? La emoción, sea placentera o dolorosa, es sutil, respeta el trazo y los contornos del rostro, no exagera, no deforma.

Al observar las imágenes del Atlas aparecen las supervivencias, huellas de un pasado colonial latente en escena. En los cuerpos dolientes hay gestos que remiten a la religión, las imágenes de los siglos XVI, XVII y XVIII entran en la pantalla, se convierten en protagonistas del accionar melodramático. La gramática corporal de la cual habla Restrepo (2006) se encarna en cuerpos de este archivo de manera concreta: el dolor y la autoridad. Y en medio de ello, el género se vuelve una supervivencia colonial enrarecida, placer y dolor como un mismo gesto.

El primer grupo visual que trabajé del Atlas *Cuerpos* toma el nombre de *Cuerpos gramaticales y religión* para comprender cómo se encarnan en el cuerpo el dolor y el drama. Las imágenes remiten a tres elementos abordados en el siguiente orden: la estrategia del marco para construir la gramática corporal, la feminidad asociada al dolor y la masculinidad asociada a la autoridad. Al mirar con detenimiento se pueden sustraer los cuerpos dolientes, en su mayoría, asociados a lo femenino.

En el atlas del cuerpo hay dos formas de entender el dolor: construido gramaticalmente y encarnado en el cuerpo, y a su vez, hay dos cuerpos que están presentes en la escena: las víctimas y las madres. Como lo expresa Borja (2010), las imágenes de la Colonia cumplían tres objetivos: enseñar, deleitar y conmover. Los cuerpos expresan el dolor en dos vías, por un lado, las personas que aparecen en las imágenes muestran el llanto ante la cámara o lo esconden tras la mano; por el otro lado, el dolor se muestra de manera gramatical configurando cuerpos a la espera y cuerpos que contienen estoicamente el dolor que viven, estos últimos son similares a las imágenes de la Virgen, rostros que miran hacia el suelo con una aparente calma.

En los siguientes apartados se expone cómo el cuerpo se asocia a los tres objetivos de las imágenes coloniales propuestos por Borja. El primero es un cuerpo doliente que enseña, que aparece en el programa *Los informantes* para contar la historia de Emperatriz, madre de un secuestrado por las Farc-EP. Después, se reitera el dolor en pantalla, con las entrevistas conmovedoras a tres mujeres

que perdieron familiares en el conflicto armado por acciones de las Farc-EP. Para finalizar, el deleite se articula en las imágenes a través del canónico dolor femenino, principalmente en imágenes de la serie *La Niña*.

Construir un cuerpo: estrategia del marco para enseñar la gramática corporal

En el programa de *Los informantes* del 10 de enero, denominado *La peregrinación de una madre*, se entrevista a Emperatriz, la madre de un soldado secuestrado por las Farc-EP que murió en cautiverio a causa de una enfermedad. La nota empieza con María Elvira Arango diciendo: “Las Farc no tuvo el gesto de entregarle el cuerpo a su mamá y lo enterraron en cualquier matorral de la selva, doña Emperatriz le contó a María del Rosario Arrázola cómo fueron sus largos años de agonía” (*Los informantes*, 10 de enero).

Desde el primer apartado se asocia el caso al carácter inhumano de la guerrilla a través de la agonía de una madre. Durante la entrevista, María del Rosario Arrázola invita a Emperatriz a relatar la historia de su hijo a través de dispositivos icónicos en la representación de las víctimas, Emperatriz ve las fotografías de un álbum, de allí el plano pasa a la fotografía enmarcada en la sala, con un plano picado que hace ver a Emperatriz pequeña y delicada. Durante toda la entrevista se captura la imagen con planos detalle y primeros planos en los momentos en que aparece el llanto acompañado de relatos dramáticos en los que se dicen frases de ruego por parte de Emperatriz: “yo le decía, señor, devuélvanme los restos de Julián, devuélvame los restos de mi muchacho, devuélvámelo si no están haciendo nada, devuélvámelo”, frente a lo que la voz en *off* de La Nena Arrázola responde con una aseveración sobre el dolor permanente y la súplica, “esta es la súplica que hacía todos los días doña Emperatriz, la madre del mayor Julián Ernesto Guevara, los ruegos de Emperatriz eran casi a diario” (*Los informantes*, 10 de enero).

En esta entrevista y en la secuencia de las imágenes, la construcción del marco es fácilmente apreciable. Después del relato sobre el hijo de Emperatriz, la producción de *Los informantes* le pide que rece el rosario frente a la cámara; luego de rezar, las imágenes transcurren en voz en *off* con la escena de Emperatriz alistándose para ir al cementerio donde está enterrado su hijo, la cámara la sigue mientras se alista temprano en la mañana para salir y elige las flores para la tumba. La secuencia está acompañada de la siguiente descripción de Arrázola en voz en *off*:

Se viste bonito, se lleva sus zapatos cómodos y se lleva su rosario, compra flores a la entrada del cementerio, no las primeras que vea sino las que a ella le gusten, las que a Julián Ernesto también le gusten. Siempre hace lo mismo, mira la tumba de lejos.

Al llegar a la tumba, ella se arrodilla y le habla a su hijo muerto, la cámara y el micrófono están tan cerca que la audiencia escucha lo que le susurra: “Hola, Julián, nos encontramos aquí mientras nos encontramos en el mejor de todos los sitios, en el cielo, mi vida”. Es el marco de la editorial el que arma la escena, habla con ella, le pide que elija flores, que hable con su hijo, le pone un micrófono para que escuchemos un momento íntimo que no está hecho para nosotros, que es de ella. El marco construye un cuerpo doliente para la cámara.

La producción del programa *Los informantes* utiliza el escenario del cementerio, que carga de dramatismo la escena, para lograr la connotación melodramática y el régimen escópico del cuerpo doliente en Emperatriz. No sabemos cómo hace Emperatriz este recorrido cotidiano, hay una construcción ficcional de la escena en la que la cámara define los planos y secuencias que muestra y, a la vez, es una decisión de la productora que Emperatriz vaya al cementerio, que el plano más largo sea el de ella arrodillada ante la tumba, que escuchemos sus susurros. Estamos viendo la ficción que se construye en el plano de la realidad.

Los cuerpos, como lo enuncia Butler (2007), se configuran de manera performática, el modo de expresar el dolor puede ser construido por el marco de producción, así sucede con Emperatriz. La producción decide cómo debe ser mostrado el sentir ante la cámara y con qué símbolos asociarlo, el rosario da cuenta de una supervivencia que deriva de tiempos coloniales, el dolor en la imagen conmueve, y su uso enseña que, ante el dolor, la corporalidad de la víctima está anclada al régimen escópico de la madre doliente, la Virgen.

La supervivencia del dolor: conmover con el cuerpo

La construcción del cuerpo como supervivencia del dolor asociado a la religión se ve en las entrevistas realizadas a tres mujeres que perdieron un familiar en el conflicto armado, en el programa *Los informantes* del 14 de agosto del 2016. En esta sistematicidad surge además una asociación entre los cuerpos femeninos y las imágenes coloniales del dolor. Con este análisis no quiero decir que el sufrimiento de las mujeres no sea verídico frente a la cámara, o que la emocionalidad no conmueva al espectador, el centro del análisis es la construcción

discursiva del programa para generar un modo de entender el dolor sobre el cuerpo. Si bien las mujeres entrevistadas han tenido la agencia de luchar contra el olvido en el marco de la desaparición forzada, lo que vemos aquí es la construcción televisiva de un cuerpo en pantalla que se constituye desde el dolor por la cámara y el programa. Cuando analizamos los modos de producción de las imágenes, conocemos más sobre el ojo que las construye, que sobre los sujetos representados.

Estas imágenes remiten a la figura de la Virgen, por ejemplo, *La Piedad* de Miguel Ángel, esculpida entre 1498 y 1499. Esta escultura revela un cuerpo que contiene el dolor, conmueve con su calma y control. Poco a poco, su cuerpo encarna la *performance* del sufrimiento y lo sostiene. No se trata de un momento de dolor, se trata de un peso en el cuerpo que, con el paso del tiempo, se convierte en sufrimiento. Sucede así con *La Piedad* de Miguel Ángel, la imagen de su hijo muriendo en sus brazos ancla a la Virgen a un pasado que persiste; de igual forma, las imágenes de las madres en el archivo son representadas en el sufrimiento de la muerte de sus hijos o su desaparición, como una constante en el cuerpo. En el programa *Los informantes* del 14 de agosto, se entrevista a tres mujeres que han perdido a sus familiares en el conflicto armado y que son víctimas de las Farc-EP.

Duelo Eterno, el título de la nota informativa, ejemplifica la supervivencia del régimen escópico del cuerpo doliente maternal. En las imágenes de las mujeres no hay recuerdos que generen risa o un esbozo de alegría en las entrevistas, los planos las muestran desde el gesto de dolor durante toda la entrevista, se trata de recordar solo el dolor de haber perdido a sus seres queridos en manos de las Farc-EP. La primera mujer que aparece en escena es Rocío, quien en un momento se tapa el rostro con la mano para contener el llanto, Arrázola, encargada de la nota periodística dice: “Rocío González no es la excepción, se traga las lágrimas, pero la tristeza le gana” (*Los informantes*, 14 de agosto del 2016).

Entre las tres entrevistadas, Rocío es quien más rápidamente expresa el llanto en la escena, se hacen varios planos sobre su imagen, varios *close up*, es decir, primeros planos y planos detalle, en los que se puede ver que está llorando. La entrevista a Rocío es la que más dura en la nota periodística, a su vez, en los momentos de voz en *off* en los cuales Arrázola habla, sus imágenes aparecen de manera constante. Es el cuerpo gramatical ideal para la nota informativa, un cuerpo que se construye como el doliente religioso. Los diálogos se enfocan en la espera y añoranza, cuando Rocío asegura “nosotras siempre vivimos esperando, esperando a ver dónde está”, Arrázola afirma “todavía esperando” y Rocío responde “todavía”. Posteriormente, Arrázola cuenta que su dolor continuó, hace uso de la tragedia familiar para conmover al espectador:

La saga no terminó ahí, su papá murió acribillado porque se negó a pagar una vacuna y su hermano murió por un tiro en la espalda en Caquetá, por eso tal vez a la hora de hablar de perdón prefiere la franqueza, prefiere dejar hablar a las emociones. (*Los informantes*, 24 de agosto del 2016)

El marco de *Los informantes*, como ya se expuso en el capítulo tres, hace parte de un modelo tomado de programas norteamericanos en los cuales lo más importante es el impacto y el espectáculo que la historia genera en la audiencia, no el contexto. De esta manera, el melodrama prima en la narrativa, que, aunque se autodenomina como periodística, construye las historias desde el lenguaje de la narrativa ficcional melodramática. Se aborda, así, el melodrama como estrategia narrativa que vincula la emocionalidad exacerbada a través de la tragedia, generando en el espectador no solo la conmoción, sino la sensación de la imposibilidad de futuro o finalización del drama (Martín-Barbero, 1987b).

Arrázola utiliza el melodrama para conmover. Se invita a pensar en un dolor eterno, la reiteración de Arrázola sobre la espera es un ejemplo del modo como en el programa *Los informantes* se construye en el cuerpo las supervivencias de regímenes escópicos dolientes femeninos. Después de hablar de la espera eterna, Rocío llora. Más adelante, cuando Arrázola se refiere a la segunda mujer entrevistada, llamada Janeth, se inicia con una imagen en la cual ella mira al suelo sentada y a la espera en una escena de plano abierto, Arrázola caracteriza su calma:

A Janeth Rosas Sánchez se le nota de lejos que lleva muchos años sufriendo, se le nota que hace rato no se atreve a reír y las palabras salen con dificultad, su tono de voz es tenue, monótono, sin picos, sin emociones [...] su rostro es inexpresivo, recuerda las infinidades de veces que tuvo que coger a caballo, una mula o lancha para llegar a los campamentos donde vivían los jefes guerrilleros en plena zona de distensión. (*Los informantes*, 24 de agosto del 2016)

La caracterización de Janeth es relevante porque muestra la distancia con la consolidación del cuerpo gramatical doliente. Es de las tres entrevistadas, quien toma con mayor calma las preguntas que le formula Arrázola con el fin de conmoverlas hasta el llanto, de allí que Arrázola la tilde de inexpresiva y sin emociones, su cuerpo no encarna con facilidad el cuerpo de la Virgen doliente, no llora frente a la cámara, su voz es calmada, habla de la desaparición de su hermano sin llorar. Allí se muestra el marco en la escena, si en las entrevistas este cuerpo no se conmueve dramáticamente, se construye la escena de ella sola y añorando, esto sucede en el cierre de entrevista tras un plano *optique* utilizado para generar una aproximación que incita al drama por el acercamiento lento de la cámara. En el plano, Janeth está sentada sola en una silla roja en medio de plantas, así su cuerpo se construye gramaticalmente como un cuerpo a la espera y añorante, un cuerpo doliente que conmueve desde el melodrama.

La última entrevistada se refiere a su hijo, quien fue llevado a las filas de las Farc-EP a los 17 años. En ella se muestran tanto sus manos, en las que se revela el paso del tiempo, como un candado que simboliza la captura, en este rostro el paso del tiempo hace que no sea necesaria una voz en *off* que la describa como cuerpo doliente, con el *plano detalle* en sus manos y ojos es suficiente. Para finalizar, Arrázola dice: “en el derecho se llama imprescriptibles, en el corazón de estas mujeres, de sus familiares, se llama dolor permanente. No hay manera de cerrar eso, no hay manera de olvidarlo, es un luto permanente” (*Los informantes*, 24 de agosto del 2016).

La representación de un pasado doliente y constante se manifiesta en las imágenes, el Atlas Mnemosyne permite ver que el régimen visual se construye a partir de la supervivencia de las imágenes de dolor derivadas de imágenes coloniales, como los cuerpos de las vírgenes que encarnan performáticamente a las entrevistadas en el programa *Duelo eterno* de *Los informantes*. Así, se busca conmovir a través de cuerpos históricamente asociados al sufrimiento.

Encarnar un cuerpo: el deleite del dolor

Cuando Butler (2003) habla de la performatividad en los cuerpos, comprende que estos roles son asumidos culturalmente y no solo construidos, y así sucede con los cuerpos de las víctimas en el archivo elaborado para esta investigación. En el atlas el dolor es exacerbado. Sin embargo, tanto en *Noticias RCN* como en la serie *La Niña*, las imágenes son de víctimas dolientes donde ocurre un tránsito visual, ya no únicamente hacia el dolor, sino hacia el deleite (Restrepo, 2006).

El cuerpo de las mujeres se muestra como objeto deseable, las imágenes oscilan entre el dolor y el placer (Eraso, 2016). En algunas escenas del corpus documental se identifica a mujeres en circunstancias de violencia en las que el dolor se vuelve estético: mujeres llorando con la mirada baja y, en algunos casos, cuando el llanto es mayor, cubriéndose el rostro; en otros casos, miradas hacia el cielo o hacia el frente con la boca ligeramente entreabierta.

Podemos volver sobre la imagen que abre el capítulo y pensar en las vírgenes y santas en las iglesias, en los buses, o en pequeñas estampitas. De allí derivan las supervivencias. En el arte, la imagen del dolor y el placer en las mujeres es dramáticamente similar. Recordemos el *Éxtasis de Santa Teresa* y el *Éxtasis de la beata Ludovica*, sus semejanzas con las imágenes que vemos en la cotidianidad de las mujeres son sorprendidas. La distancia entre dolor y placer cuando no sabemos el contexto de la escena es casi imperceptible, su dolor es estético, estas corporalidades se muestran en pantalla dóciles ante el dolor que viven, no se muestran en escena momentos de rabia y llanto exacerbado. El dolor se

muestra en cámara para que deleite y conmueva, se trata de imágenes de una feminidad delicada y suave.

Tanto las investigaciones de Villellas (2010) como de Wilches (2010) muestran que las imágenes de las víctimas femeninas se anclan a un pasado estático. En él se representan desde la constante del dolor y asociadas a roles de género naturalistas que las enmarcan como madres y esposas en prácticas de cuidado.

En las imágenes de este archivo, las mujeres están asociadas al rol de madres que sienten el dolor desde una estética reiterada y estática, un dolor controlado que deleita, que las embellece en el padecimiento que viven. Lo que sucede ante la cámara es la encarnación de un cuerpo doliente construido, se revela cómo, en las producciones televisivas, cuando se habla de víctimas, las imágenes que aparecen en pantalla son femeninas y se constituyen como víctimas canónicas.

La complejidad de este tipo de representaciones es lo fácil que se enmarcan y lo difícil que se vuelve quebrar el rol pasivo y anclado al pasado. Cuando a las personas sobrevivientes a un evento traumático se les arrebató toda posibilidad de agencia y se las lee únicamente desde el dolor, negamos toda posibilidad de futuro, sus anhelos y luchas, el largo camino que han recorrido para sostenerse en medio de la atrocidad y exigir justicia. Este tipo de representaciones anclan el rol del sujeto víctima a un lugar estático, tanto es así que vuelven sobre nosotros las imágenes coloniales de las vírgenes y los santos.

En *La Niña*, Belky se encuentra ante tres momentos de dolor que se asumen con un cuerpo gramatical suave y doliente. El primer momento es la violación y tortura por parte de Barragán, en este caso, Belky no vuelve a levantarse en el campamento por un largo tiempo, su amiga Mariana es quien la incita a levantarse. En esta escena Belky le dice que prefiere morir después de lo que le sucedió. El siguiente momento ocurre cuando intenta escapar de la guerrilla con Mariana, quien está embarazada, Roncancio, jefe del frente en el que milita Belky, las encuentra y el castigo a Mariana es la muerte. Belky está amarrada mirando el momento en que matan a su amiga.

Belky: Usted no me salvó la vida y me curó para que termináramos así, no señora, usted lo hizo pa' que nos escapáramos las dos.

Roncancio: Bueno, usted ya sabe cuál es el castigo por estar preñada y no contar.

Belky: Si va a matar a alguien, mátenos a las dos.

Roncancio: A las dos, eso le gustaría, ¿verdad? Pero no, usted va a estar aquí viendo lo que le pase a ella a ver si sigue pensando en irse de acá.

Belky: No, no, no, por favor haga lo que quiera, pero no, no (llorando). No, por favor, se lo ruego, se lo ruego.

Roncancio: ¿Me lo ruega, me está hablando en serio? (sonido de disparo).
(*La Niña*, cap. 57, 2016)

El tercer momento fue al final de la serie, cuando Belky fue envenenada con mercurio por uno de los profesores de la universidad. En el transcurso de varios capítulos, Belky se siente mal y solo hasta el momento en que está a punto de morir se hace pruebas para saber qué le sucede. La caracterización del personaje es fuerte y resistente, sin embargo, en los momentos de mayor dolor en la serie, se muestra con suavidad y delicadeza. No hay gritos, no hay llantos exacerbados, no hay rabia, su cuerpo se asume gramaticalmente desde la estética cuidada necesaria para deleitar, para encarnar una víctima doliente y frágil.

El dolor en estos casos deriva de supervivencias de imágenes coloniales en el archivo de los cuerpos femeninos, solo recorrer una iglesia, un museo o una tienda de objetos católicos es un escenario propicio para encontrar que no es la primera vez que vemos al cuerpo doliente desde la suavidad del gesto. Surge entonces la pregunta por el sentido de un dolor delicado y frágil, ¿por qué carece de otras sensibilidades, de rabia, odio, desesperación? ¿Qué dispositivo de poder se encarna en el cuerpo a través de la sujeción del gesto frágil? No ocurre lo mismo con las imágenes de los hombres frente al dolor. En el Atlas de *Cuerpos y religión* hay otras imágenes que se asocian a un dolor exacerbado desde la rabia y la ira, los hombres que aparecen como víctimas no encarnan los regímenes escópicos del cuerpo doliente colonial.

En el archivo se encuentran varias imágenes que dan cuenta de ello, algunas provienen de *Noticias RCN*, el 25 de septiembre del 2016, allí, para hablar sobre el secuestro en las Farc-EP, las imágenes varían, el llanto no se esconde entre las manos, hay imágenes de cuerpos masculinos en las que, quienes sufren el hecho victimizante, miran directo a la cámara. En la noticia, nos encontramos con secuestrados que se están bajando del helicóptero al ser liberados y ven por primera vez a sus familias, las imágenes de archivo que transmite el noticiero nos muestran el dolor desgarrador del llanto en algunos que miran directamente a la cámara, y en otros, rostros sin llanto o incluso sonrientes cuando se encuentran con sus familiares. El cuerpo masculino se muestra en otro registro, otras emotividades acompañan el plano, en este caso, el dolor no deleita y no carece de fuerza.

En el archivo también vemos otros modos del dolor en la masculinidad, esta vez en *La Niña*, en el capítulo 15. Cuando Manuel llama a Belky a su casa y le contesta su mamá, ella le cuenta que Belky salió con sus amigos y en especial

con Santiago. Manuel reacciona con rabia y dolor de forma exacerbada y lo expresa golpeando las paredes y gritando. En la escena vemos planos en donde la rabia y la fuerza invaden el cuerpo, su gesto ante el dolor es de exaltación, no teme golpear cuando sufre. Las corporalidades de la masculinidad se asocian a regímenes del poder, no del dolor.

Cuerpos de autoridad

El archivo da cuenta de un amplio registro de la masculinidad que invade la escena desde otro régimen de representación, la autoridad eclesiástica. Poco a poco, el Atlas Mnemosyne fue agrupando un gran número de pastores, curas y papas. Se trata de planos medios cortos en los cuales se enfoca el rostro de representantes de la autoridad religiosa en escenas cortas. En su mayoría, estas imágenes hacen parte de las campañas *Sí a la paz* y *Soy Colombia-no*, aunque también están presentes en *La Niña* y *Noticias Uno*.

En las campañas del *Sí a la paz*, aparece un gran número de autoridades religiosas que respaldan el Acuerdo de paz, con intervenciones en pantalla como, “Es el momento oportuno para que los colombianos hagan un paso adelante, ¿en qué? En este contexto del jubileo, que aprendan a tratarse con misericordia” (*Sí a la paz* 23: esperanza y fe); “Papa: Por favor, no tenemos derecho a permitirnos otro fracaso más en este camino de paz” (*Sí a la paz* 14: es el turno de la paz) y “Papa: Estoy feliz por esta noticia, más de 50 años de guerra de guerrilla tanta sangre derramada. Ha sido una bella noticia, espero que los países que trabajaban para hacer la paz y que dan garantía de eso, sigan adelante” (*Sí a la paz* 19: la alegría del Papa, 2016).

Con las declaraciones de las autoridades eclesiásticas se busca que la feligresía de la Iglesia católica apoye la paz. En el primer diálogo, se hace una afirmación acerca del “jubileo” en el cual se encuentran los colombianos y cómo aún no se han aprendido a tratar con “misericordia”, para la RAE, jubileo es: “Entre los cristianos, indulgencia plenaria, solemne y universal, concedida por el papa en ciertos tiempos y en algunas ocasiones”. El jubileo, además, es una fiesta judía en la cual se condonan las deudas, es un tiempo de permiso y excepción. De allí que la frase del sacerdote represente la paz como un momento de excepción, un momento de no pagar las deudas y las penas. En la intervención del Papa se habla de la imposibilidad del fracaso y de las garantías para acabar con la guerrilla. En ningún caso, se expresa una invitación directa a los fieles de la Iglesia para que apoyen el *Sí a la paz*, con la sola apelación a la autoridad de las jerarquías eclesiásticas se supone un apoyo al Acuerdo de paz.

Grupos de simpatizantes de la campaña por el No también utilizaron la religión, como se evidencia en la emisión de *Noticias Uno* del 25 de septiembre del 2016. La presentadora abrió la nota del siguiente modo, para referirse a un grupo vinculado al credo católico: “En el Magdalena Medio, y en varias capitales, un grupo de extrema laico y católico reparte panfletos diciendo que el plebiscito entrega el país al diablo, es un pacto entre ideólogos de género que quiere convertir a Colombia en Venezuela”.

En el video que se muestra en la nota periodística, un hombre dice con tono de indignación: “¿Cansado de guerra?, cansados nosotros que hemos estado toda la puta vida en guerra. Estamos dispuestos a soltar las biblias y a tomar las armas. Este país se lo quieren entregar al comunismo”. Seguido de un comentario de Eugenio Trujillo, director de la sociedad colombiana *Tradición y acción en defensa de la civilización cristiana*: “en este momento en Colombia se está haciendo un proceso de paz que está reviviendo los hechos trágicos del Palacio de Justicia” (*Noticias Uno*, 25 de septiembre).

La nota periodística cuenta cómo Eugenio Trujillo y el exprocurador Alejandro Ordóñez toman también la vocería religiosa en función del No al acuerdo en el Plebiscito. Los mensajes de la religión católica aparecen en las dos posturas, por el Sí y por el No, con usos diferenciados. Las frases de la campaña *Sí a la paz* son generales y no se comprometen directamente con el Acuerdo de paz, mientras que los grupos de credo católico que están en contra del Acuerdo utilizan la religión asociada al miedo como estrategia para desprestigiar los Acuerdos, incluso se apela a la memoria colectiva de las imágenes de la toma del M-19 al Palacio de Justicia, recurriendo a la estética del terror para mostrar el actuar de la insurgencia.

Al unir las en el Atlas Mnemosyne, las campañas del No y del Sí no tienen mayor diferencia visual, se trata de imágenes de autoridad que pueden ser utilizadas en función de diversidad de discursos, imágenes modulares que pueden variar en función del marco desde el cual se entiendan. De hecho, es imposible diferenciar entre las imágenes del Sí y el No, los planos y representantes eclesiásticos son similares. Sin embargo, suceden también noticias como la del 25 de septiembre del 2016, en *Noticias Uno*, en las cuales las imágenes son utilizadas por el noticiero para mostrar la contradicción que implica lo que él denomina “ultraderecha católica”: mientras se habla de los grupos que dicen tomar las armas si gana el Sí, el noticiero muestra en *loop* recuadros de la Virgen y rituales católicos, en este caso, las imágenes irrumpen generando dudas en el espectador, ¿la Iglesia como brazo armado? ¿la Virgen armándose? Las imágenes aquí fracturan el marco, muestran la contradicción misma generada por Trujillo y Ordóñez al hablar de defensa de la paz e incitar a la violencia.

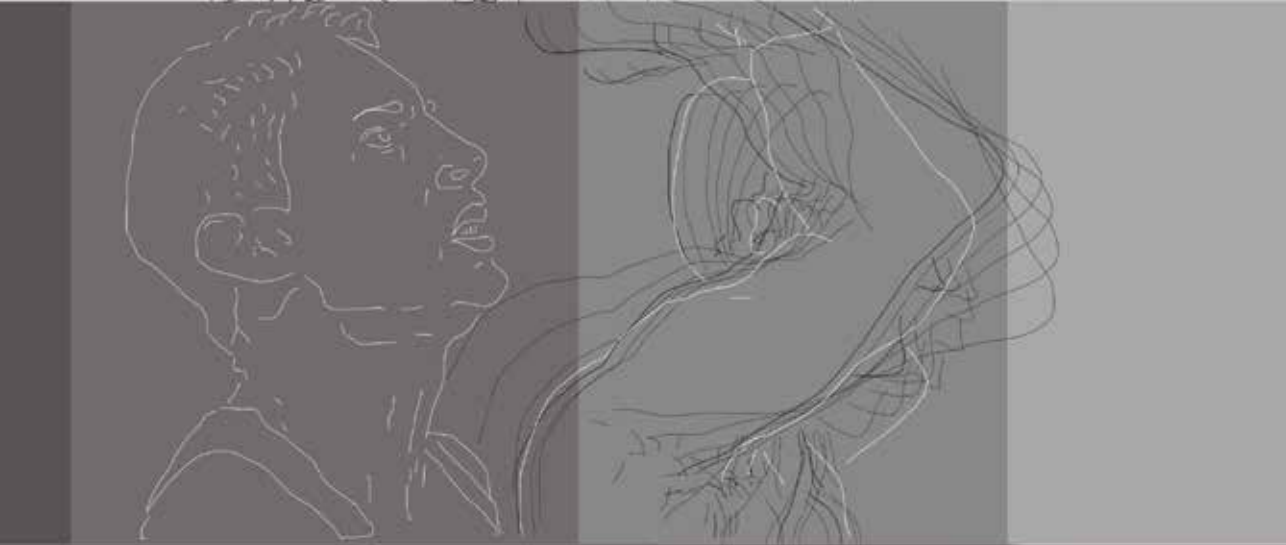
En la novela *La Niña*, aparece también la autoridad eclesiástica masculina. El sacerdote que aparece recurrentemente en su despacho con una bandera de Colombia de fondo al conversar con Manuel y Belky, los ayuda en el proceso de reincorporación a la vida civil y les insiste en lo siguiente: “como ustedes saben, Dios no nos hizo iguales, nos hizo hombre y mujer para que nos pudiéramos complementar” (*La Niña*, cap. 3).

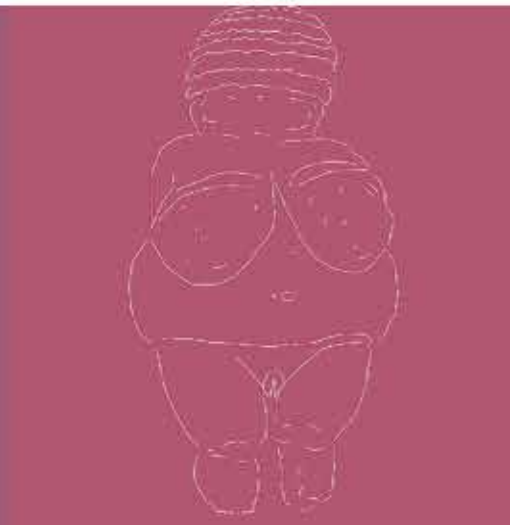
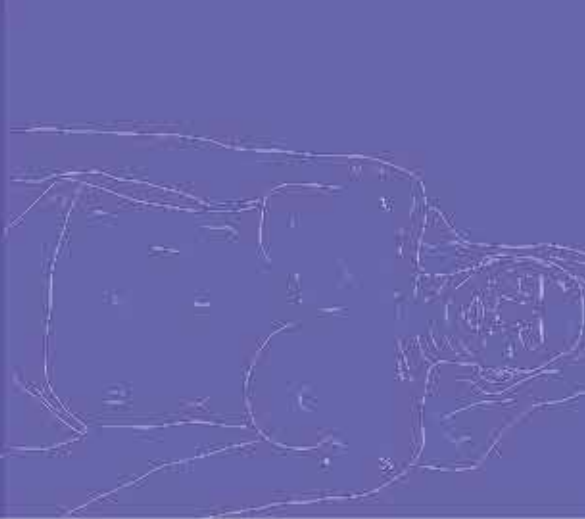
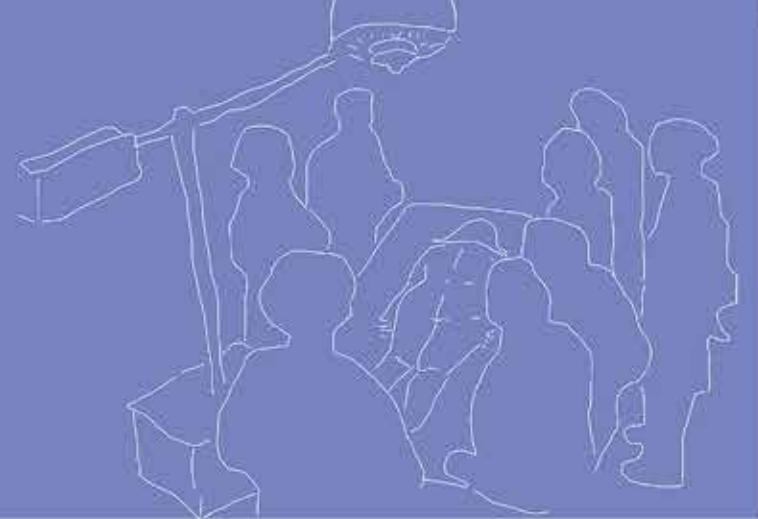
Las imágenes de una masculinidad religiosa que denota autoridad y veracidad en el discurso son supervivencias del pasado colonial, donde el sacerdote representa la autoridad eclesiástica y civil y, a través de él, se legitima un discurso. En este caso, el de heterosexualidad obligatoria (Butler, 2012), en cuyo contexto el deber de Belky y Manuel como mujer y hombre es complementarse. Los discursos se entrecruzan entre sí asociando las posturas de la paz y el deber ser de un buen feligrés con discursos asociados al género y a la heterosexualidad. Las figuras masculinas que aparecen en las imágenes se emiten como poseedoras de un saber heredado de Dios, que les da autoridad en el habla y legitima el discurso que emiten al espectador.

