

El ojo de la época: el género en las imágenes de guerra y paz transmitidas durante la firma del Acuerdo entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP)

Laura López Duplat

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad De Humanidades
Departamento De Ciencias Sociales
Bogotá D.C, 2020**

El ojo de la época: el género en las imágenes de guerra y paz transmitidas durante la firma del Acuerdo entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP)

**Laura López Duplat
201828902**

Tesis para Optar por el título de Magister en Estudios sociales

**Directora:
Sandra Patricia Rodríguez Ávila**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad De Humanidades
Departamento De Ciencias Sociales
Bogotá D.C, 2020**

Agradecimientos

A la Universidad Pedagógica Nacional porque en ella encontré el sentido de leer el mundo y aprender a verlo, a las maestras y maestros de la Maestría en Estudios Sociales que con su pasión por estudiar a fondo la realidad social que vivimos, transformaron mi manera de leer el cotidiano. A mis compañeras y compañeros de estudios, risas y debates álgidos, nuestras conversaciones fueron siempre motor para entender la teoría social con afecto.

Especialmente quisiera agradecer a mi tutora, Sandra Patricia Rodríguez y a su capacidad incansable de asumir la educación como un acto afectivo, el trabajo conjunto que realizamos se convirtió para mí en un referente vital que dio sentido al acto investigativo y me permitió entender la teoría social como un discurso vivo y cambiante.

A las personas que con su cariño constante de cerca y de lejos hicieron posible la culminación de este trabajo. A Diego, por su escucha y su sonrisa siempre abierta a altas horas de la noche para discutir las preguntas existenciales del archivo, a nuestros gatos y su compañía atenta y genuina. A mi familia por los encuentros entre debates y risas, a Are que me llevó a entender el género como campo de disputa y a Tania por los debates teóricos en cada tiempo juntas. A mis amigas Lina, Luz, Karen, Alison y a Alejandro, porque en cada encuentro sus palabras me llenan de preguntas.

Dedicatoria

*A las mujeres que en mi vida son referente,
A sus luchas y anhelos de transformación*

Tabla de contenido

Introducción	9
Capítulo 1. El régimen escópico: expresiones visuales de la guerra, la paz y el género	16
1.1 El concepto régimen escópico.....	16
1.2 Los regímenes escópicos de la guerra	22
1.3 El régimen escópico de la paz.....	31
1.3.1 Los procesos de paz con Belisario Betancourt y Virgilio Barco	32
1.3.2 Del buen salvaje a la silla vacía: los diálogos con Andrés Pastrana	34
1.3.3 El giro escópico del terrorismo en la pantalla durante los gobiernos de Uribe Vélez	36
1.3.4 Representación visual de los diálogos en la Habana.....	41
1.3.5 El género y los acuerdos de paz.....	46
1.4 El género a la luz del régimen escópico	52
1.4.1 Principios del siglo XX: el Estado nación y el ideal del progreso	59
1.4.2 La llegada de la televisión: la masculinidad hecha a pulso y el amor como sacrificio femenino	63
1.4.3 El impacto del narcotráfico: mujeres de armas tomar y masculinidades bélicas ilegales.....	66
Capítulo 2. El Atlas Mnemosyne: archivo laguna, síntomas y supervivencias	71
2.1 Trayectoria investigativa de los estudios visuales	71
2.2 La emergencia del Atlas Mnemosyne	82
2.2.1 El archivo laguna.....	88
2.2.2 Supervivencias	89
2.2.2 Síntomas.....	90
Capítulo 3. El marco: referentes históricos de la transmisión televisiva en la construcción de la imagen	94
3.1 El enmarcamiento de las imágenes televisivas.....	94
3.2 La llegada de la televisión a Colombia: alianzas gubernamentales y enfoque mixto	98
3.3 La expansión de la televisión y la consolidación de los contenidos audiovisuales	102
3.4 Desarrollo tecnológico, canales regionales y mediatización de los Procesos de Paz.....	108
3.4 La privatización: el espectáculo y la construcción del enemigo	113
3.5 Delimitación de fuentes y selección del archivo laguna	118
3.5.1 Noticieros e informativos	126
3.5.2 Telenovela <i>La Niña</i>	134
3.5.3 Campañas por el SÍ y el NO al Plebiscito por la paz.....	138
Capítulo 4. Cuerpos gramaticales y religión	142
4.1 Construir un cuerpo: estrategia del marco para enseñar la gramática corporal.....	146
4.2 La supervivencia del dolor: conmover con el cuerpo.....	149

4.3 Encarnar un cuerpo: el deleite del dolor.....	154
4.4 Cuerpos de autoridad.....	162
Capítulo 5. Usos Políticos y disección de los cuerpos.....	167
5.1 Cuerpos para la lección de anatomía	168
5.2 Cuerpos inciertos sometidos a explicación.....	174
5.3 Cuerpos retratables	184
5.4 Cuerpos en función del discurso político	200
5.4.1 Usos de lo popular	202
5.4.2 Diversidad cultural y sexual	208
Capítulo 6. Ideología de género	221
6.1 Los menores de las Farc-ep	224
6.2 Políticas de las Farc-ep sobre la familia	233
6.3 Políticas sobre la familia: control natal	234
6.4 Políticas sobre la familia: aborto.....	238
Capítulo 7 Roles de género.....	251
7.1 Familia nuclear.....	254
7.2 Masculinidades.....	260
7.2.1 Masculinidades legítimas	262
7.2.2 Masculinidades abyectas.....	268
7.4 Feminidades	287
7.4.1 Feminidades cuestionables.....	289
7.4.2 Feminidades reiteradas.....	294
7.5 Esfera pública	298
Conclusiones	308
Bibliografía	317

Lista de Ilustraciones

Ilustración 1. Atlas Cuerpo y religión.....	143
Ilustración 2. Detalle del Atlas cuerpos y religión para analizar la categoría Cuerpos doliente	145
Ilustración 3 Detalle del Atlas cuerpos y religión para hablar del cuerpo construido.....	147
Ilustración 4 Detalle de Atlas cuerpos y religión para ver las supervivencias de cuerpos dolientes femeninos	149
Ilustración 5 Detalle Atlas cuerpos y religión para ver la reiteración de cuerpos doliente	150
Ilustración 6 Detalle Cuerpos y Religión para ver la construcción de un cuerpo	153
Ilustración 7 Detalle Atlas cuerpos y religión para ver el dolor que deleita	155
Ilustración 8 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver supervivencias de cuerpos dolientes que deleitan	157
Ilustración 9 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver el cuerpo doliente de Belky	159
Ilustración 10 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver la masculinidad en función del dolor	161
Ilustración 11 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver los cuerpos de autoridad	163
Ilustración 12 Atlas cuerpos sometidos a disección.....	167
Ilustración 13 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección, cuerpos femeninos.....	170
Ilustración 14 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos femeninos diseccionados..	171
Ilustración 15 Detalle del Atlas cuerpo sometidos a disección para ver los casos en La Niña	172
Ilustración 16: Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos de ejecuciones extrajudiciales	175
Ilustración 17 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver un síntoma	178
Ilustración 18 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos para la reproducción.....	181
Ilustración 19 Atlas cuerpos retratables.....	185
Ilustración 20 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos retratables.....	187
Ilustración 21 Imaginación y montaje en el Atlas cuerpos sometidos a disección para ver fracturas.....	193
Ilustración 22 Detalle del Atlas Cuerpos sometidos a disección para ver masculinidades heroicas	196
Ilustración 23 Atlas cuerpos en función del discurso político	201
Ilustración 24 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso	203
Ilustración 25 detalle del Atlas cuerpos en función del discurso para ver el marco.....	203
Ilustración 26 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, encarnar el discurso.....	206
Ilustración 27 Atlas diversidad sexual y cultural	209
Ilustración 28 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, cuerpos del campesinado.....	209
Ilustración 29 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, los cuerpos reiterados en pantalla.....	210
Ilustración 30 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, usos de lo simbólico	213
Ilustración 31 Atlas ideología de género.....	221
Ilustración 32 Detalle del Atlas, menores	224
Ilustración 33 Detalle del Atlas ideología de género la paternidad después de la guerra	233
Ilustración 34 Detalle del Atlas ideología de género, para ver las políticas sobre la familia con el control a la natalidad en la guerrilla	234
Ilustración 35 Detalle del Atlas ideología de género, Farc-ep separa la familia	237
Ilustración 36 Detalle del Atlas ideología de género, políticas sobre la familia, aborto, discurso sobre el aborto	240
Ilustración 37 Detalle del Atlas ideología de género, registro programático de la ficción a la realidad con La Niña y Los Informantes	243
Ilustración 38 Detalle del Atlas ideología de género, registro programático de la realidad a la ficción con el caso del abortista de las Farc-ep	246
Ilustración 39 Atlas roles de género.....	251
Ilustración 40 Detalle del Atlas roles de género para ver la consolidación de la familia como discurso.....	254
Ilustración 41 Detalle del Atlas roles de género para ver supervivencias con imágenes coloniales	255
Ilustración 42 Detalle del Atlas roles de género para verlos usos del pasado y el presente en la imagen.....	258
Ilustración 43 Detalle del Atlas roles de género para ver la consolidación de la triada familia, Estado e Iglesia	259