La visualidad revela que aún existe una legitimación a través de la autoridad eclesiástica que además responde a distintos intereses políticos. Que dos campañas que apoyan un resultado electoral por completo diferente se vean igual y puedan confundirse entre sí, da cuenta de la construcción eclesial que rige el sentido cultural del país. La religión como autoridad va de la mano del poderío masculino, es capaz de encontrar sentidos diametralmente opuestos como el sí o el no a la paz en un mismo gesto visual. Sin embargo, a través de ello no solo se legitima la campaña publicitaria, sino el poderío de una masculinidad que hereda de Dios la capacidad de decidir qué es lo mejor para nuestras sociedades y, en medio de ello, expone también una relación directa con la heteronorma. Quien tiene la autoridad visual de decirnos cómo actuar es la misma figura religiosa que buscaba hacerlo en el proceso colonial, el ojo panóptico de Dios (Jay, 2007) está aún presente en nuestro tiempo.

Hasta este momento se observa cómo se constituyen supervivencias del pasado colonial en las imágenes del archivo a través de la religión encarnada en el cuerpo. Por un lado, las imágenes de cuerpos dolientes y estáticos en el pasado se toman la escena desde la performatividad de lo femenino, asociando el dolor a cuerpos de mujeres que estéticamente se componen desde regímenes escópicos de madres dolientes. Por otro lado, la masculinidad en las supervivencias religiosas toma un papel relevante en el archivo, como representantes de Dios y de la verdad, los cuerpos masculinos sirven de argumento verídico asociado a la autoridad. El Sí y el No al Plebiscito son muestra de ello, no se trata de un discurso estructurado y profundo sobre el Acuerdo de la Habana, sino de la imagen de la autoridad masculina religiosa como legitimador de todo discurso.

Encontrar estas supervivencias de pasados coloniales en nuestro tiempo implica reconocer la no linealidad de la historia (Benjamin, 2007). La imagen tiene esta potencia de revelar las fantasmagorías pasadas que aún hoy dan cuenta de un vivir en medio de tiempos múltiples. Por siglos, las imágenes de las mujeres han asociado el dolor y el deleite, dando lugar a complejas construcciones de lo femenino donde llorar es un gesto delicado y bello, donde la rabia y el enojo no pueden invadir el cuerpo porque lo desfiguran; contrario a las imágenes de la masculinidad, que mantienen, también por siglos, su poderío autoritario y capacidad de expresión exacerbada. La masculinidad es sinónimo de autoridad discursiva y, a su vez, tiene permitido un registro mayor de la emocionalidad donde el dolor puede transitar entre la suavidad y la fuerza, la masculinidad no teme ser representada con desagrado porque no se piensa a sí misma siendo vista (Berger, 1997), no contiene, expone, hace uso de su derecho a aparecer de manera constante.





Capítulo 5. Ser retratable o estar expuesto: usos políticos de la representación

Las paletas de color de cada fila vienen de los cuerpos y espacios que allí se representan. Un tono frío y distante nos recuerda el material quirúrgico de la escuela de medicina y el quirófano; las tonalidades tierra, crema y púrpura vienen del cuerpo expuesto, ante la cámara, ante un público, ante el espectador.

Los dibujos en paleta azul son casi todos del registro de *La Niña*, el argumento de la novela se desenvuelve en el espacio de la disciplina científica. Al principio pasé la mirada rápidamente sobre los “cuerpos de utilería” sometidos a disección en el anfiteatro, estudiados y expuestos. Estos cuerpos parecían una parte más de la lección. Sin embargo, al dibujarlos comprendí que su forma es sostenidamente femenina. Todos, o la gran mayoría de cuerpos que se exponen y se estudian en la novela son de mujeres. Recordé *Una lección clínica en la Salpêtrière*, óleo sobre lienzo pintado en el año 1887 por el artista André Brouillet. En la imagen desplegable, si nos concentramos en la primera fila sobre un azul oscuro, vemos la representación de Marie Wittman con tres cuerpos que la sostienen en pleno ataque de histeria. Las obras de arte que representaban tratamientos médicos como esta lección, se distribuían en láminas para ser estudiadas en todo el mundo como grandes avances científicos, por ello, todos los médicos que aparecen allí fueron representantes en vida de la academia científica, por supuesto todos hombres. En el cuadro, el ojo está puesto en el médico Jean-Martin Charcot, su forma se encuentra al lado derecho de Marie. Charcot dedicó toda su carrera médica a estudiar la histeria, Marie era su paciente estrella, él era capaz de inducirla a un ataque de histeria cada vez que tenían una lección como la que observamos, o eso creía.

En la pintura, Marie es un objeto del ojo clínico, su condición subjetiva pasa a un segundo plano. Quise hacerla en detalle, cada pliegue de su vestido, el gesto de su rostro. Quise ponerla en el centro y que los médicos fueran formas que

la acompañaban. Al dibujarla pensé que es un ataque estético el que encarna, no hay desborde ni exceso, no hay saliva o rasgos deformados, su cuerpo está expuesto para ser vista, no por la medicina de manera abstracta, sino por los hombres que la estudian. Digo que Charcot “creía ver” porque cuando él murió Marie Wittman no volvió a sufrir “un ataque de histeria”, es el ojo que la estudia quien construye la patología que necesita. La necesidad de tratar como enfermedad y exceso el deseo de las mujeres fue, y es, una decisión masculina.

Ser vista como Marie, estudiada y diseccionada, es una constante de este archivo. Sucede así con las imágenes de la segunda fila, entre la campaña del *Sí a la paz* e imágenes de *La Niña*, los excombatientes están constantemente sometidos a observación. En los dos registros, la campaña y la novela, sucede lo mismo. Los planos son incluso parecidos, dos mujeres firmantes de paz que deben limpiar su imagen ante un público que las analiza. Al dibujar la imagen del centro pensé en la palabra “peligrosa”, en cómo es imposible separar su forma de la forma del rostro, está escrita en ella, sobre ella, el lápiz no diferencia una superficie de la otra. ¿Por qué una campaña que busca cambiar la mirada sobre los firmantes para que la población vote Sí en el plebiscito, rotula de esta forma sobre el cuerpo? Someter a explicación lo único que reafirma es la duda que se construye sobre el sujeto.

En la última fila, una secuencia de caderas se reitera desde hace miles de años. La *Venus Noire*, la *Venus de Willendorf* y mujeres del archivo del programa *Los informantes* en el que se habla sobre el aborto obligatorio en las Farc aparecen en escena. Cuando dibujé sus contornos me sentí intrusa, entrando en lugares íntimos pero expuestos al ojo público. El recalcar sobre el cuerpo femenino la cadera como sinónimo de reproducción nos lleva a biologicismos que sostienen el racismo y el machismo en la “evidencia científica”.

La escultura de la *Venus de Willendorf* tiene más de treinta mil años. En las primeras investigaciones que se realizaron sobre su forma se pensó que encarnaba un ideal de belleza del paleolítico, una lectura que para el año en que la encontraron en Austria (1908) permitía sostener estereotipos sobre las “culturas primitivas”, desde la idea de que la belleza se atribuía a caderas anchas porque estaban “hechas para la procreación”. Este discurso servía más al siglo xx y el deber ser de la feminidad, que a la lectura sobre los primeros pobladores de Europa.

Al dibujar a la *Venus Noire* (primera imagen de la última fila), no pude separar su forma del fondo, de la grada de espectadores que la observan. Decidí dibujarlos, como formas, sin centrar sobre ellos el detalle del que el lápiz es capaz. Para exponer su cuerpo se necesitan espectadores. La *Venus Noire* cuenta la historia de Sara Bartman, su nombre original en afrikaáns es Saartjie Baartmann,

mujer sudafricana que nació en 1789 y fue esclavizada y vendida al médico inglés William Dunlop, quien la obliga a actuar en un circo de rarezas por Europa. Baartmann fue, a lo largo de su vida, perseguida por médicos naturalistas que querían, a través de ella y su cuerpo, sostener el discurso de la supremacía racial. El naturalista francés George Curvier quiso someter su imagen al ojo público de múltiples formas: láminas, caricaturas, disecciones. Incluso, cuando Baartmann murió por complicaciones derivadas del alcoholismo que padecía, Curvier vigiló cada movimiento cuando se llevaron el cuerpo de la pensión de trabajadoras sexuales donde Baartmann ejercía la prostitución, y en la morgue aseguró que nadie iba a reclamarla y que debía donarse a la ciencia.

Curvier hizo con su cuerpo lo que Baartmann nunca le permitió en vida. Múltiples veces ella se negó a sus estudios y mostró abiertamente su incomodidad al ser retratada en láminas científicas. Curvier la diseccionó y expuso su cuerpo, acompañando sus estudios de frases tomadas de sus diarios como “jamás he visto una cabeza humana más similar a la de los monos” o “esa cruel ley que parece haber condenado a una eterna inferioridad a aquellas razas que tienen cráneos pequeños y comprimidos” (Frith, 2009, p. 5). El cuerpo de Baartmann se expuso en el Museo del Hombre en París hasta el año 2002. Más de medio siglo expuesta, toda una vida sometida a disección.

Cuando Curvier aseguró en la morgue que nadie “reclamaría el cuerpo de Baartmann” no podía saber que Nelson Mandela, como presidente de Sudáfrica en 1994, exigió al gobierno francés la restitución de sus restos para tener digna sepultura en la provincia de Eastern Cape, donde nació. El gobierno francés se negó por más de ocho años, pues temían que aceptar esta reclamación les implicara posteriormente aceptar la devolución de bienes culturales robados en épocas coloniales. Doscientos trece años después de su muerte, el cuerpo de Saartjie vuelve a Sudáfrica. Hoy su imagen retorna en el archivo para recordarnos que la exposición de un cuerpo para el sostenimiento del racismo como discurso médico es parte de nuestra memoria visual, es archivo de la barbarie con la que nos han visto, porque estas imágenes hablan más sobre los discursos de sometimiento que se quieren imponer sobre los cuerpos que sobre la vida y la historia de las personas que estamos viendo.

El régimen escópico del ver para creer lleva acompañando nuestra cotidianidad desde el siglo XVII. Pensemos, por ejemplo, en la necesidad inminente de que, al ir al médico, alguien nos “analice”, haga exámenes y los lea para comprobar que lo que tenemos puede ser nombrado y tratado. No hay peor diagnóstico que aquel no concluyente y, para que esto no suceda, estamos dispuestos a someter al cuerpo a los exámenes que sean necesarios. Este capítulo aborda el uso político de nuestra histórica necesidad de ser diseccionados, desde allí analiza las corporalidades que deben ser sometidas a explicaciones para reclamar su derecho a

aparecer en el escenario público y, por último, se detiene en los cuerpos retratables, cuerpos que obedecen a la norma y son dignos de ser vistos, porque un cuerpo sometido a disección a pesar de ser expuesto y por el hecho mismo de ser expuesto, muestra una forma de la anormalidad. Los cuerpos retratables son referente, precisamente, para aquellos que deben transformarse para entrar en la norma.

Cuerpos para la lección de anatomía

Las obras de arte en la modernidad comenzaron a reflejar los estudios sobre la visualidad con técnicas como la perspectiva y se estructuró la relación que nos acompaña hasta la actualidad entre imagen y realidad. La imagen como confirmación verídica o prueba de verdad. En las obras de estos años se ven, como enunciamos previamente, lecciones de anatomía. Las obras de Rembrandt son ampliamente conocidas por retratar el modo como la ciencia moderna comenzaba a acercarse al “ver para creer” del que habla Martín Jay (2007) en la consolidación del régimen escópico. En las imágenes del archivo se encuentran cuerpos que son sometidos a disección, como en *La Niña*. Allí el régimen de representación de la medicina moderna es una constante por la cercanía del argumento en la telenovela con la disciplina médica, de ahí su semejanza visual con las lecciones de anatomía de Rembrandt.

A lo largo de la serie *La Niña*, Belky y sus compañeros y compañeras de medicina entran a clases en el anfiteatro, este es un espacio constante de grabación de la telenovela, como pudimos ver, los cuerpos que se analizan y diseccionan son de mujeres. Solo existe un caso, al final de la novela, en el que vemos un cuerpo masculino en la mesa de disección, sin embargo, este es el único cuerpo que no se disecciona, solo reposa sobre la mesa.

Esta representación está anclada a supervivencias de dos regímenes escópicos de la modernidad: la ciencia médica y el desnudo. El ojo moderno tomó a los sujetos femeninos como centro de la mirada masculina tanto en los desnudos como en estudios médicos, como el de la histeria (Berger, 1997; Foucault, 2003). En este contexto, la histeria fue uno de los dispositivos de poder sobre el cuerpo de las mujeres que implicó una directa patologización del deseo femenino. En las investigaciones de Eraso (2016), se profundizan estos postulados al comprender que además había cuerpos que en teoría poseían “males endémicos” asociados a la raza y que fueron construidos desde la medicina moderna para generar diferencias culturales, las cuales permitieron la patologización no solo de los cuerpos femeninos, sino de los cuerpos negros e indígenas. Así, el ojo de la medicina moderna focalizó su atención en diseccionar unos cuerpos que consideraba propensos a la patología.

La pintura de un caso de histeria en *Una lección clínica en la Salpêtrière*, de la que hablamos previamente, tiene la misma composición visual que la novela de *La Niña* en el 2016, es decir, estamos ante una supervivencia del régimen escópico de la medicina moderna en el Atlas. Cuerpos femeninos expuestos y analizados, se ven muslos, senos, rostros y largas cabelleras. Se trata, además, de cuerpos blancos y puestos ante la cámara con delicadeza, aspecto que recuerda la tenue línea entre el dolor y el deleite del cuerpo femenino en la imagen.

En la telenovela se encuentran tres casos centrales en el desarrollo de la trama en los que se expone y disecciona el cuerpo de las mujeres. Uno de ellos es el del cuerpo de una mujer herida, de larga cabellera negra, que muestra sus senos y que, supuestamente, murió en una avalancha. Esta mujer hace parte de un caso que Belky logra descifrar en la universidad, gracias a los saberes adquiridos en la guerrilla y a su propia experiencia como víctima. El decano de medicina expone el caso a sus estudiantes en una composición espacial similar a *Una lección clínica en la Salpêtrière*, con un cuerpo expuesto para la ciencia. El decano le pregunta al auditorio cómo murió esta mujer y si el diagnóstico de muerte por avalancha es acertado. Solo Belky descubre que no es así, al recordar el momento en que Barragán la violó, torturó y enterró viva con solo la cabeza descubierta para que Roncancio la encontrara. Belky asocia su experiencia a la pregunta por el dictamen médico de la muerte de la mujer cuyo cuerpo están analizando, así infiere que la mujer murió antes de ser enterrada, y las heridas y las marcas de picaduras de chinches muestran que fue torturada y asesinada por un actor armado.

El siguiente caso es el de la jefa de enfermeras, Hilma, del hospital universitario. Se trata de una imagen en la cual Belky sostiene la mano de un cuerpo que está roído por ratones, podemos verlo en la primera fila del desplegable. Este caso en la telenovela muestra el riesgo que corren las mujeres en clínicas de medicina estética que no cuentan con los protocolos adecuados. La enfermera en jefe del hospital de la universidad decide hacerse una operación de aumento de senos en una clínica que le recomienda el profesor que después envenenaría a Belky. Quien realizó la operación es un amigo del médico que no tiene título universitario y luego se relacionará con el abortista de las Farc-EP y con la guerrilla. La cirugía se complica e Hilma muere. El cuerpo fue descubierto en un basurero en estado de descomposición y desfigurado porque había sido mordido por animales. Belky descubre que se trata de la enfermera por unas cortadas que le había visto en las muñecas, las cuales ella se había hecho en momentos de depresión.

El último caso es el de la misma Belky, cuando es envenenada con mercurio como venganza de alias “Segura”. Belky pasa de analizar cuerpos a convertirse en un cuerpo analizable, sobre ella recaen las miradas de todos los médicos de la universidad, se hacen escenas en las cuales entre varios médicos analizan el caso hasta descubrir que está envenenada con mercurio.

Los tres casos se asemejan visualmente a la *Venus Anatómica* de Susini, creada en 1780, la cual se volvió referente en las escuelas de medicina en los siglos xvii y xviii para el estudio de la anatomía. Como lo relata Eraso (2016), no es gratuito que se tratara de una imagen de una mujer con facciones delicadas y en cuyo útero se encuentra un feto, la mujer esculpida que languidece sobre la cama responde al canon corporal, no es un cuerpo con un mal endémico, no es de tierras cálidas con útero caliente, se trata de una mujer europea que se expone ante la ciencia como un cuerpo digno de ser observado.

En las imágenes de *La Niña* hay una diferencia con la *Venus Anatómica*, en las tres mujeres recae la duda, no son cuerpos delicados, bellos y suaves como el de la Venus. La mujer que según la inferencia de Belky fue asesinada por un grupo armado y la enfermera Hilma no se asocian al cuerpo prístino de la *Venus Anatómica* que se muestra limpio y pulcro, el cuerpo de estas mujeres tiene sangre y tierra y se presenta como deformado y deteriorado. Esta representación del cuerpo se asocia a las dudas que se plantean en la telenovela acerca de las situaciones que condujeron a la muerte de estas dos mujeres. Con respecto a la primera, todas las evidencias muestran que fue asesinada por un grupo armado, lo cual genera dudas acerca de su actuar antes del asesinato y la segunda, acudió a una clínica estética clandestina, lo cual es recriminado durante todo el capítulo.

El cuerpo de Belky es también un cuerpo que está en duda por su pasado guerrillero. De hecho, el envenenamiento con mercurio deriva de allí, de las Farc-EP y los celos que genera en alias “Segura” su relación con el comandante Roncancio. Sobre el cuerpo de Belky está constantemente el peso del pasado guerrillero, esto se reitera a lo largo de la telenovela a través de la duda sobre su capacidad para reaccionar sin violencia, asociada a su pasado. En una conversación, cuando sus compañeros de universidad descubren su pasado guerrillero, se evidencia el miedo que genera un cuerpo como el de Belky, con frases como: “¿Guerrillera? Claro, ahora entiendo todo, por eso fue que identificó los cuerpos, ¿se acuerda? ¿Y se acuerda la mujer en clase con su papá? La mujer [refiriéndose a Belky] no es ningún genio, Juliana, lo que es, es un peligro” o “No, en serio. ¿Ahora sí entiende mi angustia?, es que mire, trabaja con mi papá, tiene todos mis datos, yo la llevé a mi casa. No, esa vieja debe tener una cantidad de enemigos encima y nos deben tener en la mira. Debe saber hasta qué desayunamos, es una infiltrada” (*La Niña*, cap. 46, 2016).

La duda sobre el cuerpo de las mujeres es una supervivencia de la mirada médica que patologiza el cuerpo, en estos casos, lo que se somete a duda es el deseo y el pasado, ambos motivo de disección pública. El cuerpo de las mujeres es escenario de observación constante, no son las masculinidades las que se someten al ojo de la ciencia moderna, se trata de la feminidad como objeto de duda. Esto

implica que el deseo y el pasado de las mujeres es motivo de duda pública, como la *femme fatale*, este tipo de representaciones encarnan en sí mismas no solo el poder observador del ojo de la ciencia, sino el acto aleccionador violento que sobre ellas se instaura si salen de la norma. Estamos ante la representación de muertes violentas sobre cuerpos que transgreden la norma (Butler, 2006b), bien sea por su pasado guerrillero o por su deseo de modificación corporal, las mujeres son aleccionadas desde el dolor. Nos encontramos entonces ante una supervivencia que revela que, el ojo médico que creó la histeria para patologizar el deseo de las mujeres sigue aún latente en nuestros días.

Cuerpos inciertos sometidos a explicación

En el archivo, otro cuerpo sistemáticamente sometido a explicación es el de los excombatientes. En este caso, se trata de un síntoma, un nuevo modo de constituir estos cuerpos que, aunque tiene supervivencias y relaciones con regímenes de acuerdos de paz pasados, se representa de manera diferente al pensarse como un cuerpo que debe ser diseccionado.

En el capítulo 6, Belky va con sus compañeros de universidad a una salida de campo de médico rural y allí encuentra estos cuerpos que se han tomado como cuerpos de guerrilleros y que ella descubre, son ejecuciones extrajudiciales. En el diálogo, Belky caracteriza las razones que la llevaron a dicha conclusión: “Esos no son guerrilleros, no son guerrilleros, doctor. Mire, tienen las botas al revés, están nuevas, alguien se las puso, y mire esto [muestra la mano], son ampollas, no precisamente de cargar fusil, eso es de trabajar la tierra, de usar azadón”, “No, estos no cayeron en combate. Les dieron a quemarropa y por detrás, y lo más importante, doctor, la guerrilla les hace como unas marcas chiquitas, pero se notan” (*La Niña*, cap. 6, 2016).

De nuevo, la experiencia de Belky como guerrillera le permite entender cómo se construye un cuerpo guerrillero, este es el primer caso de los que aparecerán en la serie relacionados con las ejecuciones extrajudiciales. Sobre estos cuerpos recae una valoración negativa por parte de los estudiantes quienes incluso plantean que se deberían quemar o meter a una fosa común por su supuesto pasado guerrillero:

Doctor: La mayoría de esta gente, perdón, quiero decir de la guerrilla termina sin nombres, nadie reclama sus cuerpos.

Estudiante 1: Pues obvio, es que quién va a querer reclamar uno como estos.

Estudiante 2: De acuerdo, yo mandarías a quemar a estos cabrones.

Doctor: No es un pensamiento muy científico que digamos.

Estudiante 2: ¿Qué es esto para la ciencia, doctor? Esta gente es una plaga y no merece vivir.

Belky: ¿Por qué dicen que son guerrilleros?

Estudiante 1: ¿Cómo así? ¿Es que no los ve? Las botas, la pinta y la cara de asesinos que tienen.

Belky: Es que yo no creo que sean.

Estudiante 1: Claro que son guerrilleros, y por mí, que los metan en una fosa común para que se pudran todos.

Estudiante 2: ¿Y si yo le digo que esta gente secuestró a mi papá y lo torturó hasta casi volverlo loco? No, es que, si esa gente es capaz de hacerle eso a un hombre mayor como él, así es como tienen que estar, muertos como cerdos en bandeja. (*La Niña*, cap. 6, 2016)

Los cuerpos aparecen en escena de manera rápida y segmentada, se ven sus manos y botas, son cuerpos sin rostro. Este es el único caso de un cuerpo masculino que pasa a ser diseccionado, y es diseccionado en cuanto guerrillero. Retomando los planteamientos de Butler (2011a), en la configuración del régimen escópico de la guerra y los cuerpos que merecen ser llorados, la autora analiza la categoría terrorismo para hablar de la consolidación de enemigos foráneos en Estados Unidos que merecen ser aniquilados bajo políticas de racismo de Estado. Los cuerpos sometidos a disección no merecen ni siquiera ser reclamados tras su muerte, pierden la condición de humanidad al encarnar el terror.

El discurso de odio está presente ante los cuerpos ya inermes y no hay dudas más allá de que “no es un pensamiento muy científico” que hagan valoraciones contra ello. La única contraposición probable es el momento en el cual Belky descubre que son ejecuciones extrajudiciales, en este momento los cuerpos transitan y se convierten en vidas que merecen ser lloradas. Al tratarse de campesinos que hicieron pasar por guerrilleros, ya no merecen el odio. En ese momento, llega a escena el coronel Alzate, quien es el encargado del área de derechos humanos del ala militar en la serie, con más militares para estudiar la ejecución extrajudicial. Estos cuerpos toman otra connotación y pasan a tener valor y relevancia para entender quiénes se están saltando los protocolos de la institución, su valor no radica en que el asesinato de campesinos sea considerado un acto relevante. El discurso gira en función de la institución militar, no de los cuerpos:

Alzate: Tenemos un reporte de cuatro guerrilleros dados de baja en combate y vamos a ir a investigar.

Soldado: ¿Y quién reportó esas bajas?

Alzate: Es un operativo al mando de mi coronel Barragán.

Soldado: Ese coronel es un verraco, nunca baja la guardia y se ha convertido en el verdugo de esa plaga.

Alzate: Sí, ha sido muy diligente, últimamente ha dado muchos resultados. Esperemos que este también sea el caso y que no haya lugar a ninguna queja en contra de la Institución, porque hay unas voces, unos rumores de procedimientos que no se ciñeron mucho a la ley y eso sería gravísimo.

Soldado: ¿Usted está diciendo que mi coronel está reportando gente que no es guerrillera?

Alzate: No mijo, yo no estoy diciendo nada de eso, lo que estoy diciendo es que hay unas quejas y que a nosotros nos mandaron a investigar, porque nosotros no podemos permitir que haya ninguna práctica que vaya en contra de los valores de la Institución. (*La Niña*, cap. 6, 2016)

Para Alzate, el problema radica en poner en duda la imagen y los valores de la institución militar, no en criticar una política de muertes ilegítimas presentadas como bajas en combate, ni en dar relevancia al hecho de que campesinos fueron asesinados en manos de militares. Los cuerpos aquí toman relevancia y valor en función de la fama de la institución, no en función del derecho a la vida. El régimen escópico que comienza a observarse sobre los cuerpos, como el capítulo 50 de *La Niña*, en el cual se da un debate sobre si los exguerrilleros en proceso de reincorporación tienen o no derecho a estudiar en la Universidad donde estudia Belky. El debate lo proponen compañeros de Belky que descubren su pasado guerrillero y se cita a asamblea a los y las estudiantes para decidir sobre el tema. En un punto del debate, el decano le pide a la doctora Tatiana (agente de reincorporación que trabaja con desmovilizados y conoce a Belky) que lleve a varios desmovilizados a contar su historia.

Todos los ojos se centran en ellos, como en las lecciones de anatomía, ahora ellos son el cuerpo para observar. Dos de los excombatientes toman el micrófono para hablar, una de ellos, Ana, relata su historia:

Hola buenos días, mi nombre es Ana, tengo 19, soy de la Uribe, Meta. Me incorporé a la guerrilla teniendo 16 años, me fui por gusto, me gustaba portar un uniforme. Cuando llevaba tres meses de entrenamiento fue lo más duro, donde yo lloraba, me hacía falta mi familia, mi hogar, extrañaba toda mi casa y pues digo: ¡No más!, y me volé. Después de 9 años pude hacer mi vida. Hice el grado y estoy saliendo adelante y le estoy demostrando a Colombia y le estoy poniendo la cara que nosotros sí podemos, tenemos metas, tenemos sueños, queremos salir adelante y demostrarle a Colombia que sí (aplausos) podemos. (*La Niña*, cap. 50, 2016)

El siguiente que toma la vocería es Elver, quien dice “Buenos días, mi nombre es Elver y tengo 20 años y soy un reintegrado, cuando tenía 7 años de edad fui

forzado a ser reclutado a la guerrilla decidí reintegrarme a la sociedad y ahora estoy estudiando mecánica” (*La Niña*, cap. 50).

Los cuerpos de excombatientes se encuentran en una constante legitimación de su existencia, deben exponerse y ser diseccionados para borrar las dudas que implican su pasado. En el régimen escópico que opera sobre sus cuerpos hay una duda latente que reitera la dicotomía entre el “salir adelante” y el pasado guerrillero. Así sucede también con las entrevistas realizadas por *Noticias RCN* el 17 de septiembre del 2016, en la X Conferencia guerrillera de las Farc-EP. En la nota periodística se entrevista también a dos guerrilleros jóvenes, una mujer con un loro en la cabeza y un hombre joven que mira al entrevistador del noticiero. Son entrevistados para indagar si se arrepienten de su pasado guerrillero, por ello, la nota periodística comienza con una voz en *off* que recalca su presencia en las filas como una imposición, seguida de una aseveración del entrevistador acerca del daño que han hecho en la guerra: “Byron, un trozo de una vida entregada a una guerra de la que fue convencido desde niño que era justa y de la que hoy aspira y tiene la fiel convicción de que va a salir”. “Mucha gente cree que ustedes, y digo ustedes las Farc, le han hecho daño a un sector de la población. ¿Usted qué le dice a ese sector que siente que ustedes no han hecho el bien, sino han hecho mucho daño?”. A lo que el joven responde: “Por cuestiones, por veces, uno comete fallas, por cuestiones de la guerra. Pero a cuestión de la guerra, cuestiones así del ejército, por veces, bala va y bala viene y por veces pierde la población” (*Noticias RCN*, 17 septiembre, 2016).

Al ver las imágenes de archivo del Atlas de *Cuerpos sometidos a disección*, es difícil distinguir entre la realidad y la ficción, las imágenes de los guerrilleros entrevistados en *Noticias RCN* son similares a las de *La Niña*, planos *medio corto* enfocados en el micrófono y el rostro del excombatiente, ambos sometidos a disección por la cámara. Pero el margen entre realidad y ficción es aún más estrecho si miramos la campaña del *Sí a la paz*. Se trata de la publicidad de la campaña *Sí a la paz 16*.

En una de las emisiones, se observa un primer plano con los rostros marcados por frases de desconfianza y baja intensidad lumínica en los cuales, poco a poco, se abre el plano para ver los roles y sus oficios, la imagen del desplegable que dice “peligrosa” viene de esa campaña. Un ejemplo de la campaña es la imagen de un campesino que está con su azadón trabajando la tierra, antes de que el plano se abra parece que el azadón es un arma y cuando se observa la imagen completa cambia su sentido. Así sucede con cuatro rostros, parten de la duda para abrir el plano y paso a paso se muestra que están realizando un oficio o un trabajo. El plano en la imagen, además, parte de una luz tenue que se va aclarando, indicando lumínicamente un tránsito hacia la luz como limpieza y pureza visual (Acaso, 2009).

La campaña *Sí a la paz* es estructurada por el Estado en función del Sí al plebiscito, lo interesante en las imágenes es que responden al mismo régimen escópico de las Farc-EP, no solo como un cuerpo que merece ser diseccionado, sino que carga la latencia de un cuerpo violento. En la publicidad se parte del mismo paradigma de representación que en *Noticias RCN* y en *La Niña*, la maldad está latente en los cuerpos de los excombatientes, hace parte de un pasado que debe ser cuestionado y puesto en duda en todo momento.

Las imágenes no son sutiles, muestran una transformación de la violencia armada al ciudadano productivo, un cuerpo que además se vuelve útil al capitalismo. Los cuerpos de estos excombatientes construyen un discurso que está en contraposición al mensaje de la campaña, el pasado guerrillero debe ser borrado, no hay nada en él que pueda rescatarse. Este mensaje además está presente no solo allí, sino en el régimen escópico que se consolida en *La Niña* y *Noticias RCN*. Esto implica que se trata de un discurso reiterado en diversos formatos, es decir, una bisagra relacional (Antezana, 2017) que actúa en el espectador, quien, al ver el mismo contenido en diferentes presentaciones, no distingue entre realidad y ficción.

Los planos medios que segmentan el cuerpo son una constante en el archivo, por ejemplo, se muestran de forma sistemática cuerpos femeninos fragmentados en donde solo vemos las caderas. Esto se hace evidente en el programa *Los informantes* del 29 de enero del 2016, en él se desarrolla la construcción del perfil del “abortista de las Farc” como lo nombran en el programa. Las tres mujeres entrevistadas cuentan cómo les practicaron abortos mientras estaban en las filas de las Farc-EP, aunque ellas deben permanecer en incógnito, el marco con el cual se construye su imagen hace énfasis en las caderas en los tres casos, esto es una decisión de la producción. Como vimos en la imagen que abre el capítulo, en la última fila, esta remite nuevamente a supervivencias del pasado, en este caso la *Venus de Willendorf* datada entre 27 500 y 25 000 a. n. e. en el paleolítico; como enunciamos previamente, las primeras investigaciones sobre esta estatua la asumen como representación de una diosa madre o diosa de la fertilidad que se repite en varias culturas de diferentes territorios y se asocia la voluminosidad de sus rasgos físicos a la capacidad para procrear. Previamente relacionamos esto con la *Venus Noire*, largometraje francés basado en hechos reales, estrenado en el 2009 con la dirección de Abdellatif Kechiche, que relata la vida de Sara Baartmann. En las imágenes se revela ampliamente la cadera como atributo de cuerpos con características dadas a la procreación. En el caso de la *Venus de Willendorf*, se hace evidente el rasgo procreador y la fertilidad como atributo primario del cuerpo femenino, en el caso de la *Venus Noire*, se trata además de la exotización del cuerpo en función de estereotipos de raza, aspecto que se asocia a la consolidación de cuerpos dispuestos para ser observados.

Al ubicar las imágenes en el Atlas Mnemosyne se generan fracturas, se hace evidente el marco, a este aspecto metodológico Didi-Huberman (2010) lo llamó imaginación y montaje. Hacer montajes con imágenes tomadas de otros contextos visuales permite comprender el sentido de producción desde el cual se construye la imagen. No es arbitrario que la cámara de *Los informantes* apunte a las caderas de las entrevistadas, disponer el fotograma al lado de las venus hace evidente la estrategia visual: con el aborto, Farc-EP impide la procreación en los cuerpos femeninos destinados a la reproducción.

Las imágenes fragmentadas de las tres mujeres se asemejan también a la *Venus Noire* en la exhibición de su cuerpo ante la cámara, de nuevo, en el régimen escópico se configura un desprecio al pasado asociado a las Farc-EP, que se construye a través del presente de las dos entrevistadas al no haber podido tener hijos como militantes de la guerrilla. No son cuerpos procreadores, o no lo son en la guerrilla, por tanto, no obedecen la norma de género de la feminidad procreadora de vida, este aspecto hace que el ojo de la cámara se centre en el rasgo corporal que instaura la norma sobre el cuerpo femenino (las caderas) como duda simbólica a través de la visualidad sobre si estos cuerpos cumplen o no con su rol de género asignado.