Ilustración 44 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades.....	261
Ilustración 45 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades legítimas	262
Ilustración 46 Detalle del Atlas roles de género, la seguridad y la masculinidad bélica.....	263
Ilustración 47 Detalle del Atlas roles de género la dicotomía de Alzate.....	265
Ilustración 48 Detalle del Atlas roles de género, la dicotomía de Manuel.....	266
Ilustración 49 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades abyectas	269
Ilustración 50 Detalle del Atlas roles de género para ver supervivencias con narco seriados	270
Ilustración 51 Detalle del Atlas roles de género, contraposición entre Barragán y Alzate	272
Ilustración 52 Detalle del Atlas roles de género, casos de ejecuciones extrajudiciales	273
Ilustración 53 Detalle de Atlas Roles de género, las víctimas de la abyección.....	275
Ilustración 54 Detalle del Atlas roles de género, las prácticas del terror en Farc-ep	277
Ilustración 55 Detalle del Atlas roles de género, asociación entre presente y pasado en el caso de alias "El Paísa"	279
Ilustración 56 Detalle del Atlas roles de género, la imagen de El Paísa y la violencia en Farc-ep	281
Ilustración 57 Detalle del Atlas roles de género, las masculinidades en Farc-ep.....	282
Ilustración 58 Detalle del Atlas roles de género, masculinidades bélicas y masculinidades negociadoras.....	283
Ilustración 59 Detalle del Atlas roles de género, usos del pasado en función del presente.....	286
Ilustración 60 Detalle del Atlas roles de género, feminidades	288
Ilustración 61 Detalle del Atlas roles de género, feminidades de armas tomar.....	290
Ilustración 62 Detalle del Atlas roles de género, Ángela una mujer de armas tomar.....	292
Ilustración 63 Detalle del Atlas roles de género para ver la asociación entre feminidad, limpieza y cuidado	294
Ilustración 64 Detalle del Atlas roles de género para ver feminidades reiteradas.....	296
Ilustración 65 Detalle del Atlas roles de género, esfera pública	299
Ilustración 66 Detalle del Atlas roles de género, supervivencias de presentadoras	300
Ilustración 67 Detalle del Atlas roles de género, presentadoras y presentadores de programas periodísticos	301
Ilustración 68 Detalle del Atlas roles de género, menores de las Farc-ep.....	303
Ilustración 69 Detalle del Atlas roles de género, representantes de la esfera pública	303
Ilustración 70 Detalle del Atlas roles de género, víctimas en pantalla.....	304
Ilustración 71 Detalle del Atlas roles de género, esfera pública	306

Lista de ejemplos

Ejemplo 1 Aby Warburg, BilderAtlas Mnemosyne, 1927-1929. Panel 2 Warburg Institute Archive, Londres Foto Warburg Institute	84
Ejemplo 2 Aby Warburg, BilderAtlas Mnemosyne, 1927-1929. Panel 46 (detalle) Warburg Institute Archive, Londres, Foto Warburg Institute	85
Ejemplo 3 Imagen de la matriz Capítulo 62 La Niña	122
Ejemplo 4 Imagen de la matriz 29 de enero 2016 Los Informantes, el Abortista de las Farc	123
Ejemplo 5 Imagen de la matriz Soy Colombia-no testimonios	123
Ejemplo 6 Imagen de la matriz síntomas y supervivencias	124
Ejemplo 7 Imágenes del Atlas Mnemosyne.....	125

Introducción

El 2 de octubre de 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 paz¹ que refrendaría el Acuerdo firmado por el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc-ep. Aunque la tarde empezó entre risas y sueños para 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 quedo en la velada la amarga pregunta ¿qué pasó?

Años después esa pregunta siguió recurrentemente volviendo a mi memoria. En mi formación como pedagoga en artes visuales, el estudio de la cultura visual me ha parecido una de las rutas investigativas de mayor deleite y alcance para aportar al entendimiento de los fenómenos sociales. Estudiar el impacto que la mediatización tiene en el ámbito público, implica entender la imagen como discurso y aprender a verla. Sin embargo, fue en los estudios sociales donde encontré la ruta interdisciplinar que me permitió acercarme a entender las razones de mi obsesivo interés con estudiar el Acuerdo de paz.

Entre 2012 y 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 quemén 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

¹ El Plebiscito de los Acuerdos de paz en Colombia, fue el mecanismo de refrendación que el gobierno eligió para que la población aprobara o no la pregunta “¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?”, Acuerdo construido entre el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc-ep entre 2012 y 2016 en los Diálogos de la Habana. El 2 de octubre de 2016 las votaciones en las urnas dieron como ganadora la opción del No con 50.21% sobre la opción del Si con 49.78%.

búsqueda de que este análisis “permita una advertencia contra los incendios futuros” (Didi-Huberman, 2012, p. 26).

Ahora bien, 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 en materia de paridad participativa? ¿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 Ordoñez sería “un golpe mortal a la familia colombiana” (Revista Semana, 25 de octubre de 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?

El 24 de noviembre de 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 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 particularmente una necesidad de garantía en materia 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 nacional y FARC-EP, 2016, pág. 194).