Una de las mujeres en la entrevista relata además que en la guerrilla era juzgada por querer tener hijos:

Muchas veces me humillaban cuando yo me insubordinaba, se me burlaban: que vea que esta vino es a parir hijos, aquí esa no es la idea, aquí... yo es que a mí nunca me vine a esta organización porque yo quise, es que yo nunca quise venir a esta organización, ustedes me trajeron aquí entonces yo no vine a parir hijos, si esos hijos vienen es porque Dios se los trae a uno, ustedes son los que no le dejan tener a uno el derecho de que esos niños tengan vida en la organización. (*Los informantes*, 29 de enero, 2016)

Recordemos que los análisis de la visualidad dan cuenta de la construcción y producción de las imágenes para sostener unas maneras de ver y ser cuerpo, esto no pone en duda ni el dolor ni el relato de las mujeres que aparecen en la emisión, lo que estamos viendo es la forma como se produce un marco que, a través del cuerpo y las situaciones traumáticas vividas por las mujeres, construye significados y consolida usos políticos del registro para hablar de la guerrilla de las Farc-EP, en el marco del Proceso de paz.

Una vez más, como en los cuerpos sometidos a disección y a duda, como exguerrilleras son observadas y analizadas, son cuerpos sobre los cuales recae la duda. Los diálogos de la nota periodística se constituyen en función de mostrar cómo ellas no estaban de acuerdo con el accionar guerrillero, por eso en cámara niegan el pasado en las filas de Farc-EP como decisión. Negar la voluntad en las

prácticas de la guerrilla es uno de los discursos que este régimen escópico logra construir en los cuerpos, un pasado que es siempre obligado, un pasado que debe ser olvidado y ocultado. Tanto en *La Niña* como en la campaña del *Sí a la paz* y en *Los informantes* opera el discurso en función de un cuerpo que, al ser sometido a explicación, se arrepiente de su pasado para que sobre él no recaiga la duda, sin embargo, la duda está siempre latente.

Para Butler (2007), el sujeto está siempre interpelado por la norma que se estructura en el cuerpo a través de actos reiterados, los sujetos que rompen la norma o no se amoldan en las escenificaciones de normalidad son castigados con actos punitivos. En este caso, los cuerpos asociados a las Farc-EP son observados en función del cumplimiento de la norma, están constantemente comprobando que cumplen con las normas sociales de normalidad que sobre sus cuerpos se imponen. Ya no son lo que fueron en el pasado, pero al estar latente en ellos el pasado, hay que examinarlos.

En los cuerpos sometidos a disección, se encuentran tanto supervivencias de regímenes pasados, como síntomas de nuevos modos de representación. Si bien la medicina moderna se ancla como supervivencia a las imágenes de cuerpos femeninos que son patologizados, expuestos y estudiados en las imágenes del archivo, también se encuentra un síntoma, un cambio en la representación de las Farc-EP como sujeto en observación.

El régimen escópico de las Farc-EP los asocia a monstruos o enemigos únicos. Las investigaciones de Barrios (2022), Uribe y Urueña (2019), Sotomayor (2014), López de la Roche (2015) y Estrada (2020) dan cuenta de la consolidación de un enemigo barbárico e irracional al cual hay que acabar a toda costa. Por esa razón, las fotografías que aparecen en medios de comunicación exhibiendo los cuerpos de cabecillas caídos en combate, como Raúl Reyes, los muestran deformados, consolidando seres que no permiten ser entendidos desde lo humano. En el archivo laguna de esta investigación, se encuentra un síntoma que se diferencia de este aspecto monstruoso y barbárico con los sujetos transicionales que salen de la guerrilla a la vida civil. La presencia constante de excombatientes en pantalla no es monstruosa, hay un pasado del cual se arrepienten, un pasado que los constituyó en criminales, pero hay también un presente incierto redentor. Los cuerpos de las Farc-EP, y principalmente de los excombatientes, oscilan entre el régimen escópico del bárbaro irracional y un nuevo régimen asociado a su rol de sujetos transicionales, un régimen escópico de un presente incierto que los concibe como cuerpos en redención y constante observación.

Cuerpos retratables

A lo largo del archivo, de manera reiterada, encontramos cuerpos que tienen la posibilidad de aparecer en pantalla desde un retrato público. En múltiples ocasiones se trata de cuerpos que hacen parte de la guerra, que también han combatido, que han sido heridos en combate pero que no son asumidos desde la duda.

Al componer el Atlas *Cuerpos retratables*, existe solo un caso de guerrilleros de las Farc-EP que son retratados desde una cotidianidad en la que se muestran momentos de felicidad en los campamentos, se trata de las fotografías tomadas por Eliana Aponte, fotógrafa colombiana. En medio de las imágenes, nos encontramos con una pareja de guerrilleros que se abrazan mirándose a los ojos mientras sonríen. La imagen aparece unos segundos en la campaña *Sí a la paz* en el relato de la fotógrafa, no hay un contexto claro sobre quién es ella, cómo logró tomar la fotografía ni su experiencia conviviendo con las Farc-EP. Las fotografías tampoco tienen un lugar relevante en la escena, la imagen que aparece en el Atlas Mnemosyne es la única que se ve con nitidez y carece de contexto, el diálogo de Eliana es corto:

Yo hacía como 12, 13 años no iba allá... Convencerlos de que me dejaran entrar cuando yo llegué, ellos me dejaron, no me pusieron ninguna limitación, yo debo decir que me sorprendió mucho la actitud de ellos porque, de verdad, se siente ese ánimo de paz. Yo quiero un país en paz porque quiero que las próximas generaciones no sufran lo que nosotros sufrimos. (Sí a la paz 34)

La imagen tiene una gran capacidad de quiebre de los regímenes escópicos de la guerrilla, una imagen íntima de la cotidianidad de dos jóvenes sonrientes en medio de un campamento no corresponde a supervivencias pasadas. Esta duda en el archivo lleva metodológicamente a retomar la imaginación y montaje propuestos por Didi-Huberman (2002).

La propuesta del autor implica ampliar el Atlas Mnemosyne y ponerlo en diálogo con imágenes que confronten los discursos. De allí que, al realizar una búsqueda sobre Eliana Aponte, en libros e internet, surjan imágenes de otros fotógrafos y fotógrafas que han estado en los campamentos de Farc-EP y han retratado su cotidianidad. Así emergen las fotografías de Federico Ríos, Nadège Mazars y Malcom Linton, los tres fotógrafos muestran en su trabajo imágenes de campamentos de las Farc-EP en donde retratan escuelas, niños en coches y personas sonrientes en escenas cotidianas como una comida o una fiesta. Al montar las imágenes en el Atlas Mnemosyne, irrumpen para confrontar el archivo. En la laguna archivística tomada del 2016, todos los discursos en relación con las Farc-EP hablan de la imposibilidad de tener hijos en los campamentos,

no se habla de las escuelas de formación política de Farc-EP, estas imágenes se contraponen al archivo en el Atlas Mnemosyne y llevan a preguntar el porqué de su ausencia.

Para entender la ausencia en el régimen escópico de las Farc-EP, es necesario retomar los planteamientos de Butler (2011a) sobre el marco y de Didi-Huberman (2002) sobre el Atlas Mnemosyne y la importancia de interpretar las ausencias en la representación. Para Butler (2006a), la normalidad se construye a través de lo visible y lo invisible, de esta manera las narrativas sobre regímenes de verdad se estabilizan y perduran en el tiempo. Las imágenes que aparecen en la arena mediática responden a los discursos de las casas editoriales que las producen, a sus regímenes de verdad, por tanto, una imagen amigable de las Farc-EP con la infancia, como las que toman los fotógrafos mencionados, no hacía parte de la agenda mediática del 2016. Las Farc-EP se han mostrado en medios de comunicación como un peligro para la infancia, e incluso como se vio en el caso de las mujeres que abortaron en las filas, la infancia es una imposibilidad en las Farc-EP. El Atlas Mnemosyne metodológicamente permite fracturar el archivo con imágenes que generan nuevas relaciones e interpelaciones, imágenes que no estaban en el archivo y que amplían el margen de comprensión sobre el mismo. No hay contexto en el video del *Sí a la paz* sobre la experiencia de Eliana Aponte al tomar esta fotografía, no hay tampoco preguntas que permitan desestabilizar los relatos sobre los campamentos de las Farc-EP como espacios deshumanizantes. Sin embargo, a pesar de ello, la potencia de la imagen en sí misma desestabiliza el marco discursivo frente a la guerrilla, ¿hay en los campamentos espacio para la risa, para el amor?, ¿hay en los campamentos alguna posibilidad de goce?

El Atlas Mnemosyne permite incluso ir más allá, remitirse a las fotografías de Ríos y Linton y contraponerlas a las aseveraciones de que en las Farc-EP todas las mujeres embarazadas son fusiladas u obligadas a abortar. Tanto en el seriado de *La Niña* como en las entrevistas realizadas por *Los informantes* se aseguraba que las mujeres que quedaban embarazadas en las Farc-EP eran fusiladas, pero las fotografías fruto de la imaginación y montaje permiten ver que no es así en todos los casos y que las líneas editoriales del archivo deciden sacar del marco la posibilidad de que los farianos y farianas tengan hijos siendo militantes de la guerrilla.

Sin embargo, en el seriado *La Niña*, también se ficciona sobre los momentos en que los fotógrafos van a tomar imágenes de la cotidianidad de las Farc-EP. En el capítulo 71, Roncancio le presenta a Belky a Philippe, un fotógrafo francés, quien está allí para mostrar cómo es un día en la guerrilla “Y así transcurre un día en una de las guerrillas más antiguas del mundo”. A su vez, Philippe dice a su cámara: “Hoy es un día de celebración, pero en cualquier momento empieza

de nuevo la confrontación con el ejército y tendrán que levantar campamento, agarrar sus armas y entrar otra vez en la selva” (*La Niña*, cap. 71, 2016).

La escena en el capítulo parece construida por Roncancio, en todos los recuerdos de Belky es el único en el cual se ve una festividad en la guerrilla y ocurre justo frente a la cámara de Philippe. La escena se ve artificial, todos sonríen, parece una parodia de la presencia de fotógrafos en la cotidianidad de los campamentos de las Farc-EP. Ese fotógrafo podría ser Malcom, Eliana o Federico, el escenario aparenta ser construido en función de la cámara. Cuando las Farc-EP son retratables en las imágenes de *La Niña*, su retrato parece ficcional, a su vez, cuando imágenes de guerrilleros sonrientes se muestran en la campaña del *Sí a la paz* carecen de contexto, a tal punto que nuevamente parece un retrato ajeno a las Farc-EP. Solo al recurrir a imágenes externas al archivo, con el ejercicio metodológico de la imaginación y montaje, y ponerlas en juegos de relación con el Atlas, se puede profundizar el relato visual sobre Farc-EP.

En una entrevista para el periódico *El Tiempo*, en enero del 2019, Federico Ríos habla sobre su interés de hacer fotografías de las Farc-EP:

Yo me encontraba a las Farc cuando iba con mi familia a pescar. Salía de camping con mis amigos y también los veía. Pero cuando yo los veía eran distintos a lo que mostraban en los noticieros, eso era muy confuso para mí. Obvio, negar que hubo atrocidades en el conflicto es torpe, es pretender tapar el sol con un dedo.

Las personas me preguntan: “¿usted cómo hace para que no lo maten?” Y solo pienso en que nos vendieron la idea de que la guerrilla solo mata y secuestra, yo no vendo la idea de que ellos no hacen eso, eso está comprobado, pero también vengo a vender la idea de que no matan y secuestran a todo el que se encuentran.

Yo vi a la guerrilla construir escuelas, atender poblaciones enteras, haciendo brigadas de salud oral, colaborando con las comunidades, acciones que el mismo Estado no hacía. Y por haber sido testigo de eso me han tildado de guerrillero.

Me intereso por registrar su transformación como seres humanos, no su ejercicio de guerra como victimarios. (González, 31 de enero del 2019)

Este relato revela un marco que fractura el archivo, las fotografías tomadas por Federico Ríos muestran una lógica narrativa que no opera de la misma manera que las imágenes emitidas por televisión en la franja temporal tomada para ser analizada, relatos que quedaron fuera del marco y fueron invisibilizados para dar visibilidad únicamente a imágenes de la atrocidad inhumana de las guerrillas. Para construir a las guerrillas como enemigos únicos, no solo hay presencias discursivas, hay también ausencias intencionadas.

Ahora bien, en el archivo se emiten también imágenes de cuerpos heridos en la confrontación armada, se trata de dos casos de militares que pierden una pierna al pisar una mina antipersona. Las imágenes, aunque hacen parte de dos formatos de emisión diferentes, *La Niña* y *Los informantes*, tienen un manejo visual similar: planos abiertos que resaltan al personaje y planos cerrados a nivel del suelo para mostrar la prótesis. En *Los informantes*, la nota periodística trata sobre el *David* de Miguel Ángel, serie fotográfica tomada en el 2009 por Miguel Ángel Rojas, artista colombiano. En ella, un cuerpo deviene obra de arte. Esta obra emblemática del arte colombiano toma la imagen de un joven militar que, a los 19 años, pierde su pierna por una mina antipersona. En *Los informantes*, el 24 de septiembre del 2016 se realiza una entrevista al artista y al modelo para hablar del modo en que ser retratado como obra de arte llevó a José Antonio, el modelo de la obra, a asumir su corporalidad.

El manejo de la cámara durante la entrevista resalta a José Antonio a través de planos en *contrapicado*, enalteciendo el cuerpo y el personaje. La entrevista relata su vida antes y después del accidente con la mina antipersona, y antes y después de la obra; a su vez, se entrevista a Miguel Ángel Rojas quien relata el sentido tras las fotografías, lo cual da contexto a la imagen:

El estudio queda muy cerca al Hospital Militar y yo siempre veía a esos jóvenes en muletas... esos muchachos a la larga víctimas de esta guerra que tiene su origen en las diferencias sociales [...] y ahí yo escogí a José Antonio que era como el más digno, estaban mostrando sus mutilaciones, parecía como una escena de Calcuta y él estaba como quieto ahí, se veía que había perdido su pierna y yo le dije usted, y lo escogí [...] esa obra es buena por las dos, la belleza del cuerpo de un joven masculino y el horror de la guerra. (*Los informantes*, 24 de septiembre del 2016)

El trato a José Antonio como un cuerpo en función del arte muestra la importancia de una estética en la consolidación de los cuerpos de guerra. Miguel Ángel Rojas concibe a José Antonio como una víctima de la guerra y habla de la dignidad como elemento esencial para elegir su cuerpo sobre el de otros militares que también fueron mutilados en combate. La belleza del cuerpo en la fotografía es indispensable para hacer de ella una imagen que atrae, como veíamos anteriormente en los postulados de Borja (2010). Se trata de un cuerpo que conmueve y deleita, de allí la posibilidad de generar la supervivencia con el *David* de Miguel Ángel, esculpido entre 1501 y 1504, dos jóvenes que poseen una masculinidad canónica, incluso en la entrevista Miguel Ángel Rojas comenta que cuando veía a señoras contemplando la obra, les preguntaba qué pensaban de la pierna faltante y ellas le respondían, ¿cuál pierna?

El cuerpo del soldado constituye la tensión entre belleza y drama. Como sujeto herido en la guerra, su cuerpo no permanece anclado al pasado de la representación, todo lo contrario, hay un antes y un después de la guerra y, aunque ser parte de la obra hace que se reafirme en su dignidad, el enaltecimiento del pasado y de su rol en la guerra están también presentes en su discurso. José Antonio relata que antes de la fotografía “no, yo no me miraba al espejo, yo me miraba y pensaba será otra persona”. El entrevistador aprovecha esta respuesta dada en un momento sensible y pregunta “¿Y hay algún momento en que te hayas arrepentido de meterte en el ejército?” Sin demorar un segundo, José Antonio responde, “No, no, ningún momento, donde no hubiera tenido ese accidente yo creo que allá estuviera todavía, incluso yo todavía me sueño que estoy en el ejército y todo, y corro y camino” (*Los informantes*, 24 de septiembre del 2016).

Contrario a los cuerpos representados de firmantes de paz, este cuerpo se concibe constantemente desde un presente activo y un pasado que, aunque doloroso, es recordado desde el enaltecimiento de su rol como “héroe de la patria”, como lo llama el entrevistador en algunos momentos. El manejo discursivo sobre el cuerpo lo hace retratable, por un lado, por la estética visual atribuida a su corporalidad tanto de una masculinidad canónica como de una estética de guerra, y, por otro lado, se trata de un pasado digno de ser narrado, no negado.

La escena de *La Niña* en donde aparece también un soldado que pierde su pierna con una mina antipersona emerge en el momento en el cual se está haciendo una crítica a la posibilidad de que excombatientes estudien en la universidad donde se encuentra Belky. El único paciente masculino que se muestra de manera continua en toda la serie es este joven soldado. Su personaje, igual que el de José Antonio, entrevistado en *Los informantes*, no está anclado al pasado, se muestra como sujeto activo que está recuperándose para continuar la vida y, aunque hay una añoranza del pasado, de nuevo hay ausencia de arrepentimiento y enaltecimiento de su pasado. Además, se trata de una voz que es escuchada en el mismo auditorio que los desmovilizados que se observan en categorías pasadas, sin embargo, sobre él no recae la duda. En la escena, el diálogo es el siguiente:

Decano: Entonces, ¿por qué no le preguntamos directamente a él? Está acá y entre todos nosotros es la persona que tiene más autoridad para hablar del tema, ¿no creen?

Santiago, estudiante: Y yo creo que todos nos preguntamos acá, soldado, usted que ha vivido la guerra con tan solo 25 años y tiene una marca indeleble de la crueldad de la que son capaces esos guerrilleros, dígame una cosa, ¿usted dejaría que una persona que le hizo eso lo atienda hoy en un hospital?

Soldado: Bueno, gracias por darme la palabra, yo no soy tan bueno para hablar, pero quiero contarles mi historia. Yo viví la guerra mucho antes de entrar

al ejército, mi familia fue desplazada por la guerrilla en el Cauca, de donde somos nosotros, y pues desde niño siempre quise ser soldado, quise ayudar a las personas como a mi familia y llevo cuatro años orgullosamente sirviéndole al ejército, pero con tan mala suerte de que caí en un campo minado. Pensé que mi vida se había ido, se había acabado todo, aunque ahora que lo pienso no fue tan malo, más bien fue buena suerte porque sobreviví y estoy aquí, en cambio mi lanza, de él no quedó nada. (*La Niña*, cap. 50)

El pasado en los militares es motivo de orgullo, las imágenes de los dos jóvenes heridos por minas antipersona son retratables: en el primer caso como obra de arte, y en el segundo caso como la autoridad que determina si los excombatientes tienen derecho a ejercer una profesión como la Medicina. Cuando Butler (2012) habla de los cuerpos que importan y lo retoma en sus investigaciones sobre las vidas que merecen ser lloradas (Butler, 2011b), se muestra el tratamiento diferencial que reciben estos cuerpos en contraposición con los cuerpos de excombatientes analizados en la categoría de *Cuerpos diseccionados*, quienes constantemente niegan su pasado y permanecen en duda y observación constante.

Ejemplo de ello, es un diálogo de Miguel Ángel Rojas que asegura que la imagen de estos jóvenes en pantalla podría indignar a la población al verlos mutilados:

Les tenían prohibido aparecer en cualquier medio porque querían minimizar un poquito esa parte de la guerra. La gente podía reaccionar diciendo, mire lo que le están haciendo a la juventud colombiana, obligando a prestar a esta gente el servicio militar que no tiene nada que ver y mire cómo los entregan. (*Los informantes*, 24 de septiembre 2016)

En contraposición, los regímenes escópicos de las Farc-EP en los dos gobiernos de Álvaro Uribe (2002-2006/2006-2010) exacerbaban la imagen de guerrilleros abatidos, expuestos como trofeos del accionar militar en la guerra contra el terrorismo.

Los cuerpos de militares que han pisado minas antipersona son cuerpos que importan, cuerpos retratables que merecen ser observados y enaltecidos a través de recordar su pasado desde la heroicidad de su accionar. La marca que llevan en el cuerpo es motivo de dolor y, a la vez, de orgullo, contrario al caso de los excombatientes de Farc-EP que en todo momento deben borrar de su cuerpo las marcas del pasado.

El problema, entonces, no es el cuerpo herido en la guerra, sino el bando para el cual actúa, el bando por el cual es capaz de dar la vida. Cuando los cuerpos son sometidos a la guerra y heridos en el campo de batalla para librar las guerras libradas por los estados, son cuerpos retratables, que aparecen con cautela y

para enaltecer el legado militar en escena, en desfiles, en marcos visuales que hablan de su presente, incluso de su futuro, representaciones heroicas en las cuales el dolor sufrido se enaltece para sostener la defensa del Estado. Cuando los cuerpos son heridos en guerra y pertenecen al enemigo único, al enemigo externo, cuando representan el terror para el Estado, pueden ser exhibidos, pero para aleccionar a la población de lo que le puede suceder si se subleva. No se trata de cuerpos que merezcan ser retratados, sino exhibidos.

A lo largo de la categoría *Cuerpo* del Atlas Mnemosyne, se analizan, en un primer momento, las relaciones históricas que emergen en el archivo al ver las supervivencias de rezagos de la época colonial en las imágenes de la actualidad. Allí, los cuerpos femeninos son asociados a un dolor canónico y estético que no busca incomodar, sino construir el melodrama que vincula al espectador con las imágenes mediáticas. En esta red relacional, los usos de los cuerpos masculinos anclados a la religión se constituyeron no desde el lugar de víctimas y dolientes, sino desde figuras de autoridad eclesiásticas que sirvieron de legitimador visual tanto al discurso a favor del Sí como del No. La masculinidad en este caso se acentúa en su rol de voz y autoridad asociado a los símbolos eclesiásticos.

Después de ver cómo el dolor se encarna y se construye en los cuerpos con directrices de la línea de producción, en el estudio de la categoría se da paso a encontrar las supervivencias del discurso moderno a través de la disciplina médica y científica. Los cuerpos sometidos a disección se construyen históricamente como supervivencias de cuerpos patológicos asociados ante todo a sujetos femeninos que prestan su cuerpo sin vida, como en las lecciones de anatomía de Rembrandt, para el ojo del espectador. Sin embargo, en este aparte surge también un síntoma, el cuerpo de los excombatientes como un cuerpo en observación, un cuerpo que siempre debe justificar su presencia en la sociedad negando su pasado para ser entendido como cuerpo legítimo. Los cuerpos de mujeres de la guerrilla que abortaron y de excombatientes reincorporados a la vida civil están en el ojo del “ver para creer”, son sospechosos en su existencia.

Posterior a ello, las redes del Atlas Mnemosyne permiten comprender las tensiones en la imagen y la inestabilidad del marco con los cuerpos retratables, la duda no recae sobre todos los cuerpos, hay cuerpos en redención que pueden salir de observación para ser entendidos como normales. En esta categoría están los cuerpos de la guerrilla que negaron su pasado y se construyeron en contraposición al mismo como cuerpos productivos económicamente, y los cuerpos heridos en combate que no son parte de las guerrillas, cuerpos que se entienden como heroicos, hombres militares heridos en combates que incluso son representados en obras de arte. A su vez, el arte se vuelve en el archivo una fractura de sentido, en la categoría de cuerpos retratables emerge también un cuerpo

que, a pesar de vivir la atrocidad de la guerra, es capaz de narrarse desde el presente. Esto permite entender que un cuerpo que ha vivido el dolor y la atrocidad puede también sobrevivir a ello, incluso se puede apartar del lugar común de héroes, villanos y negación del pasado.

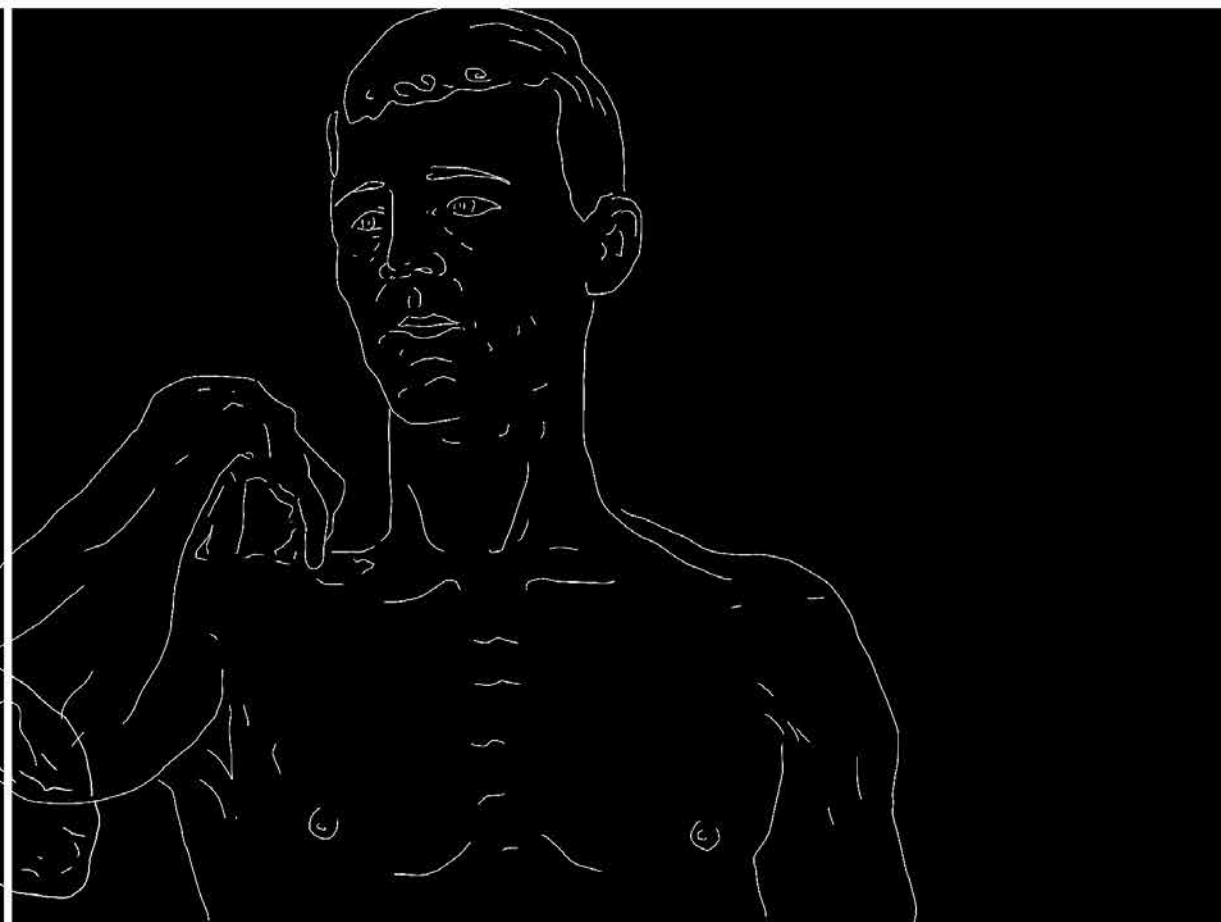
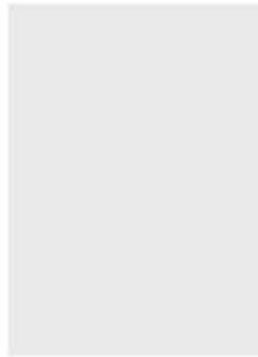
En la imagen que cierra este capítulo, el lector o lectora necesitará acercarse para distinguir los contornos y entender qué sucede en ella. Me pasó lo mismo al dibujarla. Previamente hablamos de esta fotografía, dos guerrilleros en medio de un campamento en una escena donde sonríen mirándose a los ojos y se abrazan. El fotograma duró menos de un segundo en la retina al ver la campaña del *Sí a la paz*, sin embargo, alcanzó a generar en mí un extrañamiento. Paré el video, intenté devolverlo para “ver bien”, pero la imagen era aún borrosa. Para redibujarla tuve que buscar la fotografía en otra parte. Solo al salir del archivo fue posible ver la escena. Cuando repasé los gestos, pensé en su ternura. Al dibujar sucede que nos fijamos en pequeños detalles de la escena, la fuerza con la que las manos acarician y sostienen, la amplitud de la sonrisa, la dirección de la pupila al mirar, las arrugas de los ojos al sonreír.

Sin embargo, esta escena desaparece del archivo tanto como aparece, era necesario para mí mostrar su ausencia, hacer consciente que, en un parpadeo, al desaturar el gris, se pierde de vista. Con la desaparición pienso en el exterminio sistemático de los firmantes de paz posterior a la firma del Acuerdo. A la fecha del año 2025, Indepaz reporta 467 firmantes de paz asesinados, pienso en su borramiento en la imagen, en cómo en un parpadeo es posible extinguir una vida. Temo que las personas que estoy dibujando estén en esa cifra. La desaparición simbólica, como sucede en la imagen, es también una desaparición en la narración del mundo, al negar el símbolo, elimino la posibilidad de duelo. Sucede así con los cuerpos que en medio del conflicto armado aún no aparecen y no pueden ser llorados. Pero sucede también en la representación, pienso si la distancia de afectación que se ha construido sobre los cuerpos de los firmantes en los medios de comunicación nos ha anestesiado ante su desaparición.

Debajo de esta escena dos imágenes se sostienen, sólidas y estables. La del *David* de Miguel Ángel lleva más de quinientos años sostenida en la memoria colectiva, muestra de ello es que seguramente quien la observa en este momento, la reconoce. Al redibujar el *David*, pensé en el componente aurático que rodea la escultura. Pienso que, ante una imagen de este nivel de supervivencia, cualquier intento por redibujarla se quedará corto, sobre todo porque es una escultura de 5,17 metros. Vemos enfrentados los cuerpos del *David*, siglos de distancia y aún es la fuerza bélica la que los enaltece. El *David* de Miguel Ángel Rojas reposa en una sala del Museo Nacional en Bogotá, es una fotografía inmensa, escultórica. Pienso en el joven, quien es ya un adulto, al verse representado de esa forma. Pienso si se visita constantemente.

Redibujar al David, a cualquiera de los dos, es un gesto mínimo en comparación con las obras que los han tallado en la historia del arte. Sus cuerpos resisten al tiempo, son jóvenes victoriosos y, sin embargo, aunque no lo vemos en esta imagen, a uno de los dos le falta una pierna. Se la arrebató la guerra, imagino que Miguel Ángel Rojas quiso resaltar esa fragilidad del cuerpo que combate y exponerla. Su imagen, aunque perdura en el tiempo, tiene ahora una marca de vulnerabilidad imposible de disimular, vemos a la vez al héroe y la atrocidad de la guerra en la que estuvo.

Redibujar la fotografía de Eliana Aponte de dos jóvenes que en medio de la violencia encuentran un momento de ternura, nos recuerda también la fragilidad de su presencia en este mundo. Benjamin (2008), en su vi tesis sobre la historia, habla de “adueñarse de un recuerdo tal y como relampaguea en un instante de peligro” para articular históricamente el pasado y las luchas de los vencidos, aquí la imagen relampaguea y está latente en ella el peligro de la extinción.





Capítulo 6. Ideología de género

La combinación del verde y el rojo genera un alto contraste debido a que son opuestos en el círculo cromático. Son lo más opuesto que se puede estar en la gama de color, no se contienen entre sí, es decir, el verde, en pigmento, se hace de azul y amarillo, el rojo es su opuesto complementario. Cuando los vemos juntos, el placer retiniano se activa, el ojo salta de un cuadro a otro, son dinámicos. Sucede lo mismo con la figura del “abortista de las Farc” su perfil se construye entre aparentes opuestos que son complementarios entre sí: la novela y el informativo.

En la imagen vemos a un personaje que se fragmenta cuadro a cuadro, al principio, pensé en dibujarlo y multiplicarlo por todas las escenas, pero su perfil no se construyó completo en ningún programa, se necesitó la articulación de dos formatos de emisión para terminarlo. Entre tonos verdes vemos escenas de *La Niña*, las tonalidades nos recuerdan el entorno militar en el que vive. En la novela ella queda embarazada producto de una violación por parte del antagonista, la vemos salir del campamento y llegar a la ciudad para abortar. Cuando está llegando al sitio se detiene en una pared de ladrillo, esa misma pared la vi tiempo después en otras imágenes de archivo.

En *Los informantes* construyen el perfil del “abortista de las Farc”, vemos dos de las escenas entre tonos rojo y ocre, nos recuerdan las tonalidades de la sangre, las entrañas, el interior del cuerpo, los pigmentos fueron tomados de las grabaciones originales. En las imágenes, la periodista que construye el perfil entra y recorre los lugares. Dibujar mugre y escombros es difícil porque son formas indeterminadas, al hacerlo entendí que la suciedad es más un discurso que una presencia visual. La construcción del perfil es monstruosa, dicen que cuando practicaba los abortos se oía el llanto de los bebés porque lo hacía cuando el embarazo había avanzado. Dicen también que cuando los cuerpos se desangraban los usaba de ejemplo para lecciones de medicina en los campamentos de las Farc, su figura encarna al monstruo de tipo ideal. Fue en este programa donde vi nuevamente la pared de ladrillo. Al dibujarla pensé en que es la misma casa, afuera y adentro.