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.

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.

En el tercer punto titulado *fin del conflicto*, se enfatizó en 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.

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 buscó 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. En materia de prevención al consumo, también se establecieron los factores de vulnerabilidad asociados al género, especialmente los relacionados al consumo de drogas ilícitas que causaban 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.

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 o 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.

Finalmente, en el último punto referido a la *implementación, verificación y refrendación del acuerdo*, se estructuró la sub-comisión de género encargada de hacer seguimiento y verificación del cumplimiento de este componente transversal del Acuerdo.

Si bien los planteamientos del Acuerdo de paz en materia de género son claros en los puntos y estrategias de implementación, en el campo mediático del discurso sobre este eje, 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 donde se incluyó la destrucción de la familia a través de la imposición de lo que se ha llamado en el sector más conservador del mundo católico como “ideología de género” el No triunfó en las urnas.

En los primeros acercamientos al archivo parecía que, aunque al género se le abrió un importante espacio de difusión en la opinión pública, no era evidente su expresión en las imágenes que se transmitieron en las pantallas de televisión con respecto al Acuerdo. Se abordaron los archivos noticiosos sobre “el género en los Acuerdos” y la “ideología de género” pero las imágenes no ardían, los hallazgos no eran suficientes y fue necesario ampliar el corpus documental.

De allí la emergencia del concepto régimen escópico para analizar cómo se configuró el ojo de una época sobre el género en el marco de los Acuerdos. 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?*

Para su desarrollo me propuse analizar el régimen escópico del género que se divulgó durante el Acuerdo de paz en el año 2016, en los programas televisivos *La Niña*, telenovela producida por el canal RCN, *Los Informantes* informativo del canal Caracol, *Noticias RCN* noticiero del canal RCN, *Noticas Uno* noticiero que en el 2016 se emitió en Canal Uno y las campañas a favor y en contra del Plebiscito por la paz *Sí a la paz* producida por el gobierno Nacional y *Soy Colombia-no* auspiciada por el partido político *Centro democrático*. A partir de este amplio archivo producido por Caracol, RCN y Canal Uno, con el desarrollo de este trabajo busco identificar, seleccionar y delimitar el corpus visual que circuló en televisión en el horario del *prime-time* en 2016 en relación al régimen escópico del género, caracterizar el corpus visual a partir del marco o *frame* de los archivos seleccionados y construir y aplicar el Atlas Mnemosyne que permita el análisis del régimen escópico del género que se configuró en el Acuerdo de paz en Colombia en 2016.

Para tal fin la presente investigación se estructura en 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 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 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 se titula *El marco, referentes históricos de la transmisión televisiva en la construcción de la imagen* y 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 *Cuerpos sometidos a disección* 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 discurso de sus cuerpos en función de la paz.

El sexto capítulo llamado *Ideología de género* aborda la segunda categoría de análisis del Atlas Mnemosyne, 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. Finalmente, el capítulo siete *Roles de género* 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 prácticas de guerra del Estado colombiano.

La investigación otorga un lugar preponderante a la capacidad del Atlas Mnemosyne de poner en diálogo imágenes de diferentes contextos y tiempos para que ardan y enciendan la chispa de la duda y la pregunta por quién ve estas imágenes, de allí que a lo largo de los capítulos analíticos se construyen composiciones visuales para desgarrar su sentido, dichas imágenes son nombradas como ilustraciones para facilidad técnica pero no entendidas como “ilustrativas del texto” sino como textos visuales que hacen parte del análisis del régimen escópico del género.

Capítulo 1. El régimen escópico: expresiones visuales de la guerra, la paz y el género

El concepto régimen escópico está asociado a los análisis acerca del impacto de las imágenes de guerra en el mundo y a la necesidad de abordar la manera como se narra visualmente la paz cuando la legitimidad de las propuestas políticas del presente, pasa por la difusión de imágenes que proyectan la guerra y la paz como horizontes de futuro. Con el propósito de aportar a este campo de análisis, este capítulo presenta inicialmente, los debates teóricos del concepto régimen escópico. Posteriormente, aborda su relación con las guerras del siglo XX. El tercer apartado estudia las relaciones de imágenes bélicas con las políticas de representación de los conflictos internacionales y la narrativa del conflicto armado en Colombia. El cuarto apartado analiza la relación entre las imágenes de la violencia y la búsqueda de la paz entre los grupos armados y los gobiernos colombianos desde los años ochenta y los cambios en la representación de los grupos insurgentes en los diferentes procesos de negociación. Finalmente, en función del análisis del Acuerdo de Paz con las Farc-ep, la pregunta por el género adquiere importancia, de tal suerte que se aborda el concepto en el ámbito teórico y sus relaciones históricas desde los regímenes escópicos del género en Colombia.

1.1 El concepto régimen escópico

El surgimiento del término régimen escópico deriva de la pregunta constante por los modos de ver en distintos momentos históricos, lo escópico implica una pulsión de ver, un deseo constituido de las imágenes de nuestro tiempo, un ojo de la época que opera en relación con el deseo. 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 de época para configurarse como régimen.

En los años sesenta el historiador y filósofo Martin Jay habló por primera vez del concepto régimen escópico, el ojo de la época, el modo de mirar concebido en un momento histórico determinado. Este autor parte de las preguntas planteadas por Foucault en 1982 en *Las palabras y las cosas* al abordar el cuadro *Las Meninas* de Velázquez (1656), en el cual se expresa un modo de configuración del ver:

El lugar donde domina el rey con su esposa es también el del artista y el espectador: en el fondo del espejo podría aparecer -debería aparecer- el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega. Pero, por estar presentes en el cuadro, a derecha e izquierda, el artista y el visitante no pueden alojarse en el espejo: así como el rey aparece en el fondo del espejo en la medida misma en que no pertenece al cuadro. (Foucault, 1996, p. 24)

Foucault muestra que con *las Meninas* se inició un cambio paradigmático en el régimen visual de la época. Como lo enuncia León (2015) Foucault comprende el ver desde un ejercicio taxonómico que permite entender la manera como se configuran dispositivos de jerarquización y exclusión en el discurso.

Las Meninas representan aquello que no había aparecido en escena hasta ese entonces, el espectador es el centro de la obra, la mirada del pintor y la construcción visual del escenario, incluyen al observador dentro de la escena del cuadro (Foucault, 1996). Foucault encuentra en la representación del cuadro de las Meninas, un tránsito hacia la racionalidad moderna, lo cual implica que el individuo se sitúa en el centro, mientras que el monarca, representante de Dios en la tierra, se encuentra en el reflejo del espejo en la pintura, y el espectador adquiere un lugar en la obra. El juego de representación de Velázquez es reflejo de su época, el monarca y el espectador se encuentran en el mismo lugar, el eje ordenador de la racionalidad moderna y el discurso científico han dejado a Dios y su representante, relegado al reflejo del espejo y lo han puesto en el mismo lugar que su pueblo, las revoluciones venideras darían cuenta de ello.

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 deviene de la razón moderna, de allí que la pregunta de Foucault por quién es el espectador de las Meninas, si los reyes o el pueblo, 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.

El régimen que enuncia Jay (2007) se basa en los postulados de Foucault (1996), hay una línea de trabajo arqueológico en la visualidad que busca las redes de relación entre el ojo de la época y la producción de imagen. 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, “[...] tales arquitecturas abstractas, en sus concreciones materializadas como articulaciones históricas efectivas que determinan al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible, funcionan además políticamente —es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver” (p. 10). En este sentido, los estudios visuales se enfocan en el orden de poder y la constitución de la subjetividad para comprender las articulaciones históricas de la visualidad.

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 sólo 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.

En esta perspectiva, Miguel A. Hernández Navarro (2006), aporta a los estudios de Jay (2007) 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. El ojo de la época entonces evidencia un modo 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).

La definición de *Régimen escópico*, de Hernández Navarro (2006), citando a Somaini (2005) abarca en gran medida las características generales del término:

[Un régimen escópico] presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador (el beholder's share de que habla Gombrich), se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando como dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes. (p. 6)

En los postulados de Hernández (2006) se comprende que el régimen escópico deviene 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 evidencian 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 racionalización y la imagen de Dios como única verdad, dieron 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.

Los estudios visuales y estudios de la cultura visual (Mirzoeff, 2003), se enfocaron a partir de la década del setenta 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 comprender 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 entonces como actos del ver, en donde se trenzan diversos elementos de la representación, entre ellos, raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades.

En esta medida, el régimen escópico que vio Foucault (1996) en *Las Meninas* como un cambio de época, es comprendido ahora en los estudios visuales por Brea (2009) y Mirzoeff (2003) como un modo cultural, y en esta medida, las investigaciones en relación al 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 determinado.

Un ejemplo de ello, son las investigaciones de León (2015) sobre la colonialidad de las imágenes. Para León (2015) el régimen escópico que se instaura en territorios invadidos por conquistadores europeos, implica una diferencia trascendental en el modo de comprender la visualidad. La imagen barroca que vio Foucault (1996) producida por Velázquez para Europa no es la misma 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, configuraron un lenguaje y un ojo de la época desde el melodrama y el espectáculo.