Un afuera y un adentro de una misma historia, un perfil que se construye entre la ficción y la nota periodística.

Cuando los colores son opuestos complementarios se necesitan entre sí, aunque mantengan la distancia, por esto suelen usarse juntos, su contraste atrae la mirada. Sucede lo mismo con el perfil del abortista, aunque aparenten distancia, la novela y la nota periodística construyen un discurso de *verdad*, una lógica de *saber* sobre un cuerpo y, cuando no pueden decir algo en un registro, lo dicen en el otro. Estos dos formatos televisivos al juntarse también atraen las miradas.

El rostro del “abortista de las Farc” lo encontré después en el archivo de noticias, otro formato de emisión. Es la única imagen donde lo “vemos”. Al dibujarlo sentí distancia, entendí cómo el discurso televisivo operó sobre mi cuerpo y generó repulsión a su figura. Aunque las estudiemos, las imágenes nos atraviesan. Son capaces de afectarnos, pienso que mi intención con ellas viene de la necesidad de hacer consciente el extrañamiento ante su impacto, pero para esto se necesita tiempo. Aunque he estudiado el caso del “abortista de las Farc”, aunque entiendo que sobre él se construye la imagen de la abyección para castigar el aborto como una decisión de las mujeres, aunque lo he redibujado varias veces, el discurso que sobre él construyen sigue generando en mí una sensación difícil de controlar.

La ideología de género emerge en Colombia como concepto de la mano del Proceso de paz. Esto se relaciona con sus usos políticos, ya que la categoría llevaba años circulando por diferentes coyunturas latinoamericanas. Sin embargo, es a partir del Proceso que adquiere un lugar relevante en nuestra historia. ¿Por qué? Los análisis de Serrano-Amaya (2017, 2019) muestran que durante el Proceso de paz en La Habana este concepto se consolidó como un significativo vacío que agrupa una serie de temores a una apertura en políticas de la diferencia, por parte de sectores tradicionales de la política nacional.

Desde los postulados de Serrano-Amaya (2017), se evidencia cómo el término ha sido ampliamente utilizado por sectores tradicionales asociados a escenarios religiosos en diferentes países, esto ha sucedido en articulación con diferentes coyunturas políticas. En el caso de Colombia, dichas coyunturas fueron el enfoque de género del Acuerdo de Paz y el Manual de *Preguntas Orientadoras* que el Ministerio de Educación propuso como material de apoyo para docentes en manejo de equidad de género, en el año 2016.

Este manual surge tras la exigencia de la sentencia T-478 del 2015 por el caso de Sergio Urrego, joven que sufre acoso y presiones en el colegio en donde estudia asociadas a su identidad sexual y quien decide suicidarse, después de acudir a todas las rutas de denuncia sin ser escuchado y, contrario a ello, sufrir mayores abusos y violencias por parte de las directivas del colegio. En el 2016, mismo año

de la firma del Acuerdo, el Manual y el caso de Sergio Urrego toman relevancia en la arena pública, la ministra de educación, Gina Parody, es juzgada por sectores sociales tradicionales por “promover la ideología de género”. Esto asociado también a su opción sexual, al ser una mujer lesbiana, las críticas se intensificaron y los promotores de la campaña del No al plebiscito retomaron el término y la polémica, y lo asociaron al enfoque de género del Acuerdo de paz.

Las investigaciones en este tema muestran cómo el miedo y la desinformación sobre aquello que implica una educación para la equidad y un manejo de educación sexual desde la apertura a la diferencia primaron en las interpretaciones. De esta forma, se consolidó la homofobia como política social y, además, se ligaron todos los temas de la agenda humanitaria a la ideología de género. En consecuencia, no se hablaba únicamente de la homosexualidad, sino de derechos de las mujeres, educación para la diversidad cultural, justicia social y las diferentes banderas de las organizaciones sociales como parte de una ideología que amenazaba con las buenas costumbres, las instituciones y el orden establecido.

Sin embargo, en los hallazgos de este archivo, la categoría ideología de género encuentra un nuevo síntoma que aporta a las investigaciones antes citadas. En un primer momento, este término no aparecía en el archivo laguna; sin embargo, poco a poco hubo un nuevo régimen escópico que emerge de manera reiterada, la consolidación de las Farc-EP como infractor de las buenas costumbres desde sus estrategias en políticas sobre los roles de género. En esta categoría se analiza un nuevo síntoma que muestra a las Farc-EP como promotor de la ideología de género en sus prácticas guerrilleras.

Los menores de las Farc-EP

La categoría *Ideología de género* es uno de los síntomas del régimen escópico del género que más dista de los procesos de paz anteriores. Al consolidar el Atlas Mnemosyne hubo una constante de imágenes que no provienen de supervivencias pasadas, su presencia en pantalla es no solo reiterada, sino de alta difusión mediática, se trata de la presencia de menores en las filas de las Farc-EP. En noticieros, en la campaña *Soy Colombia-no* y en *La Niña*, este se convirtió en un eje central de crítica al accionar de las Farc-EP. La presencia y repercusiones de la guerra en niñas y niños fue ampliamente cuestionada como parte de los crímenes de guerra de la guerrilla de las Farc-EP.

Las imágenes de *Noticias RCN* son reiteradas y dan cuenta de un amplio cubrimiento del tema en el tiempo que abarca el archivo. El 15 de mayo del 2016, la mesa de negociación anuncia un Acuerdo para la salida de menores de las filas de las Farc-EP, en *Noticias RCN* se anuncia así:

Presentadora: Atención, Gobierno y las Farc anunciaron hace pocos minutos un acuerdo que obligaría al grupo criminal a liberar de sus filas a menores de 15 años. Las Farc entregarían toda la información de los niños que están en sus campamentos, no serían judicializados y el gobierno tendría que implementar un programa especial para su atención. Contrario a lo que aseguran muchos desmovilizados, alias Iván Márquez negó que las Farc hayan reclutado menores de 15 años para la guerra. (*Noticias RCN*, 15 mayo, 2016)

Por su parte, *Noticias Uno* realiza una nota periodística sobre la posibilidad de que el Acuerdo no sea sometido a plebiscito y al final de la noticia anuncia:

Voz en *off*: Esta tarde, Gobierno y Farc se comprometieron a que los menores en poder de la guerrilla salgan de los campamentos y que los menores de 14 años no serán penalmente responsables. (*Noticias Uno*, 15 de mayo, 2016)

Noticias RCN continúa la noticia con entrevistas a Martha Lucía Ramírez, representante del partido *Centro Democrático*, partido de Álvaro Uribe Vélez, y a Ángela María Robledo, representante del partido *Colombia Humana*, lista de oposición. Las escenas de estas noticias muestran siluetas de menores, ligeramente difuminadas (de acuerdo con la Ley 1581 de 2012, de protección de datos que, en el caso de menores en condición de vulnerabilidad, prohíbe el uso de imagen que permita reconocer la identidad de las niñas y niños), en tres momentos, haciendo alusión a menores en uniforme con armas en sus manos. Aunque no se confirme que en efecto son niños, la reiteración visual de este tipo de imágenes mantiene la inferencia de que se trata de menores en las filas de las Farc-EP. Ver menores, o creer ver menores, formados y con armamento implica pensarlos en situación de guerra y confrontación armada directa.

La noticia de *Noticias RCN* recuerda el manejo de los titulares y modos narrativos en los cuales se consolidó la imagen de Farc-EP como enemigo único (Barrios, 2022). La frase “grupo criminal” consolida una categoría que se refuerza en el desarrollo de la nota, a través del eje temático de los menores en las filas. En *Noticias RCN*, se muestra a los integrantes de la mesa de La Habana: Humberto De la Calle, negociador por parte del gobierno, se refiere a la importancia de este paso en la consolidación de la paz, mientras que la nota periodística enfatiza las declaraciones de Iván Márquez, jefe negociador de la guerrilla, quien niega el reclutamiento de niños. Posterior a la nota, la presentadora entrevistó a sus dos invitadas, Martha Lucía Ramírez y Ángela María Robledo. La primera entrevistada se refirió a las Farc-EP como engañosos y traicioneros:

Este comunicado conjunto lo que nos demuestra es que teníamos la razón de lo que insistimos durante los últimos 5 años, en que es totalmente inaceptable una negociación teniendo las Farc tantos niños reclutados y siguiendo en el

reclutamiento [...] dijeron que no iban a seguir reclutando menores de 17 años, entonces de 18 y ahora tan solo están ofreciendo devolver los niños menores de 15 años. (*Noticias RCN*, 15 mayo, 2016)

Cuando la periodista le pregunta a Martha Lucía Ramírez acerca de su posición con respecto a las declaraciones de Iván Márquez sobre la ausencia de niños en las filas de las Farc-EP, lo plantea resaltando que Iván Márquez negó que las Farc-EP reclutaran menores de 15 años, al asegurar que ellos ingresaron de manera voluntaria a las filas; frente a ello, Martha Lucía Ramírez aseguró:

[...] el reclutamiento de niños, la vinculación de niños al conflicto armado, el entrenamiento de niños, manejan todo esto [refiriéndose a las Farc-EP], son crímenes contra el derecho internacional humanitario. Por esos crímenes las Farc deberían responder, por eso es que nos molesta tanto esta actitud arrogante, prepotente, absolutamente displicente de las Farc, para que después venga a decir el gobierno nacional que las Farc están sometidos a la Constitución y a las leyes. No se han sometido, no han demostrado ningún tipo de arrepentimiento por toda esta cantidad de crímenes atroces que cometieron. (*Noticias RCN*, 15 mayo, 2016)

En ese momento, la presentadora da entrada a Ángela María Robledo, quien responde que celebra la decisión:

Me alegra, porque hay una ruta concreta de entrega de los niños menores de 15 años, de los adolescentes menores y, posteriormente, los adolescentes entre 15 y 18 años. Esto es un avance, una demostración de que la paz es imparables en Colombia. (*Noticias RCN*, 15 mayo, 2016)

Frente a la respuesta a favor de los Acuerdos, *Noticias RCN* centra de nuevo la conversación en la negación de Iván Márquez del reclutamiento: “Doctora Ángela María Robledo, y usted le cree a Iván Márquez cuando él niega haber reclutado menores de 15 años”. Ángela María Robledo reitera en su respuesta la importancia de reconocer la presencia de menores en las filas y crear una ruta para su salida, celebra la presencia de organizaciones sociales en lo firmado y de grupos de veeduría a los derechos humanos de las niñas y niños.

Los diálogos aquí citados toman un carácter relevante para la consolidación de esta categoría. *Noticias RCN* centra la narrativa noticiosa en la mentira de Iván Márquez, así empieza la noticia y se reafirma con el comentario de Martha Lucía Ramírez con frases como “actitud arrogante, displicente, falta de arrepentimiento, crímenes atroces”, incluso se hace una aseveración de pensar cómo es posible que el gobierno negocie con las Farc-EP. Cuando la narrativa de Ángela María Robledo intenta dar un giro a la noticia, la línea editorial en palabras de la presentadora entra a reafirmar la mentira de Iván Márquez. Las Farc-EP como

mentirosos, poco confiables y displicentes es una supervivencia que deriva de los Diálogos del Caguán. La figura fantasmática de la silla vacía entra a escena de manera discursiva, el gobierno negocia con mentirosos.

El impacto de la guerra sobre las infancias es uno de los hechos más crueles del conflicto armado, somete no solo nuestro presente a la atrocidad, sino que impacta en las generaciones venideras. Sin embargo, las noticias no están centradas en el impacto de la guerra, sino en las palabras de Iván Márquez. Nos enfrentamos al uso de las imágenes infantiles para construir a un monstruo de tipo ideal, el más atroz, el que, como en los cuentos infantiles, se roba a los niños de sus casas para someterlos a las peores pesadillas.

Las imágenes en *loop* de personas bajo difuminado con armas en las manos acompañan la escena en todo momento. Tanto en *Noticias RCN* como en *Noticias Uno* se hace uso de dichas imágenes para referirse a los menores de las Farc-EP. Este *loop* reiterado en diferentes medios, al ser repetido enfáticamente para acompañar noticias de menores, entra en el régimen de verdad de lo escópico. En los planteamientos de Butler (2011a), se puede comprender cómo el marco construye la normalidad y veracidad a través de la repetición, la constante visual funciona como la constante performática, ver de manera constante la misma construcción visual reiterada en diferentes medios acentúa su carácter veraz. No tenemos cómo saber si son o no niños, pero al estar difuminados, lo asumimos.

El Atlas Mnemosyne permite revelar la construcción del marco al generar cruces entre imágenes de diversa índole, entendiendo que, entre el noticiero de las 7:00 p.m. y la novela de las 9:00 p.m. se construyen discursos, en este caso, sobre la presencia de menores en las filas de las Farc-EP. Al terminar el noticiero, el espectador encuentra ahora una novela que refuerza la imagen de Farc-EP como mentirosos, pues muestra el reclutamiento de Belky a los ocho años por parte de la guerrilla. A esta estrategia Antezana (2017) la denomina *registro programático ficcional*, se trata de la tenue línea entre la ficción y la realidad que se ve difuminada cuando el contenido del noticiero y el de la novela confluyen en un mismo punto, en este caso, el reclutamiento de menores.

Al cambiar del noticiero a la novela, el discurso de *Noticias RCN* de que Iván Márquez miente no solo se reafirma, sino que profundiza en su construcción. En la *intro* de la novela *La Niña*, hay una imagen de Belky de niña caminando con sus trenzas y vestido en medio de guerrilleros armados que acaban de reclutarla. La *intro* de la novela es también una imagen constante y en concordancia con el *loop* de personas difuminadas que acompaña las noticias sobre menores en las Farc-EP, ahora la ficción permite ver esos rostros difuminados. Una vez más, las Farc-EP mienten, las declaraciones de Iván Márquez se ven confrontadas con la novela “basada en hechos reales”, novela que, además, está todos los días entre semana reafirmando su veracidad.

Los cuerpos de menores son un síntoma del régimen escópico que inunda la pantalla en el horario del *prime time*, las imágenes de Belky en su infancia reclutada por las Farc-EP son constantes en su recuerdo a lo largo de la novela. En una de las escenas, mantiene un diálogo con otros niños acerca de qué quiere ser cuando sea grande. La escena es un recuerdo que surge cuando a Belky le preguntan a qué jugaba cuando era pequeña:

Belky: ¿Y usted qué quiere ser cuando grande?

Niño: Yo voy a ser explosionista.

Belky: Pues yo voy a ser comandante general, y el que no me haga caso ya sabe lo que le pasa, ¿entendido? (*La Niña*, cap. 7, 2016)

La escena es dramática, muestra niños cuyo deseo es la guerra, empapados de las dinámicas de confrontación su sueño a futuro se muestra crudo, la escena además está cargada de drama al ver que el único juguete que tienen es un fusil de madera. La manera como *La Niña* muestra la relación de las Farc-EP con la infancia es a través del uso estratégico en la guerra. Hay recuerdos de Belky en donde Roncancio la enviaba a ella y otros niños a robar papeles en la Alcaldía Municipal, la guerrilla se representa en su atrocidad a través de las imágenes de la infancia destruida.

En *Marcos de guerra*, Butler (2011a) habla sobre las vidas que merecen ser lloradas, y el manejo que los discursos mediáticos hacen de la infancia y las mujeres en situaciones de guerra. En los casos narrados por la autora, los niños pierden su condición de infantes para comprenderse como escudos humanos al servicio del enemigo foráneo, de allí que asesinarlos se vea como una estrategia de guerra y no como un crimen que rompe los convenios que regulan el derecho internacional humanitario.

Por su parte, el uso de los cuerpos de infancia en el marco del Proceso de paz en La Habana, varía en función de la consolidación del enemigo interno Farc-EP. En este caso, al no tratarse de un crimen cometido por el Estado, el manejo de los niños en la guerra se constituye desde la indignación de la pérdida de posibilidad de infancia y juego y, sobre todo generan indignación los usos que las Farc-EP le da a su infancia. Roncancio envía niños a la Alcaldía estratégicamente por ser cuerpos que no levantan sospecha y, a su vez, al ser pequeños y delgados, entran con facilidad por la ventana. Los usos de la infancia se atribuyen a las Farc-EP, son cuerpos que importan en función de la construcción de la guerrilla como faltos de moral, como engañosos y utilitaristas de la infancia.

¿Cómo identificar la construcción de cuerpos que importan en el marco? El Atlas Mnemosyne lee los eventos del pasado y el presente entrelazados con el fin de consolidar redes de sentido, para hacer este ejercicio metodológico se

realiza un salto temporal al 29 de agosto del 2019, a las 10:30 p.m. Dos aviones Super Tucano bombardean un campamento de disidencias de las Farc-EP, horas más tarde el presidente Iván Duque hace un comunicado oficial hablando de una “operación impecable” (*El Tiempo*, 10 de noviembre, 2019). Meses después, en medio de la moción de censura al ministro de defensa Guillermo Botero, el senador Roy Barreras revela que en el bombardeo murieron ocho niños y que el gobierno estaba avisado de su presencia en el campamento. Esto quiere decir que, cuando se realizó el bombardeo, el gobierno nacional en cabeza del ministro, sabía que estaba bombardeando menores recién reclutados de comunidades indígenas.

La construcción del marco y los cuerpos que importan se hace evidente en la conformación de las guerras libradas por el Estado. En el archivo analizado hay una crítica mordaz a la presencia de niñas y niños en las filas de las Farc-EP: el gobierno hace la ruta para su pronta salida de las filas para no vulnerar sus derechos, en *La Niña* se muestra dramáticamente la pérdida de la infancia al estar en la guerrilla, *Noticias RCN* habla de la mentira de Iván Márquez al no aceptar el reclutamiento de menores y Martha Lucía Ramírez muestra su indignación ante el trato de las Farc-EP a la infancia. Sin embargo, en el 2019, se ordena un bombardeo a ocho niños y niñas recién reclutados de disidencias de las Farc-EP, mientras Martha Lucía Ramírez es vicepresidenta, como parte de una “operación impecable”. La infancia importa en función del discurso que constituye, en este caso, la importancia de las niñas y los niños de las Farc-EP radica en la construcción de la guerrilla como bárbaros e insensibles.

La construcción del régimen visual de las infancias revela los abusos políticos que comete el Estado para construir vidas que merecen ser lloradas y vidas que no merecen ser vividas (Butler, 2011a). En este caso, el cruel asesinato de niñas y niños en medio de la guerra rebaja su condición de crueldad en función de quién es el perpetrador del crimen. No son las infancias lo que está en el centro del discurso mediático, es la guerrilla como monstruosa en su accionar. Esta imagen se refuerza con la campaña *Soy Colombia-no*, con la entrevista a Margarita Restrepo Arango, representante a la cámara por el partido Centro Democrático, quien en un plano medio corto habla directamente a la cámara. Su diálogo tiene un tono aireado y fuerte:

Exijo que las Farc pidan perdón a las familias de los más de 20 000 niños que a 2016 han reclutado, han abusado sexualmente de ellos. Exijo que pidan perdón a las mujeres que han violado, que han obligado a abortar, que han obligado a hacer métodos anticonceptivos atroces. Exijo que pidan perdón a las madres y padres de familia que hemos sido víctimas del terror que sienten nuestros hijos y que hemos sentido nosotros mismos, por parte de ese grupo terrorista, sanguinario y cruel, que nos ha azotado durante los últimos sesenta años. (*Soy Colombia-no* 5, 2016)

Las palabras de Margarita Restrepo muestran la indignación ante la presencia de los niños y niñas en la guerra, el *plano medio corto* ligeramente *contrapicado*, en el cual ella habla, añade dramatismo. La campaña del No centra una de sus críticas al Proceso de paz en el reclutamiento a menores, Margarita Restrepo dice, además, que las Farc-EP abusan sexualmente de estos niños y niñas reclutados y que han sembrado el terror en las familias y los niños durante sesenta años. Este es un primer elemento que da luces sobre la relación entre la infancia y la consolidación del régimen escópico del género, toda afectación a la infancia es una afectación al núcleo constitutivo de la sociedad, la familia.

La idea de la destrucción de la familia emerge entonces como discurso asociado a la ideología de género, esto se aborda también en el seriado *La Niña* cuando Mariana, la amiga de Belky de la guerrilla, es fusilada por intentar escaparse de las filas de la guerrilla. La narración de Belky, entre lágrimas, es cruda y sórdida: “Ella no rogó, no pidió nada, luego el médico ese al que llamaron pa’ que le sacara al niño y lo enterrara, lo llamaron pa’ que la enterrara lo más lejos posible, pa’ que nadie nunca me dijera dónde estaba”. Su interlocutor en la escena responde, “¿al médico?”, y Belky continúa, “uno que tienen allá en la guerrilla pa’ sacarles los niños a las camaradas” (*La Niña*, cap. 57, 2016).

La imposibilidad de la infancia en las Farc-EP está construida en doble vía, tanto en los usos de los cuerpos de menores y la imposibilidad de ser niños al estar en un escenario de guerra como en la misma imposibilidad de los embarazos en las Farc-EP. Este aspecto aparece tanto en esta escena, cuando Roncancio le dispara a Mariana y por tanto ella no va a dar a luz, como en el diálogo de Margarita Restrepo al hablar de “las mujeres que han violado, que han obligado a abortar, que han obligado a hacer métodos anticonceptivos atroces”. La infancia es una imposibilidad en las Farc-EP y por tanto la familia entra también en riesgo en esta construcción discursiva.

Políticas sobre la familia: control natal

Las Farc-EP promueven la ideología de género a través de sus prácticas, allí radica el síntoma y la relación entre la ideología de género y el Proceso de paz. En *La Niña*, hay dos episodios diferentes en los cuales se narra cómo en las Farc-EP era obligatorio el uso de métodos anticonceptivos. En uno de los capítulos, una mujer de la guerrilla le dice a Belky “Acá a las mujeres embarazadas las van es matando” y al preguntar Belky ¿por qué?, ella responde, “¿Cómo que por qué?, porque las mujeres embarazadas no pueden caminar, no pueden echar bala, no pueden andar en el monte. ¿Usted cuando ha visto que una mujer embarazada mande un batallón?” (*La Niña*, cap. 14, 2016). El segundo capítulo es la huida de

Mariana del campamento, ella sostiene su barriga frente a un río, cansada en medio del camino. Recordemos que, más adelante, Roncancio mata a Mariana con un tiro frente a Belky, Mariana muere intentando salvar su embarazo.

Estas imágenes se revelan con crudeza, construyen una política de las Farc-EP en relación no solo con el embarazo, sino con la imposibilidad de construir familia. A lo largo de la serie, Mariana intenta tener un hijo, no solo escapa embarazada, sino que evita que le pongan la inyección anticonceptiva para que no afecte otro de sus embarazos, “Si se llegan a dar cuenta de que estoy embarazada me van a hacer abortar, si no matan a mi hijo, me matan” le dice a Belky para que ella la ayude a evitarlo. Belky le pregunta “¿Usted si tiene ganas de tener ese hijo?” y Mariana con seguridad y de forma directa responde: “Claro, no ve que es mi hijo y yo quiero tenerlo. Lo que necesito es que usted me ayude, que no me pongan a hacer trabajos pesados y que no me castiguen tan duro” (*La Niña*, cap. 23, 2016). En las escenas citadas se reitera que las mujeres que estén en embarazo serán fusiladas en la guerrilla; además, son constantemente castigadas, y queda en duda quién es el padre en el embarazo de Mariana.

En la misma línea discursiva, en el capítulo 21, muestran a Belky pequeña anotando en un cuaderno, con una fila de mujeres en primer plano de las cuales solo se ve el cabello. Aunque el diálogo no es concreto en relación con si se trataba de una política de la guerrilla en la cual mujeres eran objetos sexuales de los hombres, la composición de la escena así lo determina, Belky anotando en su cuaderno, cuerpos de mujeres sin rostro y guerrilleros expectantes para saber con quién eran nombrados, en el momento en que se decía en voz alta el nombre de la guerrillera y su asignación a un guerrillero, salían juntos del plano. Siguiendo la secuencia narrativa de *La Niña*, las mujeres en las filas de las Farc-EP pueden ser víctimas de una situación de violación y abuso, además, sus cuerpos son intervenidos con inyecciones anticonceptivas en contra de su voluntad y en función de que, al convertirse en objetos sexuales para los guerrilleros, no se den embarazos, ya que, de ser así, las mujeres serán fusiladas.

El discurso de la novela va de la mano con la campaña *Soy Colombia-no*, en el que se ve una mujer sentada, en un *plano medio corto* tipo entrevista habla directamente a la cámara. En el video se pregunta a varias personas por qué las Farc-EP deberían pedir perdón, la mujer de la escena responde: “Yo quiero que las Farc me pidan perdón por todas las mujeres que fueron violadas, obligadas a la prostitución, esterilizadas y obligadas a abortar” (*Soy Colombia-no 5: testimonios*, 2016).

En las imágenes del Atlas Mnemosyne se consolida un régimen escópico asociado a las Farc-EP y sus políticas de control natal que impiden la familia. En las escenas de *La Niña*, las mujeres reciben anticonceptivos contra su voluntad y cuando intentan defender la consolidación de la familia con la concepción,

son asesinadas. En la campaña de *Soy Colombia-no* se habla de una política sistemática de violación, prostitución, esterilización y aborto; a través del discurso visual, se termina de constituir la ideología de género, la destrucción de la familia en manos de las Farc-EP.

Incluso en la campaña *Sí a la paz*, nos encontramos con testimonios de guerrilleros que gracias al Proceso pueden volver a ver a sus familias. Se trata de imágenes a color en medio de paisajes rurales, semejantes a un programa de *Los informantes* donde se cuenta la historia de vida de tres hermanos que estuvieron en las filas de las Farc-EP y que, al salir de la guerrilla, se vuelven no solo productivos económicamente, sino padres de familia. La ruptura del ideal de familia en manos de las Farc-EP es una constante del archivo, no solo de las campañas contra el Acuerdo de paz, sino en toda la malla programática y a favor o en contra del Acuerdo de paz. Las Farc-EP se representan con una política sexual que impide la procreación a través de estrategias de control natal y muerte. Este régimen que se va consolidando de forma sutil en el ver, ata no solo al Acuerdo de paz, sino a las Farc-EP con el terror que produce la destrucción de la familia, construye la relación propicia con la ideología de género.

Políticas sobre la familia: aborto

Si bien el Atlas *Políticas sobre la familia: control natal* comprende los discursos anclados a la imposición de métodos anticonceptivos y las supuestas prácticas asumidas como parte del accionar interno guerrillero de abuso sexual, hay un eje temático que toma gran relevancia en el Atlas Mnemosyne, se trata del aborto, construido como una práctica no solo sistemática, sino obligatoria en las filas de la guerrilla. En *Los informantes* una mujer se sienta en medio de la oscuridad, solo vemos el contraluz de su cabello en la escena. Se trata de una mujer entrevistada para narrar su experiencia de haber sido obligada a abortar en la guerrilla. En la nota periodística se encuentran varios testimonios, las narraciones son dramáticas. Soledad, una de ellas, menciona: “¡Ah! Eso fue horrible, yo le dije que si era niño o niña y él me dijo que no se sabía qué, porque había salido despedazada”. Después del diálogo de Arrázola, la entrevistadora, en voz en *off* asegura:

Ella es Soledad, y la verdad es que no quiere seguir hablando del tema. Los ojos se le llenan de lágrimas, más bien quiere hablar de su nueva vida, porque le da miedo que la gente sepa que fue guerrillera. Ahora vive con su marido y sus dos hijos paridos en libertad. Fueron cuatro abortos que tuvo, y cuando piensa en esos bebés que quedaron metidos en un canasto de basura, se le revuelven las tripas, para de hablar y vuelve a llorar otra vez. (*Los informantes*, 9 de enero, 2016)

La cámara vuelve sobre la silueta de la entrevistada y Arrázola le pregunta: “¿Qué pasaba con las mujeres que se negaban a abortar?”. Soledad responde seria y pausada: “Les daban fusil. Es que les tocaba. Esa era la orden: que el que no abortara, lo fusilaban”. El drama invade nuevamente las imágenes del Atlas Mnemosyne, esta vez, no se trata de una estética que remita a un dolor canónico, se trata de crudos testimonios de prácticas de las Farc-EP narradas de manera que producen imágenes monstruosas. La visualidad se expande más allá de los fotogramas, los relatos vívidos se construyen en crudas imágenes mentales. Al retomar los planteamientos de Bonilla-Vélez (2014) sobre los crímenes de las Farc-EP y la narrativa de la estética del terror, hay una supervivencia latente, las prácticas monstruosas de las Farc-EP se abren paso gracias al marco editorial, las preguntas y aseveraciones de Arrázola cierran los significantes que quedan abiertos, no solo se trata de despedazar niños, sino que, al preguntar por las mujeres que se negaban a abortar, la respuesta se amplía al fusilamiento de futuras madres.

En una de las entrevistas, se escucha en un cambio de escena una frase de la entrevistada que hace parte del sonido ambiente antes de dar entrada a una voz en *off*, la mujer le está diciendo a Arrázola: “que yo ya me gradué, ya recibí...”. Sobre este diálogo, Arrázola dice lo siguiente: “Ellas fueron testigo del pago que recibió el enfermero por cada aborto que practicaba” (*Los informantes*, 9 enero, 2016). En el marco editorial, se hace evidente la construcción del discurso a través de los cortes y edición, en este caso la mujer en el fondo hablaba de sí misma, en el presente, en función de un tema ajeno al aborto y el abortista de las Farc-EP. Este diálogo no entra en la narrativa de la nota periodística, se corta para continuar con el perfil del abortista, el interés editorial decide que no es relevante que la mujer esté estudiando, no es relevante su presente si no está en función de la narración monstruosa de las Farc-EP.

A su vez, Arrázola habla de hijos paridos en libertad. Hay dos discursos que se entrelazan en medio del relato, el primero que apela al acervo cultural y las supervivencias previamente construidas en los gobiernos de Uribe Vélez (2002-2010) acerca de los bárbaros irracionales; el segundo, es el de los combatientes de las Farc-EP como sujetos sin voluntad de decisión. Este es un aspecto que poco a poco se configura para consolidar a las mujeres excombatientes de la entrevista como víctimas de las Farc-EP. Se puede identificar la estrategia discursiva en frases pronunciadas por Arrázola como “En ocasiones, sienten pena por ellas mismas, dicen que ya va siendo hora de que se sepa su historia, que ellas fueron víctimas de las Farc, del ELN y de sus jefes y de algunos de sus compañeros” (*Los informantes*, 29 enero, 2016).

Esta forma de concebir a los y las militantes de las Farc-EP deja aspectos fantasmales en el archivo, muestra de ello es su relación con otras imágenes

analizadas como las del Atlas *Cuerpo* cuando se observan los *Cuerpos sometidos a disección*. En él se mostraba cómo arrepentirse del pasado, y de todo aquello que está atado a las Farc-EP, hace parte de un plano discursivo que impide la presencia de milicianos en la guerrilla como decisión y la consolida únicamente como imposición. Al carecer de voluntad, se pierde la condición subjetiva. Las Farc-EP, en la construcción discursiva de la nota periodística, retienen a quienes pertenecen a sus filas contra su voluntad.

La construcción del aborto como imposición también entra en el registro visual con *La Niña*. En la escena, Roncancio se da cuenta de que Mariana está embarazada gracias a que la descubre haciéndose una prueba casera, él sonríe y le dice que ya sabe lo que tienen que hacer, y aunque Mariana no quiere abortar, Roncancio decide que así será en cuanto llegue alias “el médico” al campamento. En otra escena, Belky también es llevada a abortar, en este caso, el embarazo es resultado de la violación de Barragán. Frente a ello, Roncancio comenta: “Tanto cuidarla en el frente para que nadie le tocara un pelo, para que este cerdote desgraciado de Barragán la entregara en este estado” (*La Niña*, cap. 35, 2016).

El aborto de Belky y el de Mariana son obligados, incluso, en el caso de Belky, como fruto de una violación. El recuerdo surge en un momento en que Belky se siente enferma y no se sabe qué le sucede, para descartar, una de las doctoras de la universidad que es ginecóloga, le practica un examen y le pregunta si ha estado embarazada. A ello, Belky responde remitiéndose al recuerdo, después la doctora le dice: “¿Y ellos te hicieron abortar?”. Belky afirma con un movimiento de cabeza y sus ojos fijados en la doctora con temor. Mientras Roncancio condena la violación, la ginecóloga utiliza el “te hicieron” para enfatizar el aspecto obligatorio del aborto, la doctora condena el aborto.