Para León (2015), esto constituye en la actualidad, una red de mediaciones que se enmarcan en un capitalismo cognitivo donde la idea del “otro” o la diferencia cultural y la industria cultural generan unas circunstancias que configuran la “telecolonialidad visual”, en donde la imagen se produce y reproduce constantemente. Hall (2013) lo enuncia como “régimen racializado de representación” en donde la racialización es un dispositivo de poder, régimen que Foucault (2003) ubica desde el siglo XVIII sobre el cuerpo, en donde se encarna no sólo la raza, sino, la higiene, la sexualidad y la salud. En este sentido, el régimen escópico se entendería también como,

[...] una disputa ideológica que pone en juego sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, y que visibilizan y ocultan campos y sujetos [...] la imagen desborda el mero campo semiótico para ser entendida como un discurso que es el escenario de una batalla descarnada. Frente a la neutralidad de la imagen propuesta por los enfoques semióticos y formalistas, irrumpe la concepción del «discurso audiovisual», entendido como una serie de prácticas sociales que existen en permanente tensión y conflicto. (Evans y Hall, 1998 citado en León, 2015 p. 42)

El régimen escópico actual está entonces configurado por los instrumentos y tecnologías de su 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, así como ocurre con la disposición multiescópica, que juega con todos los medios.

Hasta aquí, en el análisis que se propone para esta investigación se pudieron identificar dos enfoques teóricos del régimen escópico: la propuesta de Jay (2007) derivada de Foucault (1996) que comprende cambios de época transversales a lo social, el ojo de la época del “ver para creer” configuró modos generales de comprender la modernidad a través de la larga tradición científica del pensamiento racional en la cual el “ver para creer” significó, por ejemplo, la producción de cuadros e imágenes anatómicas y biológicas derivadas de los discursos médicos modernos.

El segundo enfoque corresponde a los estudios visuales de Brea (2009), Mirzoeff (2003) y León (2015). Para estos autores, la constitución de un régimen escópico ocurre en las prácticas culturales concretas que revelan modalidades específicas como por ejemplo el melodrama en la producción visual de territorios colonizados. Cada autor evidencia cómo los regímenes escópicos operan en tiempos y contextos situados en pequeña escala.

1.2 Los regímenes escópicos de la guerra

Los estudios sobre el régimen escópico de la guerra se inscriben en el segundo enfoque teórico expuesto anteriormente 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, siguiendo la primera línea analítica, 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 sedados 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.

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 en que se estructuraba y producía la realidad, de allí que diversos autores se preguntaran por un cambio en la representación. Woolf (1966), Sontag (2003 y 2011), Berger (1980), Butler (2009). 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 el cotidiano? 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 disociarnos 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 donde ha llegado la violencia humana. La carta de Woolf (1966) 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*, Susan Sontag (2011) inició su ensayo *Ante el dolor de los demás*, haciendo alusión a la pregunta 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?*

Para Sontag (2011), la pregunta por el ver es una pregunta por el *nosotros* ¿quién mira y desde dónde mira? Para la autora, 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 (2011), muestra cómo las imágenes de la guerra y su dolor desgarrador, significaron condiciones de posibilidad para los conflictos bélicos del siglo pasado, de la concreción del enemigo en los fotorreportajes, se justifica el sentimiento patrio y el deseo de combate de aquello que desestabilice el orden social.

En su ensayo *Sobre la fotografía*, Sontag (2003) 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 patria soberana. 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 el modo como se representa el 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), analiza en función del ensayo de Sontag (2003) 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 con respecto al acontecimiento. 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 y 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 el modo como 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 configuran los cambios en el denominado régimen escópico de la guerra.

En su libro *Marcos de guerra, las vidas lloradas*, Judith Butler (2011) da continuidad al debate propuesto por Sontag (2011) sobre la imagen de la guerra como paralizante para el espectador, y resalta la función transitiva de la imagen al vincular el sentir con el ver. Las investigaciones de Butler (2009) abordan las imágenes posteriores a las guerras mundiales, para mostrar la manera como los modos de ver se modificaron con las imágenes de la guerra de Vietnam (1955-1975) librada por la República de Vietnam y Estados Unidos contra el Viet Cong, guerra representante mediática de la lucha contra el comunismo. Para la autora, opera una función transitiva de la imagen, que no adormece, porque existió también un público que se indignó frente al dolor de los otros, de allí los movimientos anti-guerra. Este dolor implicó un nuevo giro en el régimen escópico de la guerra, ya no veríamos con devoción las imágenes de cuerpos apilados, ahora, el régimen no mostraría cuerpos sino cifras.

Para Butler (2006) desde la emergencia del terrorismo como término que abarcaría la constitución del enemigo foráneo con el atentado a las Torres Gemelas en 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 (2006) 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 (2006) 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) a Colombia, por ejemplo, el enemigo llega a constituirse desde la noción de oposición política, entonces lo que Butler (2006) enuncia como enemigo foráneo en Estados Unidos con el islam, en Colombia es la oposición política como enemigo interno. Para Butler (2006) existe un

“centramiento” en el discurso político sobre el enemigo terrorista que permite la justificación de la violencia entendida como diferencia cultural, en donde 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.

Los postulados de Butler (2006) pueden articularse a las investigaciones de León (2015) acerca del régimen escópico que es diferencial a la racialización, si León (2015) lo retoma desde la colonialidad y configuración del otro cultural en el régimen escópico, Butler (2006), lo hace desde una perspectiva foucaultina, comprende que la instauración del enemigo implica la consolidación de un racismo de Estado. En el modo como se narra la guerra hay una racialización ligada a lo bárbaro.

El racismo de Estado va de la mano con el cambio de régimen escópico, la cámara, como instrumento de guerra constituye nuevas representaciones, “la regulación de los campos de lo visible y lo audible busca mantener esa comprensión pública, e incluso el consenso aparente que permite a un Estado librar sus guerras sin una revuelta popular que lo debilitaría” (Butler, 2011, p. 20).

El ojo que ve a través de la cámara y la cámara misma como dispositivo de guerra, regulan quienes y cómo aparecen en escena los victimarios y 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, en esta medida, 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.

Dar a conocer el número de muertos de guerra, incluidas las pérdidas de civiles, es parte del modo en que se construye la noción de guerra, pero es también un modo en el que se nos recluta a nosotros mismos en el esfuerzo de guerra [...] Las cifras son un modo de enmarcar

las pérdidas de la guerra, pero esto no significa que sepamos si, cuándo o cómo cuentan dichas cifras. (Butler, 2011, p.25)

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 cuándo se habla de muertes, a la muerte de quién se refieren las cifras.

Estas discusiones planteadas desde Woolf (1938), pasando por Sontag (2006) y Berger (1980), son abordadas por Butler (2009) quien concluye en su análisis acerca del presente, 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 empatía 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 es cuando se fracturan y se abren a la crítica, el discurso visual estructura estrategias de representación, a quién y cuándo humaniza y deshumaniza en función de qué discursos y poderes.

Hasta ahora se ha comprendido 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 los modos como se ha comprendido teóricamente. El siguiente apartado muestra cómo se estructura el régimen escópico de la guerra en Colombia para comprender las implicaciones contextuales que tiene el concepto para la presente investigación.

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 en su investigación *Imágenes perturbadoras: fotografía y conflicto armado en*

Colombia (2014), este paralelo tuvo gran impacto en la manera como se representó la guerra en Colombia, ya que como se mencionó en el apartado anterior, la guerra de Vietnam marcó profundamente el modo como se concebía 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, como lo enuncia Bonilla Vélez (2010) la Guerra del Golfo (1990-1991) en la cual se autorizó una fuerza de coalición por Naciones Unidas cuyo principal representante es 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:

[...] los controles y los consentimientos en torno a un “cierre informativo” que no mostraba voces disidentes minimiza el sufrimiento y los horrores de la guerra, no presentará imágenes de destrozos, ambientales ni de bajas en tropas enemigas, fueron propósitos que impidieron eficazmente la ausencia de formas públicas de reflexión y variantes mayores de crítica democrática. (p. 67)

Fue entonces cuando se consolidó la estética de la desaparición término acuñado por Paul Virilio (1998) que evidencia la ruptura en los modos 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 como se narró visualmente el conflicto armado se construyeron con imágenes de archivo recurrentes que generaron terror social. Según Bonilla (2014) 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, 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 (2015), en las narrativas mediáticas relacionadas a los temas sobre 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.

Como lo propone Rubén Darío Yepes (2014), en su investigación sobre la cultura visual y 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, de quienes se muestra su 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.
(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, sin embargo, 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.

1.3 El régimen escópico de la 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, de allí la apuesta de Sontag (2006), Butler (2009) o Berger (1980). 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 (2016) 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, 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 los modos en los que 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.

1.3.1 Los procesos de paz con Belisario Betancourt y Virgilio Barco

La Doctrina de Seguridad Nacional en los años sesenta y setenta, ocurrió en América Latina en el marco de la política exterior de Estados Unidos en su lucha contra el comunismo, el cual se configuró en un régimen de representación del enemigo común, definido como todo grupo o acción social que fuera en contravía al 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, entendido como el impacto útil de la emoción.

Espectáculo, farándula y escándalo. La estrategia de despolitización se complementó con la caricaturización de los políticos, la banalización de las luchas populares, la reducción de la movilización social al “caos en el tránsito”, la espectacularización del dolor del otro hasta adormecer la sensibilidad del espectador. (Saintout, 2018, p. 17)

La espectacularización estaba acompañada del derroche militar en estrategias y artefactos bélicos, mediada a su vez por el registro ficcional dramático (Antezana, 2014) 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 en su investigación *Tigres de papel, recuerdos de película* (2013) 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, no se podía enfrentar en el ámbito ideológico solamente, sino en el terreno 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 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 & Ureña, 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 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 decidió realizar un cambio en su táctica en la cual ya no sólo 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 & 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, nunca en la década de los ochenta en los medios de comunicación se habló del genocidio de este partido político (Uribe & Urueña, 2019). La estética de la desaparición operó invisibilizando a quienes fueron víctimas de persecución

política. Los medios no enfatizaron ni 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.