En otra escena de la novela, Belky vuelve a la casa donde le practicaron el aborto. En *Los informantes*, Arrázola llega a la misma casa, ella está adentro y describe el lugar. Las instalaciones se ven no solo deterioradas, sino sucias y destruidas, como una escena dramática, la narración de Arrázola encrudece el espacio:

[...] y era aquí donde Héctor Albeiro recibía a las guerrilleras para luego arrancarles a sus hijos. El olor adentro es denso, el piso es una mancha sucia [...]. En esta cocina sucia era donde guardaba los frascos en donde embutía las partecitas de los bebés que iba sacando, a las mujeres, las acostaba en este mesón. (*Los informantes*, 29 enero, 2016)

En esta transición visual sucede una continuidad temporal amparada en dos aspectos: el primero es un tiempo congelado en el relato de Arrázola, la imagen de una cocina sucia con frascos llenos de trozos de bebés llega a la mente, la construcción de la frase lleva a pensar que en ese momento la cocina también

estaba sucia, como si el paso del tiempo no fuera el motivo de la suciedad y el abandono. Además, la densidad del olor parece conservarse de tiempos pasados, parece que el tiempo se detuvo, el recorrido lleva la imaginación al momento mismo de los procedimientos. Las Farc-EP se construyen de nuevo monstruosas en su accionar, los abortos se llevaban a cabo en un espacio del terror.

A la vez presenciamos una continuidad que se hace evidente gracias al Atlas Mnemosyne y los saltos visuales. Al comparar diferentes géneros televisivos, como noticias, programas periodísticos y telenovelas, el archivo adquiere una capacidad relacional que permite entender cómo el marco no depende únicamente de un programa. Para Berger (1980), las imágenes hablan en función de otras que tienen a su alrededor, como lo enuncia el autor, se construyen discursos entre un recetario de revista femenina y una publicidad de un horno para hacer feliz a la familia. La relación y secuencialidad entre imágenes tiene un impacto en los modos como se comprende su sentido. Así sucede con el caso de Héctor Albeiro, alias “el médico” de las Farc-EP. La casa que visitan Belky y Arrázola pertenece al mismo sujeto mas no al mismo género televisivo ni al mismo tiempo narrativo.

Este caso es un aspecto central del archivo, implica una estrategia en el marco ligada a la construcción de la performatividad de la cual habla Butler (2012), a través de actos reiterados, pero esta vez, visuales. La construcción visual de “el médico” es una estrategia del marco para construir un monstruo de tipo ideal en el cual se encarnan todos los miedos sociales, entre ellos, el de la ideología de género. La diferencia entre realidad y ficción es cada vez más estrecha, el discurso se produce en diferentes registros audiovisuales, es necesario que así suceda para poder decir todo lo que se quiere decir. Lo que la nota periodística de *Los informantes* no muestra, se complementa con las imágenes de la novela.

La caracterización de “el médico” en *Los informantes* del 29 de enero del 2016, cuenta,

Héctor Albeiro Buitrago, un mal estudiante de un curso de enfermería en el SENA, alias el médico o el gay o el enfermero, hacía los abortos en la cocina de su propia casa y recibía órdenes directamente de los jefes guerrilleros. (*Los informantes*, 29 enero, 2016)

El programa de *Los informantes* construye un perfil, el cual compone al sujeto a través de personas que estuvieron a su alrededor, pero además busca narrar una coyuntura mayor a través de su vida, la del aborto en las Farc-EP. En la descripción tomada de *Los informantes*, se parte de su mala formación, que además entiende de manera clasista y despectiva la formación que imparte el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) y se hace hincapié en el apodo

“el gay”. Ligarlo a una opción sexual permite atar el aspecto fantasmal del género con su construcción como sujeto homosexual y, a su vez, con la ideología de género. En los estudios de Butler (2007) sobre la abyección, los cuerpos que no encajan en la norma del binarismo de género, o cuyo deseo no está atado a la heterosexualidad, al ser marginales, son juzgados y castigados con actos punitivos en su contra. La descripción de Arrázola construye el acto punitivo de manera casi teatral:

[...] el enfermero las acostaba sobre una tabla o sobre una camilla, les abría las piernas y hacía una sedación parcial. Este hombre iniciaba un ritual escabroso, triste, humillante [...]. Era un hombre de pocas palabras, siempre estaba acompañado de su novio, un hombre robusto de acento costeño [...]. Se sabe también que hacía jornadas de prevención en un centro de reclusión para menores, era al mismo tiempo un proveedor de pastillas anticonceptivas que vendía a los frentes guerrilleros. Hay versiones que lo señalan de usar los cuerpos de mujeres muertas que se le desangraban en los abortos para dictar clases de anatomía a los otros guerrilleros. (*Los informantes*, 29 enero, 2016)

Contrario a lo que sucede en el archivo con los cuerpos de sujetos transicionales de las Farc-EP en proceso de reincorporación a la vida civil, quienes están sometidos a observación, pero tienen la posibilidad de redención, “el médico” solo es construido en función de la monstruosidad y la abyección. Al retomar su opción sexual y resaltar que está acompañado siempre por su pareja, se hace hincapié en la homosexualidad del sujeto así esto no tenga relación alguna con su práctica de interrupción de embarazos.

La figura de “el médico” permite un hilo conductor en el *registro programático* del espectador, nuevamente se hace difusa y sutil la línea que diferencia la realidad y la ficción. El perfil de “el médico” se construye de modo paralelo en dos formatos de emisión. En *Los informantes*, donde se hace un perfil a través de entrevistas, pero dirigido por Arrázola para crear la monstruosidad y en *La Niña*, donde se complementa lo no dicho en la agenda editorial de *Los informantes*. Se asocia el sujeto no solo a las Farc-EP, sino a la violación como práctica interna de las Farc-EP y al comunismo. Esto sucede en el capítulo 35, cuando el decano de medicina va escuchando noticias en su auto y sube el volumen para escuchar la nota sobre la captura de alias “el médico”:

Capturan en España al enfermero que practicó más de quinientos abortos. Entre las mujeres que denunciaron los hechos, hay menores de edad que fueron obligadas a tener relaciones sexuales con los guerrilleros, quienes serían fusiladas si no accedían a practicarse el aborto. Alias el médico acreditó sus estudios en Cuba y se encontraba huyendo en España. (*La Niña*, cap. 35, 2016)

En *Los informantes* se cuenta la misma noticia: “Las autoridades habían perdido su rastro hasta cuando fue capturado en Madrid, el 14 de diciembre del año pasado, la Fiscalía ya lo pidió en extradición tras considerar que los abortos practicados por este hombre son un crimen de guerra” (*Los informantes*, 29 enero, 2016).

El paralelo entre la realidad y la ficción converge cada vez más, cuando las noticias sobre “el médico” se complementan entre sí, incluso se narran en el mismo tiempo y en el mismo país. Para entender cómo opera el dispositivo de construcción de la monstruosidad, es necesario resaltar aspectos concretos en la construcción del sujeto abyecto: el primero es su orientación sexual, reiterada enfáticamente en *Los informantes*. El segundo es la construcción de la noticia que hace *La Niña* sobre el sujeto, asegurando que practicó abortos a menores de edad que fueron violadas en la guerrilla y asociándolo a Cuba en sus estudios. Este aspecto es importante al volver al marco y entender la relación con el *castrochavismo* como parte de la desinformación construida en contra del Acuerdo de paz y la “entrega del país al comunismo”, uno de los argumentos de la campaña del No al Plebiscito por la paz.

En *La Niña*, el decano de medicina dice a sus estudiantes:

[...] precisamente, hoy escuché una información (para y respira), que nos debería dar vergüenza a todos. Posiblemente un médico, un doctor, porque se conocía como tal, posiblemente un colega, fue detenido por haber practicado, según dicen las autoridades, por lo menos 500 abortos forzados a mujeres de la guerrilla que habían sido abusadas. ¡Al menos 500 abortos!, entonces, me pregunto: en qué tipo de médico, qué tipo de persona se puede prestar para practicar o 500 o un aborto forzado a una niña o a una mujer sin o con su consentimiento. (*La Niña*, cap. 35, 2016)

El discurso sobre el aborto se abre camino en el archivo a través de la imagen de “el médico”; sin embargo, la construcción moral es de la casa editorial, el aborto, tenga o no tenga consentimiento, es una práctica que no es avalada por la academia médica en la telenovela. Incluso en el capítulo cuatro, cuando Belky y su amigo Víctor están en la entrevista para entrar a Medicina, una de las preguntas es ¿qué piensan sobre el aborto? Entre las respuestas se encuentran frases como:

Yo fundamentalmente pienso que la vida es sagrada y que, como personas es nuestro deber preservarla, por ejemplo, en caso de un embarazo no deseado, pues la sociedad ofrece muchísimas opciones pues para preservar esa vida y Si una novia mía está en embarazo, yo sí haría todo lo posible por que ella no lo hiciera, yo no soy de esos que piensa que abortar está bien. (*La Niña*, cap. 4, 2016)

El aborto se convierte en un problema moral criticado en la telenovela como una decisión que en toda medida es reprochable. Se posiciona, así, a través del discurso en contra de las Farc-EP, un discurso contra el aborto, estructurando sobre el cuerpo femenino, la noción naturalista de preservar la vida. Si bien, en el análisis de los cuerpos entre el deleite y el dolor la paz se convierte para el rol femenino en un espacio de perpetuidad de lógicas naturalistas a través de la relación entre la preservación cultural y la feminidad, en esta categoría se profundiza el discurso sobre el cuerpo femenino como un cuerpo necesariamente procreador. La crítica al aborto es a la vez una crítica a la capacidad de las mujeres de decidir sobre sus cuerpos y una crítica al accionar de las Farc-EP, al promover prácticas de prevención e interrupción del embarazo.

En conclusión, en el Atlas Mnemosyne *Ideología de género* aparece como uno de los síntomas más contundentes del archivo, los usos de los menores. La infancia asociada a la guerra y a la paz, como cuerpos que importan en función de agendas gubernamentales pero que, al cambiar de marcos, pierden relevancia y se convierten en objetivos de guerra. Con los cuerpos de menores se resalta la imposibilidad de construir familias por la presencia de las Farc-EP en el territorio nacional. Si bien Pineda (2019), Robledo (2019) y Serrano (2017) aseguran que la ideología de género es un término con el cual los grupos políticos de extrema derecha imparten miedo a la población, a través de la asociación entre políticas de la diferencia y destrucción de la familia, este apartado del Atlas Mnemosyne permite comprender cuál es la directa relación que se construyó entre las Farc-EP y este discurso de odio.

No se trató únicamente del enfoque de género y la supuesta educación de género del Acuerdo, la relación que se construye entre Farc-EP y la destrucción de la familia es aún más compleja, ya que se caracteriza por tres argumentos que no se enuncian como ideología de género pero sí como destrucción de la familia: el primero es la destrucción de la infancia, tanto por la presencia de menores en la guerra como por la ausencia de padres y madres para criarlos al estar en las filas de grupos armados; la campaña del *Sí a la paz* es enfática en ello, con las imágenes de niños abandonados que, al terminar la guerra, se encuentran con sus padres. El segundo argumento son las prácticas de control natal impartidas de manera obligatoria en la guerrilla, estas emergen en el archivo tanto en *La Niña* como en la campaña *Soy Colombia-no* al asegurar no solo que los anticonceptivos eran obligatorios, sino que las mujeres que se negaran a abortar eran fusiladas; el control natal era una práctica de la guerrilla que impedía la consolidación de familias. Y el tercer argumento es el aborto en las Farc-EP, reiterado desde la visualidad en distintos géneros televisivos y construido en relación con la monstruosidad y la abyección, gracias al perfil de “el médico” tanto en *Los informantes* como en *La Niña*. Este último argumento

evidencia metodológicamente el modo como el marco se construye no solo en un programa, sino en toda la franja horaria y borra la línea divisoria entre realidad y ficción.

En el Atlas *Ideología de género* surge a la vez un síntoma que, aunque tiene relaciones con el pasado, no se había consolidado en Acuerdos de paz anteriores como parte del régimen escópico. Se trata de la construcción de un discurso moral sobre el cuerpo de las mujeres atravesado por la posibilidad de decidir la interrupción del embarazo y la asociación entre paz-feminidad-familia, una triada que se reitera en diferentes imágenes y géneros narrativos del archivo, para posicionar el cuerpo femenino en función de la procreación y la educación de los hijos para la paz, como parte de la agenda del Proceso en La Habana. Aunque en el capítulo uno se abordaron las investigaciones de Wilches (2010) y Villellas (2010) sobre el rol naturalista y asociado a la esfera privada que ocupan las mujeres en los procesos de paz a nivel mundial, la relación entre aborto y procesos de paz no es una supervivencia de procesos de paz pasados. Más allá del rol naturalista que asocia las mujeres al sostenimiento del tejido social, en el archivo se encuentra un discurso moral en contra de la decisión de interrumpir el embarazo que implica el control sobre los cuerpos femeninos según la moral y la tradición familiar. La ideología de género se construye a su vez en esta dirección, criticando la capacidad de decisión sobre el propio cuerpo en función de la familia y las buenas costumbres.

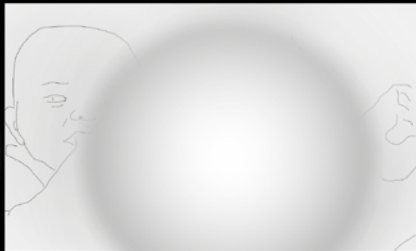
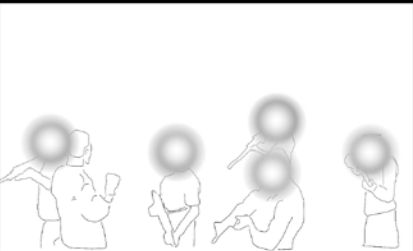
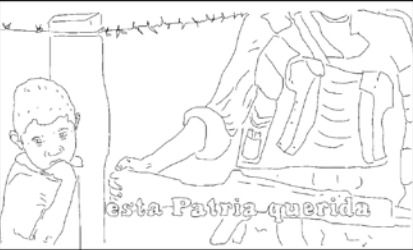
No es clara la imagen de las infancias en el archivo. Cuando elegí las que irían aquí, tuve que terminar sus contornos y formas porque al verlas eran borrosas. El borramiento permite completar el sentido, como sucede cuando las usan. En el noticiero las imágenes hacen parte de los *loops* que acompañan las notas periódicas. Como decíamos anteriormente, nunca sabremos si las personas cuyos rostros están difuminados son o no menores de edad. Aunque esto parece un problema menor, preguntarse por cómo la imagen construye condición de verdad para el discurso que imparte el noticiero hace la diferencia entre creer o no en lo que nos cuentan. Pueden difuminar rostros de mayores de edad y asegurar ante nuestro ojo que estamos viendo menores siendo entrenados por las Farc-EP, podemos dar o no legitimidad a lo que dice un invitado a comentar la noticia por el diálogo silencioso que produce a su alrededor esta imagen.

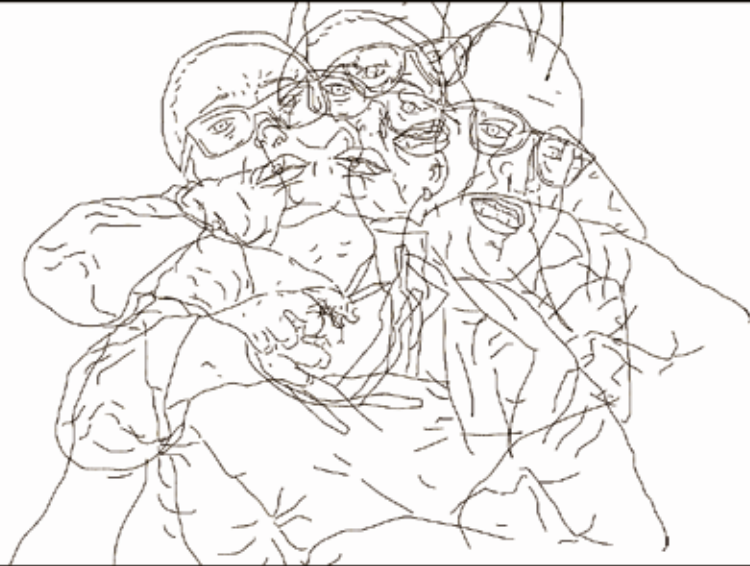
En la campaña del *Sí a la paz*, las imágenes son también difusas. En la imagen que veremos al cierre del capítulo, nos encontramos con niños que se iluminan visualmente con el fin de la guerra, vuelven a estar rodeados de sus familias y de la luz. El uso de la infancia en las imágenes televisivas también va de la mano de la construcción de las Farc-EP como aniquiladores del sostenimiento del núcleo básico y legítimo de la sociedad: la familia. Si hay presencia de las guerrillas en los territorios, es imposible que exista la familia, porque los niños quedan

abandonados, lo vemos en el uso de la oscuridad, varias de las imágenes que veremos a continuación vienen de una secuencia visual de oscuridad, antes de esta iluminación está la ausencia de la luz, la ausencia de posibilidad para el futuro, su posibilidad de juego y disfrute, se toma las escuelas en las que estudian, precariza los colegios y los ahoga arrebatándoles los recursos, infiltra las universidades y las llena de sospechas y perfilamientos. No hay en el archivo un solo registro que hable en profundidad del impacto de la guerra en las infancias, aunque el archivo esté lleno de imágenes de menores.

En la última columna vemos la imagen que da apertura a *La Niña* todas las noches después del noticiero, se difumina poco a poco en su sentido. Es una imagen que se sostiene todas las noches en nuestra retina. Si en el noticiero alguien asegura que las Farc-EP no reclutan menores, luego vemos esta imagen; si en el noticiero alguien asegura que en las filas no hay menores de quince años, luego vemos esta imagen. Su sentido se difumina, aparenta ser la apertura a una novela de ficción; sin embargo, es el cierre del noticiero, útil a la construcción de verdad y poder del marco de producción del canal para sostener en silencio su postura sobre el Acuerdo de paz.

Si hay imágenes claras, fijas y estables en su sentido, son las del No al plebiscito y las de *La Niña* cuando se infringe crueldad contra la infancia. Vemos su nitidez, fue fácil dibujarlas porque son explícitas, de hecho, similares entre ellas: dos niños agarrados o amarrados de palos, con un actor armado a su lado mostrando su poderío armamentístico o su fuerza bruta para ejercer la violencia y el castigo. En el archivo interesa usar la imagen de la infancia para generar indignación ante la atrocidad, se usan porque aseguran la conmoción en quien las mira, no porque se busque prestar atención a la infancia como eje para el sostenimiento de la paz.





Capítulo 7.

Aleccionar el cuerpo y construir los monstruos

Ver el monstruo. ¿Qué nos hace sentir ver a un monstruo? ¿Cuándo decidimos que asusta? ¿Un monstruo asusta o repugna? Al dibujar a Barragán, Herminio y alias El Paisa (en orden de aparición en las filas del desplegable), pensé en el momento en que la abyección toma su cuerpo para encarnar la repugnancia. Esto no sucede en la imagen de manera evidente. En el caso de Barragán, es al final de la novela donde lo vemos babear y desfigurado, incluso al dibujarlo, tuve que pensar cómo se dibuja la saliva chorreante de su boca porque, aunque en el gesto del personaje en movimiento es claro, en la imagen no. Pensé en que sus ojos se ven hinchados, no es así en los otros capítulos, hay una construcción de personaje distinta, hay maquillaje. Con el médico Herminio que aparece en *La Niña* sucede algo similar. Sonríe mientras sostiene un pequeño cuchillo, un escalpelo en realidad, al dibujarlo pensé en lo ridículo del tamaño de ese objeto. En él el gesto monstruoso es una sonrisa que muestra los dientes. Me recuerda a los cuadros renacentistas donde la pobreza se expresaba en la cantidad de dientes pintados al sonreír. La burguesía no mostraba los dientes, pero mordía. Mostrar la exacerbación de la emoción es sinónimo de abyección, de locura.

El caso de El Paisa es distinto, su imagen, al ser tomada de las grabaciones de los diálogos de la Habana, no es físicamente grotesca, la construcción de su monstruosidad es simbólica. Al dibujarlo tuve que completar algunos de sus rasgos, las imágenes son borrosas, sobre ellas se puede deformar el sentido. Comencé a pensar cómo se retuerce su figura, cómo hay giros e intenciones sobre ella. Los tres son personajes que giran sobre sí, la encarnación del monstruo no sucede inmediatamente, toma tiempo, se va dando hasta que se pierden en medio de las rotaciones, se desfiguran y solo podemos ver el discurso grotesco que los encarna.

A lo largo del libro hemos encontrado síntomas y supervivencias de regímenes visuales que nos llevan a comprender las relaciones entre el Acuerdo de paz y el género como categorías para leer relaciones en el mundo. Muchas

veces, al realizar análisis desde perspectivas de género, la categoría mujer es la más explorada; sin embargo, el marco de la guerra en el que se dio el Acuerdo genera sentidos asociados tanto a lo femenino como a lo masculino. El rol de las masculinidades en medio de los procesos de paz se inscribe en marcos históricos y en usos políticos de la autoridad y la legitimidad, aunque esto no sucede con todas las masculinidades.

Hay síntomas de nuevas abyecciones y dudas sobre los cuerpos negociadores en contraposición con las masculinidades militares y legítimas que se abordarán a continuación. Por su parte, al analizar las relaciones con las prácticas culturales y los cuerpos que encarnan lo femenino, nos encontramos frente a actos punitivos que aleccionan el cuerpo cuando sale de la norma, o el deber ser social. Por último, abordaremos una supervivencia de regímenes pasados en relación a la paridad participativa en pantalla de hombres y mujeres. La pregunta aquí no es solo cuántas mujeres, sino para qué se representa lo femenino en el marco del Acuerdo de paz.

Masculinidades

No es posible hablar de una única masculinidad, su estructura es diversa, cambiante y compleja. En el archivo se encuentran dos redes de relación: las masculinidades validadas, ligadas a la dicotomía entre violencia y sensibilidad, que configuran una supervivencia con el hombre ideal del proyecto moderno; y las masculinidades abyectas, que son dinámicas en su sentido y muestran un síntoma en relación con la representación de los sujetos masculinos que rompen la norma y, por ello, son aleccionados.

En el archivo laguna hay dos personajes masculinos que se constituyen dominantes y reiterados, los dos hacen parte de la novela *La Niña*: el coronel Alzate, quien hace parte de derechos humanos en la institución militar y apoya a Belky para poder capturar al antagonista de la novela, y Manuel, el coprotagonista y pareja de Belky quien ingresa siendo un niño a las filas del paramilitarismo entregado por su padre para “volverlo un hombre”.

El caso de Alzate, en su búsqueda constante por construir un rol familiar, revela un papel suave y amigable. Él conoce a Belky en el momento en que fue capturada por el ejército y se encuentra en una celda golpeada por los soldados. En la escena con un plano cerrado, Belky se muestra en una esquina como un animal herido, tiembla al contacto de Alzate, esperando violencia de su mano, sin embargo, él se acerca con suavidad para ayudarla. Durante la telenovela, el personaje repite constantemente que sus acciones están limpiando el buen nombre de la institución militar y se conserva fiel a sus principios y dispuesto a proteger y ayudar.

La suavidad con la que responde Alzate concuerda con el discurso moderno de la masculinidad, un hombre capaz de la suavidad y la comprensión racional de los hechos. El plano con el que se construye la escena lo enaltece, se muestra fuerte pero no es su fuerza lo que utiliza para acercarse a Belky (Theidon, 2009). La presencia de Alzate en la vida de Belky está asociada a la seguridad, esta es una imagen constante en la novela, no solo con el personaje, sino en general con la institución militar. Hay múltiples escenas donde los militares salen en segundos planos y planos abiertos pintando escuelas y en campañas de salud o de apoyo a diferentes colectivos sociales.

En nuestra cultura visual podemos encontrar imágenes similares, por ejemplo, la campaña del Ejército Nacional de Colombia *Los héroes en Colombia sí existen*, campaña mediática realizada en el 2006 durante el segundo gobierno de Álvaro Uribe Vélez, para fortalecer la imagen del Ejército. El Atlas Mnemosyne permite ver la supervivencia de estas escenas. La imagen de *La Niña* remite directamente a la campaña, e implica la consolidación de la seguridad nacional a través de la presencia del ejército en los territorios. La institución militar se muestra como un espacio de apoyo social y el discurso se reafirma con la presencia del ejército no solo en la novela, sino en los noticieros, como sucede en las notas periodísticas del 25 de septiembre del 2016, tanto de *Noticias Uno* como de *Noticias RCN*.

En los dos noticieros se presentó un especial acerca de la estrategia militar de seguridad durante el evento de la firma de los Acuerdos de La Habana, en Cartagena. *Noticias RCN* entrevistó al almirante Ernesto Durán, jefe de operaciones de la armada, quien habló de la estrategia de seguridad con frases como “Estamos cumpliendo todos los protocolos y los estándares internacionales para cuidar mandatarios de la talla de los que nos visitan en esta oportunidad” (*Noticias RCN*, 25 septiembre, 2016). En las imágenes de *Noticias Uno* aparecen el comandante capitán Marco Nasif y miembros del Ejército que harán parte de la ceremonia, la nota periodística habla de las estrategias terrestres y militares que se realizaron para cuidar a los mandatarios que se hospedaron en Cartagena.

El despliegue militar aparece en los noticieros con planos generales del armamento y equipo de inteligencia del Ejército, su presencia en el territorio cartagenero es sinónimo de seguridad. La reiteración de la masculinidad bélica está presente en los dos formatos de emisión, el noticiero y la novela; de esta manera, se afirma la presencia de tropas militares como muestra de lugares cuidados y seguros, no solo a través de la acción social que llevan a la población, sino de su posibilidad de ataque armado ante el enemigo.

Como lo enuncia Theidon (2009), este tipo de imágenes son complejas para el imaginario social de seguridad, en cuanto se asocia el poderío de las armas con los espacios seguros. En el marco de la guerra, esto legitima la presencia de

actores armados, sean militares, paramilitares o guerrillas, como una necesidad cultural y social para construir escenarios de protección. Así los militares se muestren a sí mismos haciendo obras sociales o acercándose con cuidado a sus capturados, en la visualidad siguen vestidos de camuflaje y sus armas aún reposan en el cinto.

Esta relación se complejiza con figuras como la de Alzate, quien en diferentes momentos limpia el nombre de la institución militar. En sus confrontaciones con Barragán hay diálogos que se reiteran sobre el buen nombre del Ejército Nacional: “Usted es una vergüenza para este uniforme, usted es un cínico [...] tranquilo, que puede que me demore, pero piltrafas como usted no van a manchar esta institución” (*La Niña*, cap. 29, 2016). A su vez, su imagen hace parte del rol protector de la vida, de allí que sea él el encargado de asistir el parto de la madre de Belky y convertirse en el padrino del niño. Es él, además, el representante de la defensa de las víctimas y los derechos humanos en la novela, de allí que aparezca constantemente en televisión hablando de la captura a Barragán e incluso que hable con su General sobre una excavación en la Comuna 13 de Medellín, la cual hace alusión a la operación Orión, llevada a cabo por el ejército y grupos paramilitares en contra de la población civil. En la escena, el General le dice:

[...] yo lo necesito a usted, lo necesito de apoyo en la excavación de la Comuna 13 de Medellín [...]. Yo necesito que usted me sirva como asesor de la comunidad porque seguramente se van a presentar muchas reclamaciones. Que la gente sepa que el ejército está para protegerlo, lógicamente como apoyo a las fiscalías especiales. (*La Niña*, cap. 41, 2016)

La figura de Alzate revela un rol racional de la masculinidad, un hombre capaz de contener la fuerza de la violencia para obrar desde el diálogo. Sin embargo, hay una escena en la que Barragán está recostado en una camilla y Alzate acaba de agarrar su cuello con fuerza, en la imagen él sabe las acciones ilegales realizadas por Barragán y está diciéndole que pronto tendrá pruebas para acusarlo, es evidente el sufrimiento de Barragán y la calma violenta con la cual le habla Alzate. Esta escena revela un aspecto fundamental en la construcción de la masculinidad de Alzate, él está siempre dispuesto al uso de la violencia si es necesario. Así, la masculinidad bélica se afianza como sinónimo de seguridad en todas las escenas de la novela. Alzate lleva uniforme militar, y si no lo lleva, porta alguna insignia del Ejército; esto le permite constituirse como un personaje suave y delicado, sin que entre en duda su masculinidad, porque siempre está dispuesto y preparado para la violencia.

El caso de Manuel es similar, su personaje se construye también desde la calma, le gusta la panadería y la pastelería, su oficio se asocia a la cocina y el ámbito doméstico, no sueña con desempeñar un rol social asociado a la virilidad

como ser militar. Sin embargo, como en el caso de Alzate, en Manuel prevalece la dicotomía de una masculinidad bélica y protectora latente. En su infancia, su padre lo entregó a los paramilitares para “hacerlo hombre”, su tío (Barón) es el militar que acompaña a Barragán en toda acción ilegal, y todo el tiempo le recuerda lo importante de la formación de hombría que recibió, “Me gusta oírlo hablar así, en medio de todo su papá tenía razón en haberlo mandado a ese internado, fue duro y todo, pero me lo volvieron hombrecito” (*La Niña*, cap. 13, 2016).

En su pasado familiar, como en su experiencia paramilitar, desarrolló una claustrofobia que lo llevaba en los momentos de tensión a perder el control, esto sucede en un momento en que la mamá de Belky le cuenta que ella salió a bailar con Santiago y otros amigos de la universidad. Manuel se llena de ira y comienza a golpear las paredes y respirar con fuerza, la violencia está latente en él. Pero, además, en él está presente la posibilidad de actuar ilegalmente, sucede así cuando realiza un montaje con alias Raúl, un compañero guerrillero de Belky que la quiere ayudar a declarar contra Barragán. Manuel construye la escena, su tío Barón lo manda a matar a Raúl y él simula hacerlo y le muestra una foto para hacer pasar el hecho como verdadero. En este caso, Manuel opera en la ilegalidad con su tío y cuando termina la acción es aplaudido como héroe por Belky y por el coronel Alzate, ya que en la novela se muestra que sus acciones son una forma de proteger a Belky, al hacer pasar a alias Raúl por muerto y asegurarle a su tío que lo iba a matar. En Manuel está latente la posibilidad de la violencia y la ilegalidad como parte de sus acciones protectoras, su masculinidad que en apariencia es suave y atada al ámbito doméstico con sus intereses culinarios, se reafirma con una masculinidad bélica siempre dispuesta a atacar y defender.

La masculinidad válida se asocia, en el archivo de esta investigación, a la tensión constitutiva entre un carácter suave, calmado y dispuesto a ayudar y la presencia latente de la masculinidad bélica como sinónimo de seguridad. De esta manera, además, se asocia el carácter de masculinidad legítima con la acción protectora del Ejército Nacional, lo cual se constituye como supervivencia de regímenes escópicos pasados. Las investigaciones de Theidon (2009) muestran cómo en el conflicto armado se constituyó este sinónimo entre seguridad y violencia masculina, supervivencia que está presente en la consolidación de personajes como Manuel y Alzate.

Nos encontramos entonces frente a una mirada de legitimidad a las masculinidades que representan la fuerza estatal desde la acción militar, se trata de hombres que han sido formados con las armas de la violencia y la destrucción en medio de la guerra, pero que deciden actuar desde la racionalidad, asumiendo incluso labores de cuidado que tradicionalmente no les serían asignadas. La supervivencia tras estas imágenes es la del ideal moderno de hombría, que se

aleja de la lógica barbárica para construir civismos, sin embargo, la razón para no dudar de su legitimidad radica en estar formados y siempre dispuestos para la violencia, no son figuras débiles, ni masculinidades que se alejen de un canon heteronormativo, la latencia del gesto violento en ellos es el sinónimo de fuerza, no su accionar racional.

Masculinidades abyectas

El caso de Barragán se fue construyendo poco a poco en el Atlas Mnemosyne, en un primer momento, su imagen se asociaba a la de una masculinidad válida con su rol protector y bélico, tanto en el Ejército como en su rol de padre de familia y esposo; sin embargo, poco a poco, emerge en él un síntoma. A lo largo de la novela, vemos cómo se da la transformación del personaje. Un padre de familia cariñoso y presente en la crianza de su hija, un esposo cálido y deseante en la heterosexualidad. Un hombre de guerra capaz de todo para acabar con el terrorismo, Barragán es nombrado por otros soldados como héroe antiguerrilla “Ese coronel es un verraco, nunca baja la guardia y se ha convertido en el verdugo de esa plaga” (*La Niña*, cap. 6, 2016). Su actuación en contra del grupo insurgente con acciones como la violación y la tortura de Belky fue avalada en la primera parte de la telenovela.

Siguiendo a Giraldo (2015), podemos analizar el impacto de la narcocultura en los imaginarios de masculinidad y feminidad en la sociedad. En las narcoseries que invadieron la pantalla después de la década de los ochenta, las imágenes de una masculinidad exacerbada, violenta e ilegal se convirtieron en referente social y pasaron a ser deseables como logro de ascenso social, los capos fuertes y dispuestos a matar se convirtieron en referentes de masculinidad, del mismo modo que actúa Barragán. Incluso, las supervivencias del Atlas Mnemosyne permiten ver que las imágenes de la telenovela son casi reflejos o continuidades con novelas como *El Cartel de los sapos* o *Las Muñecas de la Mafia*, de hecho, en esta última, *Diego Vázquez*, el actor que interpreta a Barragán, encarnó el personaje de Norman, el villano principal de la serie.

Este tipo de reiteraciones activan nuestra memoria cultural, se trata de imágenes de diferentes seriados que nos remiten a unos mismos locus de enunciación: el narcotráfico, las mujeres como objeto de consumo sexual, la violencia armada, escenarios en donde las series televisivas han construido un registro estético específico. Las escenas, el color, los personajes, el argumento son similares entre sí, incluso son los mismos actores los que representan a estos sujetos. Al ver una trama, vemos sobre ella múltiples tramas, múltiples contenidos culturales que nos llevan a la masculinidad hecha a pulso y dispuesta a la violencia con tal de lograr sus objetivos.

Sin embargo, aunque Barragán encarna este lugar, sufre una transformación, se puede observar un quiebre en la construcción de su personaje. Barragán se convierte en abyecto, incluso se quiebra visualmente, llora, pierde la fuerza violenta de su masculinidad y encarna la abyección. Esto sucede en el último capítulo de la serie, planos detalle de su rostro lo muestran incluso botando saliva y con un rictus deformado, esto sucede en la novela cuando es capturado por sus crímenes y encarcelado, termina, además, en silla de ruedas. Incapacitar su cuerpo para la acción militar de confrontación es también incapacitarlo para ejercer la masculinidad bélica. Con Barragán se cumple la promesa del acto punitivo sobre las corporalidades que salen de la norma, su final es trágico, pierde su relación con las instituciones primarias, la familia y su fuero militar.

El caso de Barragán es un síntoma en el archivo, su masculinidad cumple con el rol bélico y protector necesario para encarnar los regímenes escópicos asociados al conflicto armado, el quiebre visual se da en la mitad de la novela, momento en el cual golpea a su esposa. Sánchez *et al.* (2017) explican cómo en las narcoseries las amantes son cuerpos que pertenecen a la masculinidad bélica, se constituyen como objetos sexuales pero, por su carácter de amantes, pueden recaer sobre ellas actos punitivos ya que no son las esposas ni las madres de los hijos. Esta construcción del derecho a la violencia sobre los cuerpos femeninos no opera de la misma forma sobre las esposas y madres de los hijos de los narcos tienen otro fuero asociado a ser las mujeres “legítimas”, por tanto, ellas deben ser cuidadas y siempre fieles. Barragán golpea a su esposa y esto se convierte en un punto de inflexión para el personaje, desde ese momento la monstruosidad lo encarna y sus acciones siguientes son irracionales. De tal suerte que la escena en que bota saliva por la boca sucede frente a su hija, el momento de mayor deformación y barbarie de su personaje la expone a ella a una situación insegura en la cual él tiene un arma y está dispuesto a matar a Belky a la vista de todos y sin que nada lo detenga.

En ese momento, la novela se encuentra en el punto álgido del conflicto, Belky ha expuesto a Barragán frente a su hija, le contó que él la violó y torturó siendo menor de edad. Sin embargo, el diálogo con Barragán complejiza el análisis, “Usted nunca debió decirle eso a mi hija” le dice, y ella responde “Y usted nunca debió haberlo hecho, ya nos habíamos rendido y la mayoría éramos menores, usted era la autoridad y tenía que protegernos, entregarnos a nuestras familias y qué hizo, matar al resto de mis camaradas y joderme la vida a mí”. En ese momento, Barragán le dice álgidamente:

¿Joderle la vida a usted? Mataron a mis hombres, a mis soldados, los emboscaron, les pusieron minas, yo los vi morir uno por uno, no me dejaron hacer nada porque ustedes sí tenían protección de Bienestar. Asesinos, ustedes sí tenían derechos humanos, mis soldados que tenían familias no tenían derechos, yo no podía permitir eso más, no podía. (*La Niña*, cap. 62, 2016)

La escena termina con Belky salvando la vida de Barragán con un torniquete que aprendió a hacer en la guerrilla. El diálogo muestra la capacidad dicotómica de la masculinidad bélica, si bien Barragán pierde su legitimidad al usar la violencia de manera irracional contra su esposa y al intentar matar a Belky frente a su hija, en la novela se muestra cómo su derecho al acto violento se debate con su acción protectora con su batallón. Su razón es en apariencia justa, las Farc-EP tienen derechos humanos y su batallón antiguerrilla no; sin embargo, aunque en la novela este parece un debate que justifica el accionar de Barragán como legítima defensa, la tortura y violación en el derecho internacional humanitario no son acciones de legítima defensa, son catalogadas como crímenes de lesa humanidad; incluso en los marcos de guerra estas acciones son atroces e indefendibles. Así intente defender su accionar como una respuesta legítima, hay un desbalance en el uso de la fuerza. De fondo, el discurso de Barragán estructura nuevamente la noción de las vidas que merecen ser lloradas (Butler, 2011a), dando jerarquía a las vidas de los militares sobre las de los menores de las Farc-EP.

Barragán encarna también la defensa a ultranza del Ejército Nacional por cualquier vía de hecho, pero entonces ¿por qué se consolida como abyecto? Para responder a esta pregunta, es necesario entender el quiebre de Barragán de héroe de la Patria a villano de la novela, es necesario verlo en contraposición con la masculinidad heroica. La abyección de Barragán es necesaria para consolidar no solo a Alzate como masculinidad válida, sino como representante legítimo de las Fuerzas Armadas de Colombia.

El síntoma asociado a Barragán está articulado a los usos de su personaje en función de muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado, conocidos como “falsos positivos”. A lo largo de la telenovela, Alzate persigue a Barragán no solo por el acto violatorio a Belky, sino porque él ha realizado en distintos territorios crímenes de Estado.

Este caso, que, en la Justicia Especial para la Paz, JEP, se conoce como el Macrocaso 03 Asesinatos y desapariciones forzadas presentados como bajas en combate por agentes del Estado, es una de las acciones de degradación de la guerra más atroz contra la población civil, como lo enuncia la comisión de la verdad:

No hubo necesidad de que se enunciara expresamente que el Ejército podría asesinar a civiles en estado de indefensión y hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate. Tampoco hizo falta que hubiese un proceso burocrático o un decreto que formalizara la práctica. Las ejecuciones extrajudiciales presentadas como supuestas bajas en combate o “Falsos Positivos” se convirtieron en una a causa de las constantes presiones ejercidas a miembros del Ejército para mostrar más resultados, medidos en muertes, y de las acciones y omisiones que

promovieron u ocultaron los crímenes. Su práctica sistemática y generalizada hacen que esta violación de derechos humanos se constituya en un crimen de lesa humanidad. (Comisión de la verdad, 2022)

Este crimen de Estado es retomado en la novela de *La Niña* en escenas en las cuales se muestra por ejemplo a la madre de un joven con discapacidad cognitiva que fue asesinado y vestido como guerrillero, en el diálogo ella le cuenta a Alzate: “Mire coronel, este era mi muchacho, él se dedicaba a cuidar carros alrededor de los juzgados porque era lo único a lo que le daba la cabecita [...] ¿Cómo van a decir que él era guerrillero?”. Alzate le cuenta a su General, asegurando la importancia de limpiar el buen nombre de la institución: “El coronel Barragán no puede seguir llevando el uniforme como si formara parte de esta institución”, frente a ello, el General responde: “Esto hay que manejarlo de forma muy inteligente, se nos puede salir de las manos, no lo podemos manejar internamente ni a través de la Fiscalía” y Alzate, a su vez, asegura la importancia de resaltar que Barragán no representa a la institución,

[...] estoy de acuerdo mi general, yo ya estuve pensando en eso y yo creo que en un caso como estos debemos ser nosotros mismos, mi general, los que convoquemos a los medios de comunicación, que ellos sean testigos de que entregamos estas pruebas a la Fiscalía. Mi general, si no somos nosotros mismos capaces de purgar nuestro propio Ejército, no vamos a poder defender nuestra dignidad de tipos como Barragán que están intentando herirla. (*La Niña*, cap. 33, 2016)

Acto seguido, Alzate salió en medios de comunicación informando sobre los avances que el Ejército lleva en la investigación y la entrega de pruebas a la Fiscalía, él representa a la institución, de allí que su imagen salga en medios. La existencia de Barragán como abyecto es fundamental para consolidar el discurso de las manzanas podridas, en relación con las ejecuciones extrajudiciales en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez por parte del Ejército Nacional. De allí que su personaje implica una dicotomía constante entre un discurso que justifica el uso de la violencia a toda costa para la defensa de la institución, y la monstruosidad encarnada en un sujeto irracional que no representa las instituciones del Estado. Barragán encarna las ejecuciones extrajudiciales para limpiar el buen nombre del ejército nacional, cuya imagen la representa Alzate, una masculinidad válida, de allí la importancia de constituirlo como abyecto.

Esto no ocurre con la violación que sufrió Belky. Este caso no se lleva a los medios de comunicación y no es el caso por el cual encarcelan a Barragán. Barragán ensucia el buen nombre de las instituciones, tanto de la familia, al golpear a su esposa y poner en riesgo a su hija, como del Ejército con las ejecuciones extrajudiciales, pero no es penalizado por los delitos de abuso y

violación. De este modo, su abyección libera al ejército de la responsabilidad de una práctica sistemática de asesinato, a través de la consolidación del personaje como monstruo de tipo ideal.

Emerge aquí un síntoma en el archivo, los crímenes de Estado no son representados de manera constante en los medios de comunicación durante el Proceso de paz, menos aún las muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado, el momento en que aparece este hecho de la historia nacional es a través del registro ficcional de la novela. A partir de ello, la narrativa a la que nos acercamos sobre esta atrocidad es que se trata de una acción individual de un coronel del ejército que, en medio de su barbarie e irracionalidad, termina cometiendo estos crímenes para tener visibilidad social y “acabar con la plaga”, como constantemente se enuncia en la serie.

La abyección se construye para limpiar el nombre del Estado cuando la guerra que libra produce terror en la población. Se trata de una masculinidad que encarna la norma y al salirse de ella es aleccionada, y, a través de su lección, limpia la imagen del ejército nacional, porque es diferente argumentar locura y sed de poder en un personaje como motivo, que hacerse responsable de una política sistemática de presiones en el ejército que premiaron el gesto más cruel que puede cometer el Estado: asesinar civiles, sacarlos de sus tierras, vestirlos de camuflaje y enterrarlos en fosas comunes, para ganar viajes y condecoraciones.

Ahora bien, la abyección se construye en el archivo del Atlas tanto en el cuerpo de Barragán y el discurso de las manzanas podridas, como en las imágenes de la guerrilla de las Farc-EP. Esto se puede ver en Herminio —personaje de *La Niña*—, doctor y docente en la Universidad donde estudia Belky, quien se construye como un personaje desagradable siempre en búsqueda de tocar a las estudiantes y hacerlas sentir incómodas con chistes sexuales. Al enterarse del pasado guerrillero de Belky, decide sacar provecho económico y se contacta con la guerrillera alias Segura, para saber si le darán algo a cambio de información sobre Belky. Es él quien intenta envenenarla con mercurio y se convierte en un personaje patológico y frenético que cae fácilmente y es capturado por la policía.

En la serie, alias “el médico” (trabajado en capítulos anteriores) es el puente entre “Segura” y Herminio para el envenenamiento de Belky y es quien, además, comete el escabroso asesinato de la enfermera en jefe Hilma, al realizarle una cirugía estética sin los conocimientos necesarios y dejar su cuerpo botado en un basurero. En la novela se construye como un personaje sin escrúpulos que está dispuesto a lo que sea por conseguir dinero y cuyo conocimiento de la medicina es mínimo.

Las masculinidades de estos dos sujetos son también abyectas, no responden a la norma, nunca se muestran con familia o hijos, su accionar no es de una masculinidad bélica exacerbada, no buscan proteger a nadie, cometen sus crímenes torpemente, a escondidas y sin mayor meticulosidad, su presencia en escena se asocia a los actos de ilegalidad y violencia de las Farc-EP, por su cercana relación con el grupo guerrillero en la serie.

En las investigaciones de Estrada (2020) y Uribe y Urueña (2019), los autores encuentran que la imagen de los guerrilleros en la mesa de negociación de La Habana, al estar enmarcada en las representaciones de bárbaros irracionales que se consolidaron en los gobiernos de Uribe, los representa como sujeto monstruoso. Esta imagen se construye a través de la reiteración visual de los atentados contra la población y crímenes como secuestro y extorsión. En el archivo de esta investigación, se encuentra una supervivencia en algunas imágenes que asocian a las Farc-EP con crímenes atroces. Ejemplo de ello es el accionar de Herminio y su amigo el “médico”, quienes hacen parte de la estrategia de construcción de la guerrilla a través de sus aliados, como brutales e insensibles para conseguir su cometido, lo cual queda visto en el asesinato de la enfermera Hilma y el envenenamiento de Belky. Incluso, el médico y alias “Segura” tienen una relación cercana con el abortista de las Farc-EP, lo conocen y “Segura” era la encargada de hacer con él los abortos, como ella misma cuenta en la novela. Las redes de sentido que estos personajes construyen con las Farc-EP permiten la emergencia de supervivencias de regímenes escópicos pasados atados a la duda y la monstruosidad.

En el archivo, la construcción de la masculinidad en las Farc-EP está asociada a una masculinidad violenta y exacerbada, sus prácticas se representan como vulneradoras, tanto en sus filas, como con otros sectores sociales. Sucede así en escenas como la de Roncancio cuando le enseña a Belky a combatir sus miedos en la selva. La escena es cruda y exótica, casi mística en su relación con una serpiente que agarra con sus propias manos y pasa por el rostro de la niña. En general, las prácticas de Roncancio son frías y crueles, el castigo físico se muestra como cotidiano en las Farc-EP.

La crueldad de las Farc-EP es una supervivencia visual del archivo que emerge de manera constante, una de las imágenes más emblemáticas es el video del Mono Jojoy con secuestrados en los llamados “campos de concentración de las Farc”, como fueron nombrados en su publicación en medios masivos en el año 2000. Las investigaciones de Bonilla-Vélez (2018) sobre los usos de estas imágenes y su relación visual con el Holocausto nazi revelan que los sentidos simbólicos tras la visualidad pueden remitirse a regímenes escópicos pasados y, a través de ellos, cargar de diferentes connotaciones una acción al sacarla de su contexto. En este caso, el secuestro en las Farc-EP se ata a las prácticas del nazismo en los

campos de concentración, cargando las imágenes con el paradigma de los procesos de memoria y justicia global. La imagen de la monstruosidad aparece con facilidad si asemejamos la guerrilla al nazismo.

De la misma manera, el año 2016 se cargó simbólicamente con las supervivencias del pasado. Las imágenes del Mono Jojoy con los secuestrados fueron utilizadas el 25 de septiembre del 2016 tanto por *Noticias RCN* como por *Noticias Uno*. En *Noticias RCN*, la imagen hizo parte de un especial realizado por el noticiero acerca de los crímenes atroces de las Farc-EP, un día antes de la firma del Acuerdo de paz en Cartagena.

En medio del recuento visual, se encuentran imágenes de archivo de la masacre de Bojayá y el atentado al club El Nogal, todos perpetrados por las Farc-EP. Por su parte, *Noticias Uno* mostró la imagen como parte de una de las campañas del No a los Acuerdos y en contraposición a las imágenes de la campaña del Sí. Mientras *Noticias Uno* evidenció el marco desde el cual la campaña del No utilizó el archivo visual en función de la indignación social, *Noticias RCN* la utilizó para avivar dicha indignación ante una de las imágenes más icónicas de los crímenes de las Farc-EP, el secuestro.

En el archivo laguna, las imágenes de los crímenes de las Farc-EP están presentes de manera constante, el Nogal, Bojayá y los secuestrados transitan la pantalla como actos fantasmales. En *Noticias RCN*, las imágenes cargadas de dolor y crudeza acompañan en *loop* la firma de la paz. La impunidad como estrategia enunciativa del marco emerge en el archivo.

El 15 de mayo del 2016, en un *plano cerrado*, *Noticias RCN* entrevistó a la esposa de uno de los escoltas que fue asesinado en el atentado a Fernando Londoño, exministro del interior y de justicia en el gobierno de Uribe Vélez. La mujer habla sobre el dolor que le ha causado la muerte de su esposo, cuatro años después del atentado. La entrevista está editada y sus diálogos son cortos, la edición se enfoca principalmente en mostrar la inconformidad ante la presencia de alias “El Paisa” en la mesa de La Habana, ya que, como lo dice la presentadora del canal, “Hoy cuatro años después, el responsable del atentado, alias El Paisa, está libre y hace parte de la delegación de las Farc en Cuba” (*Noticias RCN*, 15 de mayo, 2016). Luego de las intervenciones acerca del dolor que sienten las víctimas ante la pérdida de sus seres queridos, el entrevistador, con voz en *off*, asegura, “Desconsoladas cuestionan la participación de alias El Paisa en la mesa de negociación de La Habana” (*Noticias RCN*, 15 mayo, 2016).

En las imágenes en *loop* que acompañaban la firma del Acuerdo, alias “El Paisa”, aparece en el contexto de las negociaciones en La Habana con una tenue sonrisa. La contraposición entre el dolor de una persona que ha perdido a su

esposo en un atentado y “El Paisa” riendo en La Habana genera un *punctum* en la imagen, un sentido cargado de emocionalidad, una duda sobre el derecho que tiene a estar sentado en la mesa de negociación.

Pero la construcción de “El Paisa” como monstruo de tipo ideal, se da también en *Los informantes* del 19 de junio del 2016, donde se muestra con uniforme militar. La nota periodística habla sobre el atentado al Club el Nogal el 7 de febrero del 2003, perpetrado por las Farc-EP y en el cual la familia Arellán fue arrestada y acusada de la ejecución del plan. Arrázola realizó una entrevista a Fernando Arellán, uno de los acusados que se encuentra privado de la libertad, la escena lo muestra como un hombre sonriente y delgado, que Arrázola describe de manera conmovedora:

[...] camina despacio, es que el delito por el que es condenado amerita no quitarle los ojos de encima, no suelta nunca las cuatro o cinco carpetas donde guarda su expediente, el mismo que lo señala de ser un terrorista socio de las Farc. Se dedicó a pintar al óleo, es profesor de la escuela de la cárcel [...] prepara tintos y aguas aromáticas que va ofreciendo en vasos desechables todas las mañanas a quien quiere. (*Los informantes*, 19 de junio, 2016)

Durante toda la entrevista, Fernando es descrito con suavidad y se realzan los argumentos que tiene para declararse inocente y sin vínculos con las Farc-EP. Contrario a lo que se presenta con Arellán, la imagen de “El Paisa” aparece para representar la responsabilidad de la cúpula de las Farc-EP en el atentado y para mostrar a “El Paisa” como estrategia principal del atentado. Las crudas fotografías de cuerpos sin vida en el suelo del Nogal rodean las imágenes de “El Paisa” como autor de uno de los crímenes más televisados de las Farc-EP, incluso en la escena final de la nota periodística, Arrázola, con voz en *off*, afirma, “Sindicado por la justicia de ser uno de los determinadores del ataque al Nogal y que hoy es negociador en la mesa de La Habana” (*Los informantes*, 19 junio, 2016).

En la escena aparece una imagen reiterada en el Atlas Mnemosyne, es exactamente del mismo acto, tomado en *Noticias RCN* para hablar del atentado contra Londoño y en *Los informantes* para hablar del atentado al Nogal: “El Paisa” en la mesa de La Habana. Las redes de relación que permite el Atlas Mnemosyne hacen evidente la reiteración del marco para construir sentidos, la indignación está presente en los dos canales, RCN y Caracol. Hay una duda que recae en “El Paisa” como perpetrador de crímenes construida a través del dolor de las víctimas, bien sea la esposa del escolta asesinado o Fernando Arellán, presuntamente inocente del atentado al Nogal. “El Paisa” se vuelve ilegítimo para la negociación, no se negocia con un monstruo de tipo ideal.

Los cuerpos en observación emergen de nuevo como síntoma del archivo, las masculinidades de las Farc-EP oscilan entre la duda por su pasado violento

asociada además a los regímenes escópicos de la monstruosidad, y su lugar en la mesa de La Habana como negociadores. La masculinidad bélica de los negociadores de las Farc-EP no es legítima, contrario a lo que ocurre con el coronel Alzate, el pasado guerrillero los pone a prueba y en duda constante por sus prácticas crudas y violentas, además, al verlos en la mesa de La Habana, su presencia se hace cuestionable.

Sin embargo, las imágenes de los jefes guerrilleros no son solo monstruosas, transitan. Esto las hace sintomáticas ya que los estudios sobre las Farc-EP en regímenes escópicos pasados los muestran como el enemigo único del que habla López de la Roche (2005; 2015). El enemigo es barbárico e irracional, no está dispuesto al diálogo, solo a la violencia, y aunque el acto fantasmal de la monstruosidad está siempre latente, en las imágenes del 2016, los jefes guerrilleros están sentados en una mesa de negociación con el Estado. Esto complejiza la lectura de su imagen, la hace dicotómica, cuerpos en duda por su latente violencia exacerbada y, a su vez, sujetos dispuestos al diálogo y la negociación en el presente.

La negociación es una característica de una masculinidad civilizada y moderna. Las investigaciones, previamente abordadas, de Niño (2016) sobre la representación de la masculinidad en los años veinte muestran la construcción de la virilidad moderna desde la confluencia entre la capacidad militar, derivada de las guerras mundiales, y el civismo intelectual y dialogante atado a la racionalidad moderna. Las imágenes de la masculinidad negociadora en La Habana encuentran en ello supervivencias.

En el Atlas Mnemosyne, las masculinidades de los negociadores muestran una tensión visual de manera permanente. Humberto de la Calle es uno de los negociadores que más aparece en pantalla, no solo en noticieros, sino en entrevista en *Los informantes*, en la cual se habla de su vida y de su rol negociador en La Habana. En la entrevista que le realizó María Elvira Arango en *Los informantes*, le pregunta “¿No siente miedo de decirle no a esta gente y hasta aquí llegué y enfrentarse con unos bandidos?” y entre las respuestas dadas por de la Calle se encuentran dos que son cortadas por el marco de edición para silenciar su sentido:

[...] sí, sí, como que hay un mecanismo mental que dice si me pongo a pensar en eso no voy a llegar a ninguna parte, también hay riesgos de otras fuentes, pero confiamos en que logremos dar este paso histórico sin violencia. Claro, hay también sectores opuestos duramente a lo que estamos haciendo aquí (corte de edición) [...] sí, hubo momentos de informalidad y empieza a ver uno la dimensión humana de las personas (corte de edición). (*Los informantes*, 28 de agosto, 2016)

Tanto en el momento en que se hace una crítica a los sectores de oposición a la paz, como en el diálogo en que se humaniza a los negociadores de las Farc-EP se edita el sentido, dejando por fuera del marco tanto la crítica a la oposición al

proceso, como la humanidad de las Farc-EP. El diálogo con De la Calle lo muestra como un hombre moderno y racional, su masculinidad no es bélica, contrario a ello es culta y calmada, incluso suave en las maneras como se expresa. Pero en el marco, su discurso aparece hasta donde es útil al sentido que el programa quiere imprimir. Si se sale de allí, se recorta.

En el archivo aparece también otra masculinidad negociadora de los Acuerdos de paz en Colombia, se trata del expresidente Pastrana en los diálogos del Caguán. En el archivo encontramos la imagen del expresidente Pastrana caminando con un militar a cada lado en un *plano general*, esta imagen hace parte de la nota periodística del 14 de agosto del 2016 de *Los informantes* y se muestra como contexto histórico de las tres mujeres que perdieron familiares por la acción de las Farc-EP. La presencia en pantalla de Pastrana no es gratuita, expone el régimen escópico que se consolidó sobre las negociaciones del Caguán y la icónica silla vacía. De este modo se refuerza la idea de que el diálogo es expresión de debilidad y es inútil, la confrontación armada es la única respuesta probable a las guerrillas.

En el marco del Proceso de paz, la imagen de la masculinidad negociadora se pone en duda de manera constante, bien sea por la dicotomía entre la latencia violenta o la capacidad de diálogo, o por el rol demasiado suave y sereno, es una masculinidad en duda para asumir un conflicto. En el archivo, la duda se acentúa gracias a las constantes imágenes de masculinidades bélicas que han combatido la guerra desde la acción violenta en la historia de Colombia, muestra de ello es la presencia reiterada del expresidente Álvaro Uribe en *Noticias RCN*.

Uribe es el representante de la campaña del No, quien constantemente confrontó la idea de negociar con las Farc-EP con frases como “La paz está herida con la condición de terrorista Farc a la condición de socio del Estado o para estado paramilitar” (*Noticias RCN*, 23 junio, 2016). Sus diálogos recurren a poner en duda la negociación y llamar a la confrontación armada. Su masculinidad bélica confronta la masculinidad dialogante de los negociadores, negociar parece ser un acto falto de dureza, virilidad y capacidad protectora.

Las masculinidades negociadoras de las Farc-EP quedan en duda por su pasado violento y monstruoso, y las de los negociadores del Estado por su falta de dureza y capacidad de respuesta bélica, asociada además al fracaso del Caguán. Esto en contraposición a la masculinidad bélica de Álvaro Uribe, presente de manera reiterada en el archivo para mostrar el rol legítimo de una virilidad militar.

La inestabilidad del marco se hace presente a su vez en el Atlas Mnemosyne, con las imágenes de archivo de los noticieros. En *Noticias Uno* del 25 de junio del 2016, después de una noticia sobre el apoyo al No en el plebiscito donde se

ve la imagen de Álvaro Uribe, aparece la figura de Carlos Castaño, líder paramilitar con brazos arriba en medio de un álgido discurso a sus tropas, su presencia en pantalla fractura el marco. Se trata de una imagen de archivo en la cual Castaño dice a su ejército paramilitar “entonces si la guerrilla continúa, si la guerrilla sigue burlándose del país y el gobierno sigue entregando la nación, cómo vamos a pretender quedarnos quietos” (*Noticias Uno*, 25 de junio, 2016).

La nota periodística que da contexto a la escena habla sobre un grupo de militares en Corinto, Cauca, encargados de la seguridad de los excombatientes de las Farc-EP, que dicen ante las cámaras del noticiero sentirse humillados por estar resolviendo el conflicto con las Farc-EP a través del diálogo. Ellos extrañan las estrategias bélicas e incluso citan a Carlos Castaño, uno de ellos menciona, “Había un lema que utilizaba el paramilitar Carlos Castaño que era: la paz no se hace con diálogos, no se llega a diálogos, desafortunadamente, en este país la paz se hace es a plomo” (*Noticias Uno*, 25 de junio, 2016). Después de las declaraciones aparece la escena de Castaño con su ejército y luego imágenes de archivo de Carlos Pizarro Leongómez, líder asesinado del M-19, pronunciando la frase “Pido a los dioses de nuestros padres la paz”.

Noticias Uno genera un quiebre al hacer evidente la *performance* de la masculinidad bélica de Álvaro Uribe cuando lo contrasta con Carlos Castaño, porque como lo señala Butler (2007), la estrategia performativa de las normas del género permite la subversión, las vuelve frágiles al ser evidentes. La figura de Castaño recuerda aquello que implica asociar seguridad con violencia, y las imágenes de archivo de Carlos Pizarro, quien fue asesinado por la violencia paraestatal, muestran lo que genera privilegiar la lógica de la confrontación bélica sobre la negociación y el diálogo. Imágenes de archivo del M-19 fracturan la *performance* de la masculinidad exacerbada, un proceso de paz que se firmó y el trágico exterminio de sus representantes políticos llega a la memoria del espectador para generar la duda sobre la necesidad de la violencia y la legitimidad de la masculinidad bélica.

Las masculinidades válidas pugnan internamente entre su capacidad suave y dialogante y su latencia y disposición a la violencia como acto protector, encarnadas ante todo en los personajes militares como representantes de las instituciones del Estado. De ellas derivan como síntoma, la masculinidad abyecta de Barragán y aliados de las Farc-EP en *La Niña*, cuyos usos, en función de discursos políticos, las llevan a cuestionar la violencia en unos casos y consolidar el discurso de las manzanas podridas para limpiar el nombre del Ejército Nacional en las ejecuciones extrajudiciales. En esta misma línea, la masculinidad en las Farc-EP se encuentra en tránsito, entre la duda latente de su violencia y monstruosidad y su presencia en la mesa de La Habana con capacidad negociadora.

Por su parte, la masculinidad racional, dialogante y moderna de los representantes del Estado, con la imagen del negociador en La Habana Humberto De la Calle y el expresidente Andrés Pastrana, también es puesta en duda y calificada como expresión de debilidad, en contraste con la masculinidad bélica de representantes del No como el expresidente Álvaro Uribe, que insta a la confrontación armada y no a la negociación. Finalmente, surge un síntoma, una posibilidad de subversión en el archivo que cuestiona el belicismo viril a través del pasado en la línea editorial de *Noticias Uno*, fractura la *performance* al mostrar qué implica elegir la violencia como sinónimo de protección, en vez del diálogo y la paz.

La paz se representa entonces asociada a un complejo registro de la masculinidad, en el cual el diálogo se entiende como debilidad, como falta de capacidad combativa y no como decisión. Que esto suceda en medio de un Proceso de paz no es menor, lleva a la población a poner en duda el Acuerdo de paz como salida negociada al conflicto, pero lleva también a asumir que las masculinidades que no asocian el cuidado con el uso de la fuerza armada deben generar dudas. Se trata entonces de la configuración de un régimen de visibilidad que legitima la violencia como acción necesaria para la seguridad y, por tanto, arremete contra el discurso de una masculinidad que no siente sus bases en la violencia armada.

Feminidades cuestionables

¿Qué sucede en pantalla cuando la femineidad quebranta la norma? En las imágenes de archivo encontramos aleccionamientos sobre estos cuerpos de manera reiterada. Las investigaciones de Butler (2006, 2007) muestran cómo el incumplimiento de la *performance* del binarismo de género implica una sanción social, que no se da únicamente como acto punitivo contra el sujeto, sino como acto público moral para quienes lo rodean y observan. Este es el caso del Atlas *Feminidades cuestionables*, tres cuerpos cumplen la función de enseñar a la audiencia lo que puede suceder si incumplen sus roles asignados.

El caso de Belky ya fue analizado como sujeto femenino en constante explicación y observación, su carácter de excombatiente implica una observación permanente sobre sus acciones y la violencia latente que encarna. Toda la novela está constituida sobre los conocimientos que Belky obtuvo en la guerrilla, se ha analizado previamente las imágenes en tonos ocre que aluden a su infancia en la guerrilla, para ver cómo sus recuerdos son cruciales en la resolución de todos los casos que se presentan en la trama de la novela.

Los aprendizajes de Belky no derivan de su formación en medicina, sino de su paso por la guerrilla, aspecto que es sintomático en el archivo, ya que es el único escenario en el cual son válidos los saberes heredados de las filas de

las Farc-EP. El caso de la mujer en la avalancha, el caso de Hilma la jefe de enfermeras, el caso de las ejecuciones extrajudiciales y los cuerpos de campesinos vestidos de guerrilleros, e incluso el torniquete que le salva la vida a Barragán, todos son resueltos gracias a su formación en las milicias de las Farc-EP. Sin embargo, su personaje está en redención por la duda constante que implica el impulso violento que pueda provocar en ella la guerra. En el capítulo 24, Belky decide usar un fusil para protegerse, su feminidad no es suave ni dócil en la escena es fuerte, de hecho es criticada por Manuel por asumir esta actitud:

Sí, Belky, usted puede sola, usted no necesita que nadie la ayude, ¿cierto? Eso sí tenga mucho cuidado porque ahora no son solamente Julio y Esteban los que la andan persiguiendo, también está Raúl que debe estar furioso, pero como ahora usted anda hasta quedándose a dormir con su amigo Santiago y cree que ya no corre peligro. (*La Niña*, cap. 24, 2016)

Manuel la amenaza con la presencia de sus enemigos al acecho, recordándole lo que le puede pasar si decide valerse por sí misma, si decide renunciar al rol protector de la masculinidad bélica. Los saberes que Belky aprendió en la guerra la hacen cuestionable y su pasado la persigue, que sea capaz de defenderse sola, que asuma ella misma su protección y defensa es algo reprochable. Belky decide constantemente sobre su cuerpo y no mantiene relaciones sexuales con Manuel, su pareja durante la novela, debido al trauma que le generó la violación y tortura a la que la sometió Barragán, y esta decisión la atormenta de forma permanente. Cuando él intenta tocarla, la cámara muestra un primer plano sobre su rostro al borde del llanto, su llanto y su dolor transcurren en silencio entre ella y la audiencia. Manuel ya ha esperado suficiente y ella debe dejar que él demuestre su hombría con su cuerpo, así ella no quiera y termine llorando. Quienes ven la escena saben que Belky no está disfrutando las caricias de Manuel, y esto no es criticado ni comentado, es su deber, el cumplimiento de la *performance* heteronormada a toda costa.

Esta escena es semejante al momento en que la novela muestra la violación y la tortura por parte de Barragán, el rostro de Belky encarna el cuerpo doliente de regímenes escópicos coloniales. Barragán la deja viva para darle un mensaje a Roncancio, les pregunta a todos los guerrilleros que estaban con ella en combate quién es alias “Sara” (Belky), a quien no respondía le esperaba un tiro de gracia, solo uno le dijo quién era (alias Raúl) y la acción de Barragán fue violarla con su escuadrón y dejarla enterrada para que Roncancio la encontrara. Era un mensaje, el cuerpo de Belky era territorio de guerra y propiedad de la masculinidad que la necesite para llevar un mensaje de dominación.

En los tres ejemplos se puede ver el aleccionamiento sobre el cuerpo cuando no cumple la norma, en este caso, la infracción es pertenecer a un grupo guerrillero, el aleccionamiento implica la violación como arma de guerra, pero también el

derecho de pernada por la masculinidad poseedora. El cuerpo de las mujeres se muestra como territorio de guerra que puede ser invadido, pero esto no se sostiene solo en el campo de batalla, es una promesa social que vuelve al cuerpo cuando este se encuentra también en reincorporación, el cuerpo femenino debe asumir el placer de la masculinidad, esta es una obligatoriedad de la heteronorma para las mujeres.

Yolima y Ángela, mujeres que también aparecen en la novela, llevan a su vez un mensaje en sus heridas. Giraldo (2015) estudia el caso de las *mujeres de armas tomar* en las narcoseries, en las cuales las mujeres con capacidad de agencia son tratadas con violencia. Este es el caso de Yolima, quien encarna la supervivencia de una *mujer de armas tomar*, como Belky. Es también una excombatiente de un grupo armado y su carácter es fuerte y solitario, en la novela se la muestra decidida y directa con los hombres y con quienes quiere tener algún tipo de relación, hasta que conoce a Manuel, y su carácter independiente se ve mediado al quedar embarazada de él en un encuentro sexual esporádico. En ese momento, su vida da un giro al necesitarlo a él económica y emocionalmente e intentar, además, cumplir un rol de madre y esposa.

En el capítulo 19, golpean y hospitalizan a Yolima. Los dos guerrilleros, Julio y Esteban, que persiguen a Belky, la utilizan como mensaje; esta vez, con el fin de llegar a Manuel y advertirle que lo encontrarán para que les diga dónde está Belky. En medio de llanto y dolor, Yolima le ruega a Manuel que le crea que ella no les dio información, “Le juro que yo no les dije nada, se lo juro” (*La Niña*, cap. 19, 2016) le dice mientras él la mira con duda y seriedad. La fidelidad de Yolima gira en función de Manuel, debe estar dispuesta a cualquier cosa antes que ponerlo en peligro, incluso, a costa de su propia seguridad y vida.

El personaje de Ángela, la esposa de Barragán, deviene también en mujer de armas tomar. Una esposa feliz y consagrada, que es cuidada por su esposo, quien le cumple todo capricho. Siempre se muestra arreglada en la novela, incluso su imagen recuerda a los vestidos en sus tonalidades y diseños utilizados por las *mujeres de armas tomar* de otras producciones audiovisuales como *Rosario Tijeras*. A lo largo de la serie, Ángela presiona a Barragán para obtener un nivel de vida que la equipare a las familias con prestigio, no está acostumbrada a la limpieza y las labores del hogar y sufre constantemente al ver que su hija María Luisa es gorda.

Ángela se preocupa por la opinión de quienes la rodean; sin embargo, es una esposa fiel y consagrada. En las investigaciones de Prada (2010), las mujeres que no cumplen con los mandatos de la masculinidad son aleccionadas con la violencia basada en género como acto que permite a la sociedad saber qué le puede suceder si incumple la norma o qué deben hacer si ven a un sujeto incumplirla, este es el caso de Ángela. Cuando Barragán pierde su fuero militar por las investigaciones que abren en su contra, debe devolverse de Estados Unidos, donde

había sido enviado en comisión —algo que Ángela esperó por años—, y tomar una casa menos lujosa que la que tenía. Ángela lo cuestiona, no por las investigaciones, sino por “dejarse agarrar” y perder el estilo de vida que ella se merece.

Al tensionar su rol de esposa subordinada, Ángela recibe un castigo ejemplarizante, Barragán la golpea hasta dejarla inconsciente. Después de ello, Ángela se convierte en una *mujer de armas tomar*, toma el mando de los negocios de Barragán y hace todo lo que considera necesario para recuperar el estilo de vida que desea, desde chantajear a Barragán hasta sostener relaciones sexuales con su abogado. Sin embargo, en ese momento su imagen se transforma y se vuelve sombría, en las escenas que la representan, el foco lumínico va en contra de la lectura, genera duda y desconfianza sobre la imagen al ir en contravía del sentido habitual (Acaso, 2009). Sus acciones no son avaladas en la novela, son éticamente cuestionables, incluso llega a exigirle a Barragán dinero para que ella y su hija puedan mantener su estilo de vida. Ángela, igual que Yolima y Belky, recibe un castigo ejemplarizante, sus cuerpos sirven en función de la heteronormatividad obligatoria, en el momento en que incumplen sus roles tradicionales como madres y esposas, son violentadas.

Las feminidades cuestionables del Atlas Mnemosyne encarnan supervivencias pasadas, al no obedecer el mandato de la masculinidad son castigadas para aleccionar respecto al rol de género asignado que debe cumplirse, un rol dócil subordinado a la dominación masculina. Pero el castigo no es aleccionador para ellas, sino para quien ve la novela. Representar el destino fatal que encarnan estas mujeres es ejemplificante a nivel social, aquello que vemos dialoga con nosotros y nosotras, nos constituye. En el marco del Proceso de paz, las imágenes que representan a las mujeres dieron lecciones sobre el deber ser social, por una parte, se habló del primer Acuerdo de paz con enfoque de género; por otra, se reprodujo en la arena mediática una supervivencia sobre el cuerpo de las mujeres, que si se salen de la norma, serán aleccionadas.

Esfera pública: ¿Aparecer para qué?

En el atlas aparecen imágenes de representantes del Acuerdo de paz de La Habana que muestran tanto mujeres como hombres, aparentemente la presencia es equitativa en pantalla, sin embargo, los sentidos por los cuales aparecen hombres y mujeres en el archivo como representantes de la esfera política no son los mismos. Aunque parece existir paridad entre hombres y mujeres, para Butler (2011b) la performatividad se lee en función de los marcos de enunciación frente a los cuales se construyen los cuerpos, lo cual implica que una igualdad cuantitativa en pantalla no es sinónimo de equidad en la participación ni en la representación política ligada al género.

Ejemplo de ello es la imagen de Claudia Gurisatti, presentadora de noticias. En el marco se abordó su presencia en el noticiero como directora y la relación entre el enfoque político de las noticias y sus posturas personales en contra del Acuerdo de paz. Su imagen, en apariencia, quiebra el techo de cristal que impide a las mujeres acceder a cargos altos en diferentes instituciones; siendo mujer, Gurisatti es una voz periodística reconocida en la opinión pública y es la directora de *Noticias RCN*.

Al volver sobre el marco, las imágenes remiten a supervivencias pasadas, la figura de Gurisatti reaparece en nuestro registro visual, muy cercana por ejemplo a Gloria Valencia de Castaño y Marta Traba, quienes, como se abordó en capítulos previos, estuvieron siempre presentes en la historia de la televisión colombiana como autoridades culturales y referentes de una feminidad moderna. Al verlas, el parecido con Claudia Gurisatti es notorio, el registro, el corte de cabello y su estética es un acto fantasmal que se reitera en la pantalla.

La presencia de las mujeres en televisión se dio desde la primera emisión en 1954, y ocuparon cargos relevantes desde esa fecha hasta la actualidad. Sin embargo, su marco de enunciación estuvo definido por la interseccionalidad del género y la clase, encargadas de la esfera cultural y representantes de las costumbres de élite urbana, estas tres mujeres hacen parte de una misma supervivencia. Sin embargo, hay un cambio que encarna Gurisatti asociado a las noticias que cubre, ella es la encargada de entrevistar a altos dirigentes internacionales sobre temas de política y economía, rol asignado históricamente en la televisión a hombres. Su figura entra en tensión, el sentido que imprime a sus entrevistas la acerca más a roles masculinos bélicos que a una feminidad del cuidado y de la cultura como sus antecesoras. En varias entrevistas que realiza, la postura de Gurisatti es de cuestionamiento al Acuerdo de paz, elemento discursivo en el que se parece a las declaraciones de Álvaro Uribe y los representantes del No al Plebiscito, con lo cual refuerza los intereses de la masculinidad bélica. Incluso su entrevista al presidente de Perú, Pablo Kuczynski, el 25 de septiembre del 2016, estuvo enfocada en comparar al grupo insurgente peruano *Sendero Luminoso* con las Farc-EP para mostrar el problema que podía significar que las Farc-EP salieran de la lista de terrorismo de la Unión Europea.

La imagen de Gurisatti muestra cómo la presencia de mujeres en pantalla no implica paridad participativa *per se*, si su agenda mediática y discursiva está enfocada en los mismos principios que las masculinidades bélicas. La aparición de mujeres en pantalla, para autoras que han analizado la semiótica visual desde el feminismo, como De Lauretis (1992), ha implicado reiteraciones en las que las mujeres están aún cautivas en modos estereotipados de la representación. Muchas veces su presencia está dada para obedecer al deseo masculino, cuando sus modos de representación distan de los lugares socialmente asignados, hay un cambio en la percepción, existe allí la posibilidad de ser un nuevo sujeto de

la historia, es decir: transformar de manera consciente la manera como somos representadas para aportar a una transformación cultural que reconozca con dignidad otros roles de agencia ante el mundo.

Para De Lauretis (1992), que las mujeres aparezcan en escena o incluso produzcan contenidos audiovisuales, no implica que estén desestabilizando el rol que socialmente les ha sido asignado, de hecho, su imagen puede ser utilizada para atrapar los mismos registros y discursos contra los que el feminismo y las políticas de la equidad han peleado. Construir un nuevo sujeto de la historia es más complejo, que las mujeres seamos una subjetividad posible que diste de lo que las masculinidades desean de nosotras, implica romper supervivencias del pasado, actuar desde marcos de representación que quiebren las normas y los discursos dominantes.

En el archivo de la investigación, se observó que, en términos cuantitativos, la presencia de mujeres y hombres que dirigen las entrevistas en los tres programas periodísticos analizados es igualitaria. Sin embargo, hay diferencias, *Noticias Uno* es el programa que mayor diversidad representa en sus periodistas, tanto en edad como en los atuendos que utilizan, no centran la imagen en los atributos físicos de las mujeres en escena y la división de ejes temáticos noticiosos no depende del género.

En *Noticias RCN*, la imagen de las presentadoras radica en una belleza canónica indispensable para aparecer en pantalla y asociada además a la elegancia de sus atuendos, incluso el momento del entretenimiento se encuentra siempre a cargo de una mujer, contrario a ello, en *Noticias Uno* no existe este segmento de entretenimiento.

El caso de *Los informantes* es diferente, si bien hay más presencia de mujeres en pantalla como parte del equipo periodístico, la división del tipo de noticia que corresponde a cada periodista está amparada no en el género, sino en sus intereses políticos. De allí que, como se evidenció durante el análisis de esta investigación, todas las notas periodísticas que mostraban una construcción de las Farc-EP como monstruosos las realizó Arrázola, quien, de acuerdo con lo dicho en el marco, está vinculada familiarmente con el partido Centro Democrático que hizo directa oposición al Acuerdo de paz.

En el Atlas *Esfera Pública*, se puede ver en las imágenes que, aunque hay presencia de mujeres en pantalla, en el caso de las entrevistas a expertos o comentaristas políticos es numéricamente inferior a la presencia de hombres. La masculinidad fue entrevistada de manera constante en los temas centrales del Acuerdo de paz, los representantes políticos que hablaron sobre la dejación de armas, el fin del conflicto o el tema del agro, así como los analistas y economistas invitados, fueron en su mayoría hombres. Sin embargo, partiendo de

los planteamientos de Butler (2011b), el género se ejerce en pantalla a través de los marcos de enunciación y, en función de ello, se puede ver en el Atlas Mnemosyne un ejemplo de un caso en el cual la posición femenina primó en la agenda mediática, se trata de los momentos en que se hablaba de la salida de menores en las filas de las Farc-EP.

En los noticieros analizados para el archivo, la presencia de la masculinidad es una constante en los temas del acuerdo relacionados, por ejemplo, con el Plebiscito que buscaba refrendar el Acuerdo de paz, la seguridad en las zonas veredales o en los análisis económicos ligados al Acuerdo de paz; sin embargo, cuando se trata de temas de infancia, las invitadas son mujeres. Históricamente atadas a la labor maternal, son voces validadas para hablar por su rol femenino maternal. Aunque el tema de los menores de las Farc-EP fue uno de los síntomas del régimen escópico del género que mayor peso político tuvo en la coyuntura del Proceso de paz, la infancia se vinculó al cuidado maternal y es por ello que se acudió a dos mujeres para comentarlo.

Ahora bien, en el caso de las víctimas sucede algo similar, aunque su presencia en pantalla es paritaria, los enfoques en las entrevistas varían en función del género y de la casa editorial. En la noticia realizada por *Noticias RCN* el día que ganó la opción del No en el Plebiscito por la paz, el 02 de octubre del 2016, aunque en el panel se encuentran dos hombres y dos mujeres, la razón por la cual aparecen en escena es diferente. Los dos hombres son invitados como analistas políticos y económicos, y sus intervenciones se centran en estos aspectos, en cambio, las mujeres son invitadas no solo por ser periodistas y representantes políticas, sino por ser víctimas del conflicto.

Ese día entrevistan, por ejemplo, a los hijos de Fernando Araújo y Tulio Lizcano, víctimas de las Farc-EP. Se encuentran, como lo dice el periodista, “en Cartagena para la firma de paz con las Farc, uno abogando por la reconciliación y el perdón y otro, exigiendo un acuerdo justo con el dolor de las víctimas” (*Noticias RCN*, 25 septiembre, 2016). Su imagen como políticos y con discursos en función de la paz en el presente dista de un pasado estático como el que el marco editorial de *Noticias RCN* construye para las víctimas femeninas, en la entrevista, incluso, ellos aparecen riendo juntos y conversando sobre el presente con agenda política sobre los Acuerdos.

De manera reiterada en el marco del Proceso de paz, las imágenes de las mujeres son de víctimas del conflicto armado que aparecen para hablar de su dolor en medio de la guerra. Contrario a ello, los hombres víctimas que fueron entrevistados radican su discurso en el presente y el diálogo en torno a su dolor se posiciona como reclamo de justicia ante las Farc. Se trata de dos modos de representación que distan entre sí en función del género.

Sin embargo, el enfoque editorial en *Noticias Uno* muestra un síntoma que construye otras narrativas. Las entrevistas a mujeres no apelan en su mayoría al dolor de vírgenes coloniales, se enmarcan en las opiniones sobre el presente en función de un pasado que es dinámico. Así mismo, la paridad participativa entre mujeres y hombres en las entrevistas es mayor en este medio noticioso.

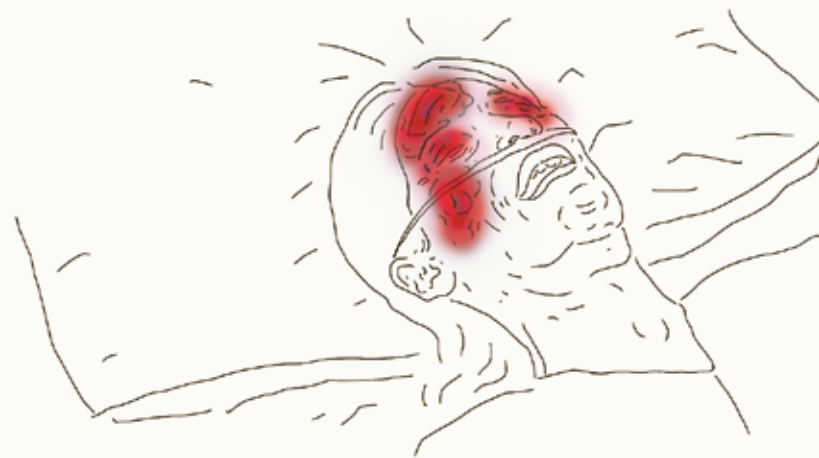
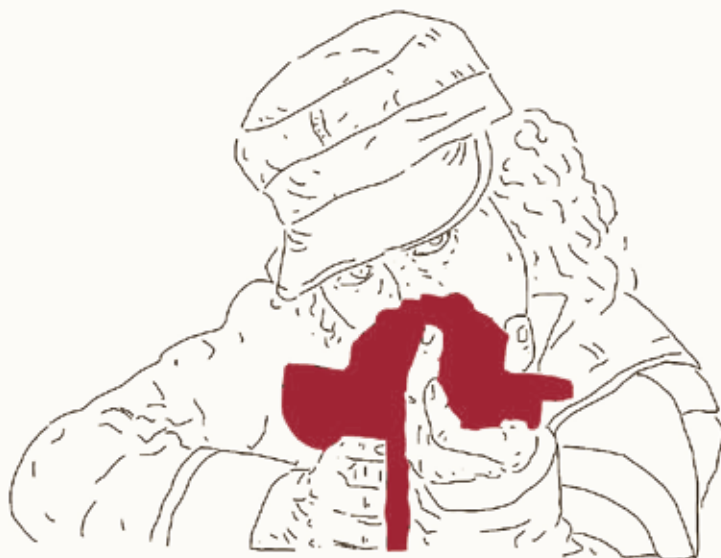
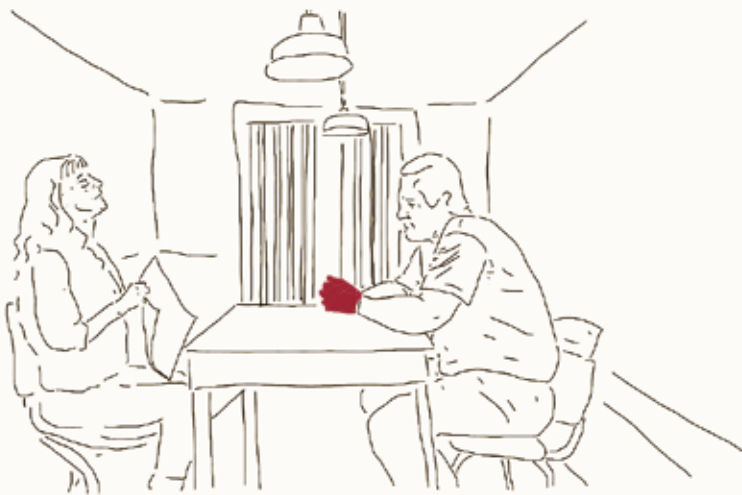
La única imagen de una mujer de la delegación de las Farc-EP entrevistada en función de su postura sobre el acuerdo es de *Noticias Uno*. En las imágenes del archivo, los delegados, principalmente de las Farc-EP, que aparecen en la arena mediática son sujetos masculinos. Los únicos momentos en que se observa sujetos femeninos en escena como parte de las Farc-EP —además de Tanja, la exguerrillera neerlandesa, figura icónica de la guerrilla por ser extranjera, entrevistada por *Noticias Uno*— corresponden a las entrevistas hechas en *Los informantes* a las mujeres desmovilizadas, para hacer el perfil del abortista de las Farc-EP, y a Belky en el registro ficcional. De nuevo, el aborto, los hechos victimizantes y la infancia son las razones por las cuales se representan en su mayoría en escena sujetos femeninos con derecho a aparecer.

En el archivo, si bien a primera vista parece que la presencia de mujeres y hombres en escena es paritaria, el sentido de su aparición revela lo contrario. Las imágenes del Atlas Mnemosyne permiten entender, además, que el marco de enunciación cambia en función del género, los sujetos femeninos son llamados a escena para hablar, ante todo, de ejes temáticos ligados a la infancia y el aborto en las Farc-EP. Quienes representan visualmente la agenda de la paz son sujetos masculinos, voces legítimas para hablar de temas como el fin del conflicto o la economía del posacuerdo. Las víctimas son también representadas a través de marcos diferenciales, sujetos femeninos asociados al dolor y el pasado y sujetos masculinos que hablan del presente y el cambio. Sin embargo, esto varía en función de la agenda mediática, *Noticias Uno* muestra mayor diversidad visual en los sujetos femeninos que aparecen en pantalla, y la presencia de mujeres para hablar de temas de la agenda política del Acuerdo está más presente que en *Noticias RCN*.

El desplegable que cierra el capítulo, se trata de tres mujeres que aparecen en la novela de *La Niña*: Ángela, Belky y Yolima aparecen en ese orden en las filas. Su cuerpo, poco a poco, encarna la promesa aleccionadora. Al dibujarlas, entendí que no es posible hablar del acto punitivo quitando el contexto de las imágenes en donde se encuentran. Bien sea traperos, escobas, las miradas de los hombres a su alrededor, una mano que las ahoga, una almohada en la que reposan su cabeza mientras abusan de ellas, la narrativa de la lección sucede en el encuentro entre el fondo y la figura. Quienes imprimen sobre ellas el acto violento son siempre hombres. En sus manos está el mandato que las alecciona.

El trazo sobre sus contornos me enseñó que su figura antes de la violencia es altiva, suben el mentón, miran hacia arriba cuando se encuentran con sus agresores. Sin embargo, el momento de la violencia transforma su cuerpo vertical en horizontalidad, las someten, las acuestan. Instantáneamente el gesto altivo desaparece, y al dibujarlas vuelven sobre la memoria de mi mano los contornos de las vírgenes, sus gestos que transitan entre placer y dolor: el rostro se ladea. Tal vez es en Yolima donde encontramos mayor exacerbación del dolor, en Ángela y Belky, aunque están desfiguradas y sangran, el gesto es aún controlable.

A través del dibujo de las escenas fui entendiendo cómo, poco a poco, la violencia las acecha. En la primera columna reposa en las manos y la almohada, está fuera de ellas; en la segunda columna —el punto de inflexión— se acerca, una mano que las somete, un arma que no va a poder defenderlas porque la empuñan ellas y no los hombres que las protegen. Incluso, en el caso de Ángela, la mano que la protegía es la misma que la alecciona. En la última columna, la violencia está en su cuerpo. La paleta de colores la tomé de las heridas que les causaron, tonos de carne, sangre, hinchazón, púrpuras de golpes. En la última columna no fue necesario dibujar el contexto: el contexto está en ellas, se encarnó en sus cuerpos, las hizo llorar y sufrir, les quitó la conciencia. La violencia que las acechaba, ahora está adentro.



Miradas hápticas para archivos fangosos

La imagen como textura

Ver el archivo implica sumergirse en un sin fin de posibilidades de análisis, todas mediadas por los intereses y anhelos de quien mira. Es innegable que nuestra capacidad de ver está atravesada por aquello que nos constituye, por eso, si bien los análisis de este libro buscaron entender el complejo marco que nos llevó como sociedad a decidir que No queríamos el Acuerdo de paz en las urnas, aunque fuera por un estrecho margen, no son más que anhelos para pensar que si en el presente sostenemos la mirada de manera reflexiva sobre aquello que nos bombardea hasta la anestesia, tal vez volvamos a sentir el ver.

El Atlas Mnemosyne, pensado como metodología, permite este tipo de encuentros con las imágenes, no establece distancias, es necesario sumergirse en la laguna fangosa más allá de las rodillas para ver. Lo háptico es entonces un proceso de la mirada profunda, cuando percibimos que las imágenes tienen texturas nos acercamos a los sentidos que nos interpelan. Podríamos decir que una de las texturas de la visualidad son sus signos plásticos, lo que las configura, el color, la forma, el tamaño, la iluminación, los planos y ángulos que dialogan en su interior, pero la mirada háptica implica también la textura del contexto, sus relaciones posibles con otros archivos y las condiciones de producción de donde emergen.

Si bien la propuesta de Warburg (2010) aborda grandes periodos del arte, es posible también una mirada a coyunturas específicas de la historia, siempre y cuando se realice, a la vez, en clave política al concepto que se abordará en el Atlas Mnemosyne. En este caso, el régimen escópico del género se leyó en función de los discursos visuales construidos antes sobre género, guerra y paz, en representaciones mediáticas en Colombia.

La lectura del régimen escópico del género fue posible gracias a dos conceptos: las *supervivencias* y los *síntomas*. Las supervivencias permitieron leer en clave histórica el género y entender las reiteraciones del pasado que habitan las imágenes del presente, así como su posible impacto en la memoria del espectador. Los síntomas, por su parte, dan cuenta de los cambios históricos y, principalmente, de los usos políticos de los discursos en función de la legitimidad de los Estados, las agendas editoriales de los medios y los intereses de los sectores políticos dominantes, con el fin de instaurar en un tiempo un régimen de verdad desde la visualidad.

Sin embargo, ver ha sido un trabajo constante de diversos teóricos que, en el campo de los estudios de la visualidad, han comprendido que las imágenes merecen una mirada profunda, tan profunda como el impacto que tienen en nuestra subjetividad. De allí que el principal aporte metodológico de la investigación sea el estudio de una coyuntura política desde diferentes programas y formatos de emisión que incluyen “realidad y ficción”. Esta diversidad archivística permitió un análisis general del “ojo de la época”. Gracias al contraste de fuentes se hallaron discursos transversales entre el noticiero, la novela, la campaña política y el teleinformativo, que se pueden ejemplificar con el perfil del “abortista de las Farc” o en el de “Alias el Paisa” en diferentes formatos de emisión, la construcción del discurso del reclutamiento de menores de las Farc-EP y los discursos emergentes sobre el aborto.

Este no es un hallazgo menor, para leer aquello que construye discurso en nuestra cotidianidad, debemos pensar el cuerpo. Una persona llega de trabajar en la tarde a su casa, come algo, se encuentra con otros y, si el televisor está en la sala, comparte con ellos aquello que ve. Nuestros tiempos de atención, aunque intermitentes, responden a las parrillas informativas que nos proponen. El *prime time* es el tiempo de mayor audiencia porque construye para el espectador un hilo discursivo que parte del noticiero y pasa a la novela y al programa periodístico, sin dejar de lado los comerciales que muchas veces creemos ignorar pero que escuchamos como ruido de fondo mientras adelantamos otras tareas o consumimos contenidos en pantallas más pequeñas. El cuerpo, al entrar en descanso, se abre a la recepción sin medida. Entra en la percepción el noticiero, la novela, el teleinformativo. La parrilla se aprovecha del cansancio, de las jornadas laborales y los tiempos extra. Bombardea. En la casa, en el almuerzo, el cuerpo busca distracción, se deja seducir y, de la mano, aleccionar. La memoria corporal del asiento es la memoria corporal de la silla de la escuela, el cuerpo atiende a la lección. Es esta apertura la que permite la bisagra relacional entre los formatos de emisión, la que no distingue entre uno y otro.

La diferencia entre realidad y ficción entreteje en sí misma la posibilidad de un canal para construir significados más allá de los archivos que utiliza. Al

generar un primer relato en el noticiero y sostenerlo en la novela, para concluirlo en el informe periodístico, nos encontramos con un discurso que domina. Ver al mismo personaje en tres formatos de emisión nos lleva a configurar sobre él una narrativa única. Los medios de comunicación masiva tienen aún esa posibilidad sobre nosotros, crean sentidos sociales que no diferencian entre realidades y ficciones y, por ello, no hay una condición de responsabilidad sobre lo dicho y lo no dicho, porque todo parece hacer parte de un registro ficcional en el que cada espectador es libre de interpretar.

Volver sobre las imágenes en el Atlas es una posibilidad para encontrar relaciones de sentido negadas en el archivo. El Atlas es un modo de ver desde la imaginación y el montaje, que posibilita entender las condiciones de producción y las redes discursivas, por eso el carácter obsesivo que lo enmarca. Como Warburg, quien se dedicó al estudio de la historia a través de los paneles del Atlas, es necesario realizar análisis históricos en las relaciones que se encuentran, esto permite entender si se trata de fantasmagorías de un pasado siempre latente o síntomas de nuevas configuraciones de mundo.

Las metodologías que trabajan con imágenes amplían nuestra manera de leer el mundo porque apuestan por modos de pensamiento que entienden la imaginación y la creación como formas de investigar. Las imágenes invitan a dar saltos temporales, tienen multiplicidad de sentidos, no están cerradas en sí mismas ni son construcciones de verdad, por ello, cuando nos acercamos a su significación, nos acercamos también a un modo sensible del pensamiento. Solo pude ver la imagen cuando la fotografié, aislé su paleta de color, la calqué, la redibujé y la puse en diálogo con otras. Estos gestos y movimientos son en sí mismos experimentación, dependen de que quien investiga se deje afectar y se dedique a contemplar, a recorrer cada trazo y cada forma nuevamente. No es posible aplicar una semiótica general de la visualidad cuando trabajamos metodologías como el Atlas, se trata de un ejercicio situado del conocimiento en el que el contexto importa.

De ahí, la necesaria relación entre el marco (Butler, 2006, 2011a, 2017) y el Atlas, la imagen no puede ser leída únicamente en sus composiciones dentro de sí misma, debe analizarse en función del mundo que habita y las condiciones de producción que la constituyen. Así, ver es un ejercicio háptico, en el cual las rugosidades de la memoria, los pliegues y los quiebres son analizados desde y para las imágenes.

Nos enfrentamos aquí ante una metodología que revela la no linealidad de la historia, nos muestra registros visuales de épocas que no fueron nunca pasadas, que siguen latentes en sus prácticas discursivas en el presente (Benjamin, 2007; Didi-Huberman, 2002; Warburg, 2010). Es necesario leer temporalmente,

al romper la línea, la imagen transita con facilidad entre diferentes tiempos históricos por su capacidad de activar la memoria a través de signos plásticos. En este sentido, uno de los alcances encontrados en la propuesta metodológica del Atlas Mnemosyne es la potencialidad que tiene de leer la imagen como discurso contextual. En la investigación se abordó la visualidad como constructora de sentido, se hicieron composiciones visuales y se entendió la imagen, como un archivo que permite leer los fenómenos sociales.

El género en las imágenes

El género es una categoría para leer el mundo porque nos habla de las dimensiones de lo humano, leer el género no es una mirada solo sobre sentidos estáticos de lo femenino y lo masculino, leer el género es reclamarle al archivo por sus ausencias sistemáticas, por los cuerpos que alecciona a través de la práctica simbólica, por sus políticas de exterminio de unos y heroificación de otros. Leemos el género para entender que podemos romper los binarismos con los que se constituye.

En función del cuerpo, las imágenes del pasado colonial se mantienen como supervivencias que emergen en la cotidianidad, principalmente al encarnar el dolor de las víctimas femeninas. Sin embargo, es delgada la línea que separa el deleite y el dolor en los cuerpos del archivo. En los cuerpos femeninos el dolor se hace estético y envuelve la situación de violencia en un placer visual, derivado de imágenes de vírgenes y devotas que minimizan el impacto de las situaciones de violencia y abuso al hacerlas estéticas y agradables para el consumo visual. Las supervivencias coloniales que priman en el archivo en función de la masculinidad, corresponden a la jerarquía eclesiástica, que perpetúa la triada Dios-masculinidad-autoridad, para otorgar legitimidad a las voces masculinas como autorizadas para referirse a temas políticos, en este caso el Acuerdo de paz.

Siguiendo los aportes de los estudios de Jay (2007) y Foucault (2003), en el archivo se encontraron supervivencias en la construcción de cuerpos sometidos a análisis y disección social. Las imágenes de los estudios de anatomía reviven en el ojo del espectador dos tipos de cuerpos: el de las mujeres y el de excombatientes sobre quienes recae la mirada de la auscultación.

Que el cuerpo de las mujeres permanezca en el ojo clínico representa la permanencia del control sobre sus funciones y decisiones por parte de las autoridades socialmente legitimadas (las instituciones militares, eclesiásticas, el padre o el médico). Al construir esta mirada e incentivar un cuestionamiento constante del derecho a decidir, se acentúa la idea de que sobre el cuerpo de las mujeres deciden otros y, ante todo, los representantes del saber médico.

En el archivo, las mujeres cuyos cuerpos eran estudiados en las entrevistas, en la morgue, en el anfiteatro fueron juzgadas por las decisiones que, en opinión de los médicos, las llevaron a la muerte. Esta idea revictimiza y justifica la violencia en imágenes reiteradas de mujeres cuyas muertes no se juzgan por negligencia médica o por las atrocidades de la guerra, sino como efecto de sus propias acciones y decisiones.

Es a través del control y la observación de los cuerpos femeninos que emerge en el archivo el debate del aborto y los mecanismos anticonceptivos. Tanto en imágenes de la telenovela como en notas periodísticas, se construye un discurso que relativiza moralmente la decisión de las mujeres sobre su salud sexual y reproductiva. De manera reiterada, en el archivo se naturaliza la idea de que el Estado, la familia y la ciencia moderna son las instituciones indicadas y con la última palabra para juzgar las decisiones de las mujeres en relación con la interrupción del embarazo y la planificación.

El segundo cuerpo que se muestra para ser juzgado y para rendir explicaciones a la sociedad, es el de quienes fueron combatientes de las Farc-EP, esta vez de manera sintomática. En las investigaciones analizadas, la representación de las Farc-EP apuntan en su mayoría a su construcción como bárbaros, irracionales e incluso monstruos (Bonilla-Vélez, 2018; Estrada, 2020; López de la Roche, 2015); sin embargo, en el corpus analizado, la figura de excombatientes como sujetos transicionales cambia esta representación. No se trata de sujetos con un pasado insurgente, como sucedía con las guerrillas en sus primeras apariciones en pantalla. El rol político es infra-representado en los medios, se trata de sujetos que están en observación, que se muestran en el archivo desde una latencia violenta, pero, a su vez, desde la lógica de “un sujeto redentor” capaz de insertarse en la vida productiva con emprendimientos que aporten al modelo capitalista.

Quienes fueron combatientes deben renunciar a su pasado para obtener la redención que les permite ingresar a la vida civil. Este discurso, como se vio en el archivo, fue difundido por los distintos programas analizados, y fue el mismo discurso en el que se estructuró la campaña por el *Sí a la paz* a favor de los Acuerdos. La negación del pasado implica prácticas de olvido desligadas de la demanda social de verdad y reparación que se dio en el Proceso de paz. Representar a quienes fueron integrantes de las Farc-EP como sujetos en observación social que deben negar su pasado, fomenta la duda sobre la legitimidad misma del Acuerdo de paz y de las Farc-EP como negociadores y sobre su derecho a vivir.

A su vez, en la representación de excombatientes, se evidenció la inestabilidad del marco en *La Niña*. Durante toda la telenovela los conocimientos que hacen que la protagonista destaque sobre los demás estudiantes y sea capaz de resolver los problemas que surgen en la trama, son los conocimientos aprendidos en la

guerrilla. Si bien, esta no era una decisión editorial para rescatar la importancia de reconocer a quienes fueron excombatientes como sujetos con conocimientos e historia, es interesante que la inestabilidad del marco lleve a leer a las filas de las Farc-EP como espacio de aprendizaje. No hay ningún caso de la telenovela en que sea el saber aprendido en la academia de medicina el que resuelva el clímax del argumento, son los conocimientos adquiridos en la guerrilla los que le permiten a la protagonista entender y resolver el presente.

La campaña a favor del Sí, se basó en imágenes que mostraban diversidad sexual y cultural, pero reiteraban roles tradicionales asignados a las mujeres como dadoras de vida y únicas encargadas del cuidado y el afecto. Esta perspectiva binaria y tradicional en vez de contribuir a un avance en el género, terminó justificando y perpetuando los roles tradicionales de hombres y mujeres.

Ahora bien, como aporte a los estudios que se han realizado en Colombia sobre los usos de la “ideología de género” en función de la defensa de las costumbres más ortodoxas de la sociedad, uno de los hallazgos más interesantes consistió en mostrar que las Farc-EP eran destructoras de la familia, de manera concreta, a través del control de la natalidad, el aborto y el reclutamiento de menores. Este aspecto es sintomático, dado que la manera como había aparecido la relación del Acuerdo de paz con la ideología de género era a través del enfoque de género del Acuerdo; sin embargo, esta no es la única forma como se construyó un discurso de terror y odio contra el Acuerdo de paz. La construcción de Farc-EP como destructoras de la familia a través de sus políticas internas de salud sexual, se convirtió en un argumento para el No al Plebiscito y al Acuerdo de paz.

El Atlas Mnemosyne hizo visible la manera como se promovió el discurso de destrucción de la familia, a través de tres mecanismos de representación: el primero corresponde a la ausencia de padres y madres que por su condición de combatientes no se hicieron cargo de sus familias. Este argumento apareció además en las campañas del *Sí a la paz*, en las cuales se emiten imágenes acerca del padre que vuelve de la guerra y refuerza la idea de la ausencia en el núcleo familiar.

El segundo mecanismo es el control natal de las Farc-EP, que se mostró como una práctica de planificación impuesta a las mujeres en las filas de la guerrilla. La campaña *Soy Colombia-no* asoció los métodos anticonceptivos a la prohibición de la maternidad en las Farc-EP y a su vez, a prácticas de violación y abuso por parte de los guerrilleros hacia sus compañeras. De esta manera, se da a entender que el control natal en las Farc-EP les negó a las mujeres la posibilidad de ser madres y elegir a sus parejas sexuales.

El tercer mecanismo de representación de la destrucción de la familia es el aborto. Un eje temático que atraviesa el archivo e incluso construye un *registro*

programático ficcional, en el cual la figura de alias “el médico” se vuelve fundamental para quebrar la línea que divide la realidad y la ficción. Un personaje que se construyó en diferentes formatos televisivos (la telenovela, el informativo y el noticiero) no separa la información de “el médico” de la novela, de la del reportaje periodístico, y así lo construye como un monstruo de tipo ideal que encarna el miedo hacia las Farc-EP, en especial asociado al aborto.

En relación con este tema, es urgente entender que, a partir de la construcción de imágenes monstruosas y crueles sobre la obligatoriedad del aborto en las filas de las Farc-EP, se impone una política prohibicionista en los cuerpos de las mujeres y su posibilidad de decidir, no solo en medio de la guerra, sino en la sociedad colombiana en general.

La sentencia C-055 de la Corte Constitucional que despenaliza el aborto hasta la semana 24 de gestación, se emite en el año 2022, luego de una lucha histórica de colectivos de mujeres, entre ellos Causa Justa, la cual consolida la defensa jurídica que logra la autonomía de las mujeres para decidir sobre su proyecto vital, y les devuelve el reconocimiento de una ciudadanía plena y el acceso a servicios de salud justos para acceder a la maternidad como decisión, no una imposición. Este debate se estaba dando mientras en el marco del Acuerdo se hablaba de la “ideología de género”.

Unir la construcción de paz y el derecho a decidir sobre el propio cuerpo en la agenda mediática no es un ejercicio aleatorio, nos muestra la diferencia entre políticas pacificadoras y ejercicios de justicia social que entienden la paz de manera estructural. Que el derecho a decidir si el país sigue en medio del conflicto armado esté vinculado al derecho a decidir sobre nuestra vida, nos muestra que las estructuras de la violencia actúan como matrices de dominación articuladas.

Un hallazgo vigente en el presente es el síntoma de los menores de las Farc-EP, el nuevo régimen escópico que guía las representaciones asociadas al género desde el lugar de la familia, el cuidado y la infancia. En el archivo fue constante la indignación sobre la presencia de menores de edad en las filas de las Farc-EP por parte de todos los sectores políticos y las organizaciones internacionales que apoyaron el Acuerdo. El régimen escópico de los menores no había aparecido en investigaciones previas sobre acuerdos de paz con el impacto y la relevancia que apareció durante los Acuerdos de La Habana. Y de allí hasta la actualidad, este ha sido un régimen escópico que ha cobrado cada vez más contundencia en la capacidad que tiene de desestabilizar la legitimidad de las acciones de guerra del Estado colombiano.

En el capítulo seis se abordó el caso del bombardeo a 8 niños en un campamento de disidencias de las Farc-EP en el 2019 y el impacto que esto generó,

hasta tal punto que implicó la salida del Ministro de Defensa. El 2 de marzo del 2021, se produjo otro bombardeo en el Guaviare donde nuevamente murieron varios menores (Torrado, 2021). Las declaraciones que mayor impacto generaron fueron las del Ministro de Defensa, Diego Molano, quien afirmó que una vez los niños son reclutados por la guerrilla se convierten en “máquinas de guerra” (BBC, 2021), con lo cual justificó la muerte de los niños en el bombardeo. Diego Molano fue nombrado, posterior a esas declaraciones en el gobierno de Iván Duque, director del Instituto Colombiano del Bienestar Familiar, encargado en gran medida de las políticas de impacto en infancias en el país. Este es uno de los caminos investigativos que deja abierto el análisis y que invita a entender que la teoría de Butler (2012) del racismo de Estado y las vidas que importan con los “escudos humanos” tiene plena vigencia con las “máquinas de guerra” en Colombia.

Ahora bien, en los roles de género se encontró una supervivencia constante de la representación de lo femenino que sale de la norma social, son aquellas que Giraldo (2015) denominó “mujeres de armas tomar”, mujeres que en las primeras imágenes parecen ser independientes de la figura masculina pero que poco a poco se convierten en satélites de la masculinidad. En el archivo analizado, esta figura se utilizó, además, como promesa punitiva, en la medida en que se trató de mujeres que fueron violentadas y sufrieron vejámenes que poco a poco las hicieron dóciles y dependientes de varones que les prometieron protección. En este sentido, sirven como referentes visuales frente a aquello que puede suceder si el sujeto sale de la norma.

En el archivo prevalece la figura de una masculinidad dispuesta a la violencia como mecanismo de “defensa” y “seguridad”, a través de las reiteradas imágenes de militares que representan, además, el “buen nombre” de la institución militar. Es el caso del coronel Alzate en *La Niña*. La presencia de estas imágenes revela aún una exaltación de la masculinidad violenta como sinónimo de seguridad en los territorios, aunque se legitima también el rol de los negociadores como parte del estandarte de hombre probo. Si bien la salida dialogada se muestra como característica de una masculinidad aceptada, hay también una tendencia a asociarla a la debilidad al carecer de latencia bélica. Es en este punto donde se construye el síntoma, el rol de la masculinidad legítima es performático en el archivo, ni niega por completo la necesidad de la violencia, ni desestima la capacidad dialogante ante el conflicto. Pese a que hay diferencias con la masculinidad exacerbada de los capos y narcotraficantes que encarnaron el régimen escópico desde el año 2000, la violencia sigue siendo legitimada como práctica protectora y al aparentar su desaparición entre la lógica negociadora y dialogante, hace aún más peligrosa y asimilable su aceptación en pantalla.

Uno de los archivos sintomáticos que se reveló en el Atlas Mnemosyne proviene de la telenovela *La Niña* y corresponde al coronel Barragán. Este personaje representa en un principio la masculinidad legítima a través de su rol de buen padre y esposo y progresivamente se convierte en un monstruo de tipo ideal que encarna los crímenes de guerra del Estado, su personaje refuerza la idea de las manzanas podridas que cometen crímenes por fuera de la institucionalidad. Esta figura, construida incluso de modo visual a partir de la abyección y la monstruosidad, logra desviar la indignación frente a los asesinatos de civiles presentados como bajas en combate por agentes del Estado, para convertirlos en casos aislados de los cuales se cree que fueron responsables “sujetos repudiables” que actuaron de manera individual y no respondiendo a órdenes gubernamentales.

Finalmente, a lo largo del archivo el tratamiento de las imágenes fue un eje central para comprender la manera como se configura el régimen escópico de cada época. Imprimir los fotogramas para volver a verlos, repasar los contornos de las figuras y encontrar nuevos detalles, identificar secuencias en rasgos, generar relaciones a través del color y crear nuevas imágenes a partir del archivo, hace parte de la necesidad metodológica del trabajo con imágenes.

En esta medida, es posible asegurar que los análisis de la visualidad permiten comprender la manera como se estructuran los regímenes de verdad en una coyuntura histórica determinada. Las imágenes no son ilustraciones del texto, son productoras de sentido que moldean el cuerpo, justifican las acciones del Estado, aleccionan y consolidan discursos políticos. Pero también tienen la posibilidad de quebrar el marco en el momento en que son analizadas para entender las intencionalidades de su producción y, en sí mismas, al incendiar los archivos queman todo a su alrededor, encienden dudas de sentido cuando los discursos verbales parecen verdades estáticas. Leer imágenes nos permite leer el mundo que las construye, los contextos de los donde emergen y las narrativas sociales que producen.

Referencias

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Paidós.
- Acero, E. (2015, julio 22). El informante Benítez. *Crónica del Quindío*. <https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-el-informante-benitez-seccion-la-salida-cronica-del-quindio-nota-90075.htm>
- Antezana, L. A. (2017). Televisión y política, información y ciudadanía: el caso chileno. En *Comunicación para la resistencia. Conceptos, tensiones y estrategias en el campo político de los medios* (pp. 346-359). Clacso.
- Archila Neira, M. (1997). *El Frente Nacional: una historia de enemistad social*. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (24), 189-215. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16565> *Comunicación para la resistencia*.
- Arenas, N. (2016, julio 12). Postobón y los paras: cero y van cuatro. *La Silla Vacía*. <https://www.lasillavacia.com/silla-nacional/postobon-y-los-paras-cero-y-van-cuatro/>
- Barrios, M. M. (2022). Violencia y paz en los discursos de la prensa: un análisis desde la construcción social de la realidad. *Investigación e Desarrollo*, (11), 38-73. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/2774>
- Basset, Y. (2018). Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia. *Estudios Políticos*, 52, 241-265. <http://doi.org/10.17533/udea.espo.n52a12>
- BBC News Mundo. (2021, marzo 11). *Máquinas de guerra: la polémica en Colombia por la justificación del gobierno de un bombardeo a la guerrilla en el que murió al menos una menor*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56261428>
- Benjamin, W. (1982). Tesis de filosofía de la historia. En W. Benjamin, *Discursos In-terruptidos I* (pp. 175-191). Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Ítaca, UACM.
- Berger, J. (1980). *Mirar*. Ediciones de la Flor.
- Berger, J. (1997). *Modos de ver*. Edición Inglesa.

- Berrío, C. (2012). *Únete a la causa: propaganda en el conflicto armado en Colombia*. Universidad de Medellín.
- Bonilla-Vélez, J. (2002). *Visibilidad mediática y gestión comunicativa de la guerra y la paz en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Bonilla-Vélez, J. (2014). *Imágenes perturbadoras: fotografía y conflicto armado en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Bonilla-Vélez, J. (2015a). Los años en que tuvimos presidente: comunicación política presidencial en Colombia, 2002-2010. En O. Rincón y C. Uribe (Eds.), *De Uribe, Santos y otras especies políticas: comunicación de gobierno en Colombia, Argentina y Brasil* (pp.25-64). Ediciones UniAndes.
- Bonilla Vélez, J. (2015b). Algo más que malas noticias. Una revisión crítica a los estudios sobre medios-guerra. *Signo y Pensamiento*, 34(66), 62-78. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-66.ammn>
- Bonilla-Vélez, J. (2018). Imágenes que vienen del pasado. Las fotografías de los llamados campos de concentración de la guerra en Colombia. *Comunicación y Sociedad*, (31), 95-121.
- Bonilla, J. I., Rincón, O. y Uribe, C. (2014). Álvaro Uribe: más patria que pueblo. Comunicación política presidencial en Colombia, 2002-2010. *Revista Latinoamericana de Opinión Pública*, 4, 95-131. <https://doi.org/10.14201/rlop.22300>
- Borja Gómez, J. H. (2010). La pintura colonial y el control de los sentidos. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), 58-67.
- Brea, J. L. (1996). *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. La Selecta.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visibilidad. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visibilidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Akal.
- Brea, J. L. (2009). *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visibilidad*. Universidad Carlos III.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Crítica.
- Butler, J. (2006a). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* [F. Rodríguez Trad.]. Paidós.
- Butler, J. (2006b). *Deshacer el género* [P. Soley, Trad.]. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2011a). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. *Política y Sociedad*, 48(3), 625.

- Butler, J. (2011b). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda + "Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos"* (entrevista de Daniel Gamper Sachse). Katz.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós/Planeta.
- Cabrera, M. (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 9- 20.
- Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Idartes.
- Chacón, M. E. (2019). *Cinco días de disputas por la memoria: El proceso de paz entre el gobierno y las FARC 2012-2016, en los noticieros de televisión RCN y Caracol* [Tesis de Maestría]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera*, (11), 1-5.
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Volumen Mi cuerpo es mi verdad*.
- Conde, M. (2010). *Reflexiones en torno al régimen visual (femenino), la reproducción técnica y los medios de comunicación de masas de la primera parte del siglo xx. Una presentación*. III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.
- Contreras-Medina, F. R. (2018). Elementos de los estudios visuales: un análisis crítico de la mirada desde el esencialismo visual a los regímenes escópicos. *Palabra Clave*, 21(4), 1189-1213. doi: 10.5294/pacla.2018.21.4.10
- Corporación Humanas; Centro Regional de derechos humanos y justicia de género; CIASE (2017). *Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en el Proceso de paz de la Habana*. Humanas Colombia, CIASE.
- Cristancho, J. G. (2013). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Macmillan Press.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

- Didi-Huberman, G. (2010). *II. Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos*. Museo Reina Sofía. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-endescarga/19GD_es.pdf
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Fundación Televisa.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Las Dos Orillas. (2013, diciembre 19). Ejército manipula entrevista con Pablo Catatumbo. *Las Dos Orillas*. <https://www.las2orillas.co/ejercito-manipula-entrevista-con-pablo-catatumbo/>
- Las Dos Orillas. (2020, febrero 7). La vida de Claudia Gurisatti en Madrid: cero intensidad. *Las Dos Orillas*. <https://www.las2orillas.co/la-vida-de-claudia-gurisatti-en-madrid-cero-intensidad/>
- Eraso, M. (2016). *De morbis Venereis: la construcción de raza y sexo en los tratados médicos de Jean Astruc (1736-1765)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Estrada, A. (2020). *Ideas en fuga, análisis de las representaciones visuales de las Farc-EP durante el proceso de Paz en la Habana 2012-2015*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Fazio, H. (2012). El ataque a las torres y el dramático inicio del siglo XXI. *Colombia Internacional*, (52), 25-43. <https://doi.org/10.7440/colombiaint52.2001.01>
- Fernández, A. (2007). *Ante el tiempo con George Didi-Huberman*. Universidad Complutense de Madrid.
- Fisgativa, C. M. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte, según George Didi-Huberman. *Filosofía UIS*, 12(1) 155-180.
- Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). El sujeto y el poder. *Revista de Ciencias Sociales*, 11(12), 7-19.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Fraser, N. y Honneth, A. (2003). *¿Redistribución o reconocimiento?: un intercambio político-filosófico*. Verso.
- Frith, S. (2009). Searching for Sara Baartman. *John Hopkins Magazine*, 61(3). <https://pages.jh.edu/jhumag/0609web/sara.html>
- Gallo, I. (2018, septiembre 7). Vicky Hernández: la diva despreciada por RCN y Caracol. *Las Dos Orillas*. <https://www.las2orillas.co/vicky-hernandez-la-diva-despreciada-por-rcn-y-caracol/>
- García Raya, M. E. y Romero Rodríguez, E. (2000). La fascinación del descubrimiento. Medios de comunicación, actores y proceso de paz en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 1(6), 50-61. <https://doi.org/10.7440/res6.2000.05>

- García-Villamarín, A. L. (2017). La imagen de Gustavo Rojas Pinilla en la propaganda política durante la dictadura militar, Colombia 1953-1957. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 311-333. doi: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2023>
- Gil González, J. C. (2004). La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo. *Global Media Journal México*, 1(1), 26-39.
- Giraldo, I. (2015). Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narco-telenovela colombiana contemporánea. *La manzana de la discordia*, 10(1), 67-81.
- Gobierno de Colombia. (2016). *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. <http://www.altocomisionado-paralapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos%20compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf>
- Gobierno Nacional de Colombia. (2016). *Plan Marco de Implementación del Acuerdo Final (PMI)*. <http://www.equidadmujer.gov.co/oag/Documents/Plan-Marco-Implementacion-Acuerdo-Final-Paz.pdf>
- Gómez, L. (1928). Los textos históricos: Interrogantes sobre el progreso de Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 18(1), 5-30.
- Gómez, M. T. (2014). Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino. *Quaestiones Disputatae: Temas en Debate*, 6(13), 27-39. <https://doi.org/10.15332/qd.v6i13.717>
- González, A. M. (2029, enero 31). Federico Ríos fotógrafo colombiano en los campamentos de las Farc. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/federico-rios-fotografo-colombiano-en-los-campamentos-de-las-farc-317044>
- González, C. (2017). *Constitución de regímenes de verdad sobre la verdad en los procesos de negociación entre: el Estado colombiano y el paramilitarismo (2005-2012) y el Estado colombiano y las FARC (2012-2016)* [Tesis de maestría]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Guasch, A. M. (2005). *Dos reglas para una nueva academia*. En J. L. Brea (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 59-74). Akal.
- Hall, S. (2013). "El espectáculo del otro". *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editorial Nacional.
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Ayuntamiento de Alcobendas.

- Jay, M. (2007). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 7-22.
- Las fuentes de la Nena Arrázola. (2015, diciembre 11). Redacción Judicial. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/judicial/las-fuentes-de-la-nena-arrazola-article-604997/>
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales. *Post(s)*, 1(1). <https://doi.org/10.18272/posts.v1i1.236>
- López de la Roche, F. (2005). Aprendizajes y encrucijadas del periodismo. Entre la paz de Pastrana y la seguridad democrática de Uribe. *Palabra Clave*, 8(2), 7-45.
- López de la Roche, F. (2010). La historia de los noticieros de televisión en Colombia y la construcción de una memoria crítica de la sociedad y del oficio periodístico 1954- 1984. *Folios*, (24), 51-79.
- López de la Roche, F. (2015). El gobierno de Juan Manuel Santos, 2010-2015: cambios en el régimen comunicativo, protesta social y proceso de paz con las Farc. *Análisis político*, 28(85), 3-37.
- Macho-Román, M. I. (2015). *La visibilidad de los conflictos en las prácticas artísticas activistas: arte y política en el sostenimiento de los regímenes escópicos*. En V Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Rosario, Argentina.
- Martín-Barbero, J. (1987a). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. G. Gili.
- Martín-Barbero, J. (1987b). *La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana*. Universidad del Valle.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama*. Tercer Mundo.
- Marzal-Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto filmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. Delgado, D. Alameda y E. Fernández (Eds.) *Nuevos temas de comunicación* (pp. 393-415). Universidad Complutense de Madrid.
- Medellín, M. J. (2016, abril 23). “La niña”, una serie para el posconflicto. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/medios/la-nina-una-serie-para-el-posconflicto/>
- Medina, M. (2016, septiembre 5). Entre el sí y el no: una visión de las dos campañas. *Razón Pública*. <https://razonpublica.com/entre-el-si-y-el-no-una-vision-de-las-dos-campanas/>
- Medina Gallego, C. (2008). *FARC-EP Notas para una historia política 1958-2006*. Programa Interuniversitario de Historia Política. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/lucha%20armada%20AL_medina%20gallego.pdf

- Millán, T. (2005). Las guerras que nunca vimos. El papel de la televisión en los conflictos bélicos. *Revista Latina de Comunicación Social*, (60), 170-176. <https://doi.org/10.4185/RLCS-200513>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2005). No existen medios visuales. En J. L. Brea (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-25). Akal.
- Navarro, M. (2006). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Colección de Arte Público y Fotografía. Ayuntamiento de Alcobendas.
- Niño, A. (2016). Representaciones de la masculinidad en la revista Cromos en la primera mitad del siglo xx en Colombia. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (11), 227-246.
- Ordóñez, A. (2016, septiembre 25). Lo que he tratado es de abrirles los ojos a los colombianos. *Semana*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/alejandro-ordonez-habla-del-proceso-de-paz-el-gobierno-santos-la-ideologia-de-genero-y-el-plebiscito/495287/>
- Orozco, N. (2013, noviembre 24). Por qué me “renunciaron” de LOS INFORMANTES del Canal Caracol. *Las Dos Orillas*. <https://www.las2orillas.co/por-que-renunciaron-de-los-informantes-del-canal-caracol/>
- Ortiz, M. P. (2015, septiembre 21). ‘Quisiera que hubiera un presidente de izquierda’: Claudia Gurisatti. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16382329>
- Pardo, G. (2013). *Violencia simbólica, discursos mediáticos y reproducción de exclusiones sociales*. Universidad Nacional de Colombia.
- Prada, N. (2010). *Placeres Peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico El Tiempo*. Universidad Nacional de Colombia.
- Presidencia Secretaría de Prensa. (2009). *Manual de estilo Secretaría de Prensa, Presidencia de la República*. http://historico.presidencia.gov.co/publicaciones/2009/manual_estilo.pdf
- Quiñones, B. (2009). *Violencia y Ficción Televisiva. El acontecimiento de los noventa. Imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana: series de ficción televisiva de los noventa (1989-1999)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, J. (2016, octubre 4). El No ha sido la campaña más barata y más efectiva de la historia. *Asuntos Legales*. <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/el-no-ha-sido-la-campana-mas-barata-y-mas-efectiva-de-la-historia-2427891>

- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical, cuerpo, arte y violencia*. Universidad de los Andes.
- Revista Semana. (2016). Memorias de periodismo y trincheras. *Revista Semana*. <https://especiales.semana.com/periodistas-anecdotas-farc/>
- Reyes Mate, M. (2023). *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Trotta.
- Rincón, O. (2018). La paz como comunicación instituyente y destituyente en Colombia o Las batallas político-comunicativas de Santos y Uribe. En F. Saintout (Ed.), *Comunicación para la resistencia. Conceptos, tensiones y estrategias en el campo político de los medios* (pp. 191-241). Clacso.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón Ediciones.
- Robles, F. (2001). El proceder narrativo en la entrevista periodística: del suceso al relato. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 44(183), 65-83.
- Rodríguez, A. S. P. (2013). *Usos públicos del pasado desde la Academia Colombiana de Historia, 1930-1960*. Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, L. (2018). *El Estado colombiano y los crímenes de lesa humanidad en el prisma de la pantalla televisiva. Un estudio acerca de la serie Tres Caínes*. Universidad Nacional de Colombia.
- La Silla Vacía. (2018, julio 31). Miguel Arrázola. *Quién es quién*. <https://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/miguel-arrazola>
- La Silla Vacía. (2021, febrero 12). Daniel Coronell. *Quién es quién*. <https://www.lasillavacia.com/quien-es-quien/daniel-coronell/>
- Saintout, F. (ed.). (2018). *Comunicación para la resistencia. Conceptos, tensiones y estrategias en el campo político de los medios*. Clacso.
- Samper, M. E. (2019, diciembre 18). Colombia vista a través de los ojos de Félix de Bedout. *Revista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/5282_felix-de-bedout-en-blanco-y-negro/
- Sánchez, A., García, V. y Orcasita, L. T. (2017). La representación de la masculinidad percibida en jóvenes universitarios en la narrativa de la serie “El Cartel de los Sapos”. *Informes Psicológicos*, 17(2), 13-37. <http://dx.doi.org/10.18566/infpsic.v17n2a01>
- Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac. (2025). *Decimoquinto informe de verificación de la implementación del Acuerdo Final de Paz en Colombia Volumen 1*. Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac.

- Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac. (2025). *Decimoquinto informe de verificación de la implementación del Acuerdo Final de Paz en Colombia Volumen 2*. Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac.
- Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac. (2022). *Sexto informe de verificación de la implementación del enfoque de género en el Acuerdo Final de Paz en Colombia*. Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac.
- Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac. (2024). *Decimotercer informe de verificación de la implementación del Acuerdo Final de Paz en Colombia*. Secretaría Técnica del Componente Internacional de Verificación Cinep/PPP-Cerac.
- Serrano Amaya, J. F. (2017). La tormenta perfecta: Ideología de género y articulación de públicos. *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, (27), 149-171.
- Serrano-Amaya, J. F. (2019). “Ideología de género”, populismo autoritario y políticas sexuales. *Nómadas*, (50), 155-173.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House.
- Sotomayor, D. (2014). *Imaginarios de la representación mediática de Pablo Escobar en la serie “Escobar: el patrón del mal” un modelo narrativo. Revisión de la construcción de Pablo Escobar en la serie de televisión y su diálogo con el hecho “real”* [Tesis de maestría]. IECO.
- Taborda, E. (2018, enero 29). “En mi familia no hay ningún asomo de corrupción”: Marta Arrázola. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/politica/2018/01/29/en-mi-familia-no-hay-ningun-asomo-de-corrupcion-marta-arrazola/>
- Tamayo, C. y Bonilla Vélez, J. I. (2005). El conflicto armado en pantalla. Noticias, agendas y visibilidades. *Revista Controversia*, (185), 22-49. <https://doi.org/10.54118/controver.v0i185.218>
- Tartás, C. y Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235.
- El Tiempo. (2016, mayo 15). “La Niña” un símbolo de superación, fortaleza y reivindicación. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16593702>
- Taylor, C. (2009). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. Fondo de Cultura Económica.
- Theidon, K. (2009). *Reconstrucción de la masculinidad y reintegración de excombatientes en Colombia*. Fundación Ideas para la paz.

- Torrado, S. (2021, marzo 10). El Ejército de Colombia bombardea un campamento guerrillero con menores. *El País*. <https://elpais.com/internacional/2021-03-10/el-ejercito-de-colombia-bombardea-un-campamento-guerrillero-con-menores.html>
- Uribe, M. y Urueña, J. (2019). *Miedo al pueblo: Representaciones y autorrepresentaciones de las Farc*. Universidad del Rosario.
- Valencia, A. (2024). *La invención de la desmemoria. El juicio político contra el general Gustavo Rojas Pinilla en el Congreso de Colombia (1958-1959)*. Editorial Universidad del Valle.
- Verdad Abierta. (2019, marzo 25). *Solicitan investigar a cuatro grandes empresas por presunta financiación a paramilitares*. <https://verdadabierta.com/solicitan-investigar-a-cuatro-grandes-empresas-por-presunta-financiacion-a-paramilitares/>
- Villate, A. M. (2019). *Zonas de contacto: Miradas, posturas, lecturas y escrituras sobre el racismo colombiano desde el estudio de “El derecho de la mujer indígena en Colombia”* [Tesis de Maestría]. <https://repository.udistrital.edu.co/items/6fac1995-3000-4470-a164-fa33a6cb7721>
- Villellas, M. (2010). *La participación de las mujeres en los procesos de paz. Las otras mesas*. Instituto catalán internacional para la paz.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Viveros, M. (2013). Género, raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia. *Maguaré*, 27(1), 71-104.
- Warburg, A. (2010). *L'Atlas Mnémosyne*. Institut national d'histoire de l'art.
- Wilches Wilches, I. (2010). *Paz con género femenino, mujeres y construcción de paz*. PNUD, Unifem.
- Woolf, V. (1966). *Tres Guineas*. Lumen.
- Yepes, R. (2014). *El escudo de Atenea, cultura visual y guerra en Colombia*. Universidad de Rochester.
- Zamora, A. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman*. Facultat de Geografia i Història.
- Zapata, M. I. y Ospina, C. (2004). Cincuenta años de la televisión en Colombia: una era que termina un recorrido histográfico. *Historia Crítica*, (28), 105-125. http://www.scielo.org.co/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0121-16172004000200005&lng=e&tlng=es

Fuentes del archivo visual

La Niña: http://findresultsonline.com/?dn=optimovision.tv&rg=12347797&_slsen=1

Los Informantes: <https://www.youtube.com/channel/UCZSxaAKJaw0YK4j7MijEsKA>

Sí a la paz: https://www.youtube.com/channel/UCVo-49meMX8B_SHQZleYRpA

Soy Colombia-no: https://www.youtube.com/channel/UCLqiiQcYr1Vg49I_XLWFC-Q

Noticias RCN: <https://www.noticiasrcn.com/videos/emision-700-pm-25-septiembre-2016>

Noticias Uno: <https://www.youtube.com/user/NoticiasUnoColombia>



**UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Editorial Universidad Pedagógica Nacional

Este libro se terminó de imprimir en abril del año 2026, diez años después de la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las Farc-EP. Si miráramos en nuestra memoria con diez años de distancia, aún hoy no podríamos advertir el incendio que generó en el país abrir caminos hacia la construcción de paz: el Paro Nacional; la elección popular de un gobierno que ha construido políticas de transformación social; los primeros hallazgos de estructuras óseas en La Escombrera, en la Comuna 13 de Medellín, donde las madres buscadoras llevan años luchando contra el olvido selectivo y la violencia del Estado. A diez años de la firma del Acuerdo, podríamos advertir que, aunque en nuestra historia no cesa la violencia, arde el trabajo constante y cotidiano del pueblo por la dignidad y la justicia.





En el 2016, mientras el Acuerdo de Paz en Colombia prometía construir rutas para el cese de la violencia, las pantallas del país se convirtieron en un campo de disputa simbólica. Entre noticieros, campañas políticas y ficciones televisivas, las imágenes afectaron los ojos de los televidentes: construyeron discursos que moldearon emociones en torno a distintos temas, entre ellos, el género.

Este libro se adentra en esa trama visual que acompañó uno de los momentos más decisivos de la historia reciente de Colombia. A partir de un riguroso trabajo de archivo, la autora examina cómo se configuraron discursos enfrentados: desde la celebración de un proceso pionero con enfoque de género, hasta las narrativas que lo señalaron como una amenaza a la familia y a las tradiciones.

Mediante un enfoque innovador inspirado en el Atlas Mnemosyne, descompone y reconfigura las imágenes para revelar el “régimen escópico” que definió la manera en que entendimos el género y la guerra en el Acuerdo de paz. A través de un exhaustivo análisis de medios, realiza una exploración profunda sobre cómo las imágenes producen sentido, afectan la memoria colectiva y participan activamente en la arena política.

Este libro es una invitación a mirar de nuevo: a detenerse, observar con atención y cuestionar aquello que parece evidente. En el cruce entre género, guerra y paz, Laura López Duplat nos guía en la lectura de las imágenes para comprender el mundo que las produce, los contextos de los que emergen y las narrativas que configuran. En ese gesto, nos enseña a ver.

ISBN: 978-628-7851-71-9



9 786287 851719