A su vez, la decisión de las Farc-ep de profundizar en su táctica militar y acrecentar las posibilidades tecnológicas de la guerra, incidió en sus auto representaciones. Como lo enuncian Uribe & Urueña (2019) esta decisión generó para las Farc-ep un cambio radical y pasaron de ser una guerrilla campesina a convertirse en el ejército del pueblo para el cual, la táctica militar se convirtió en el centro de sus actividades insurgentes.

Como lo propone Jorge Bonilla Vélez (2002) en su investigación *Visibilidad mediática y gestión comunicativa de la guerra y la paz en Colombia*, 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, lo cual definió una agenda mediática en la cual, la guerrilla adquirió popularidad social.

En los años siguientes, en particular después de 1998, los medios de comunicación transformaron los modos como se representaba a los guerrilleros, lo que 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, que condujo a un nuevo proceso de negociación durante el gobierno Andrés Pastrana (1998-2002), en el cual se transformó radicalmente la representación visual de las y los guerrilleros.

1.3.2 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 así 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

(Barios 2000). 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, que 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 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 en la indumentaria bélica que mostraba la “modernización de la artillería imperialista” (Uribe & Urueña, 2019, p. 134).

Marta Milena Barios (2000) en su investigación sobre *Violencia y paz en los discursos de la prensa un análisis desde la construcción social*, 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 Barios (2000) 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 (2000) 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, parten de la información que genera el presentador de noticias.

En relación a los modos como 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, partieron 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. Esta imagen marcó el régimen de visibilidad que permitió asociar 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.

1.3.3 El giro escópico del terrorismo en la pantalla durante los gobiernos de Uribe Vélez

El 11 de septiembre de 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 a la democracia y los derechos humanos que se instauraría como proclama del siglo XXI (Fazio, 2012). En la narrativa mediática, el modo periodístico de narrar a todo grupo que estuviese al margen del modelo neoliberal fue nombrado y concebido 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 cuales 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). Como lo plantea 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 en 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)” (PAN, 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 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 los modos 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 al interior de 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 legitimar 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 sólo 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.

Las víctimas, mostradas en escenas de llanto y dolor en los noticieros y en las ficciones televisadas, fueron utilizadas 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 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 en su investigación sobre *Violencia simbólica, discursos mediáticos y reproducción de exclusiones sociales* 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 es la insurgencia.

En los análisis de Rodríguez (2018) sobre el modo como se representó a los hermanos Castaño y al paramilitarismo en la serie *Los tres caínes*, el autor encuentra que hay un interés por mostrar la necesidad de la permanencia de la confrontación armada contra todo grupo de oposición en el seriado televisivo, 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 *Los 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 (2015) el gobierno de Álvaro Uribe Vélez no sólo 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 empática 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 (López de la Roche, 2005 y 2015 y Cristancho, 2013).

Sotomayor (2014) también muestra en su investigación acerca de los modos de representación de Pablo Escobar en seriales televisivos, cómo la televisación del narcotráfico y de personajes emblemáticos como Pablo Escobar, generaron en la población lecturas empáticas con dichas figuras. 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 por su situación 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.

1.3.4 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 televisados en los diálogos de la Habana como carentes de ideales políticos, pero con intereses lucrativos expresados en el narcotráfico, despiadados, feroces e inhumanos. 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. (Barios, 2000; Uribe & Urueña, 2019; Sotomayor, 2014; López de la Roche 2015).

La construcción visual de 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, que se ocultaron bajo la nominación que se divulgó en medios como “falsos positivos”.

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.

Con respecto a una de las emisiones de los Acuerdos de paz en la Habana, López de la Roche (2015) cuenta cómo los dirigentes del grupo insurgente salieron en la mesa de diálogo con camisas en las cuales estaban estampados sus compañeros caídos en combate, esta imagen fue altamente cuestionada en la medida en que abrió el debate sobre la ausencia de representación de las víctimas del conflicto armado en el inicio de los diálogos y a su vez, se interpretó a las Farc-ep por honrar a sus muertos mientras excluían de su discurso y las imágenes que acompañaban el Proceso, representaciones de las víctimas del conflicto.

Un problema evidente fue la no construcción de una política y un discurso unificados entre el presidente, el comisionado de paz y el sector civil del gobierno participante en la negociación, de un lado, y el estamento militar, del otro. Por el contrario, mientras el poder civil le confería estatus político al interlocutor armado en la mesa de negociación, los altos oficiales militares los calificaban de narcobandoleros, narcoguerrilleros o bandidos, con lo cual el gobierno, a través de esta curiosa comunicación gubernamental en dos canales, enviaba signos confusos y contradictorios a la opinión pública, así como al interlocutor guerrillero en la mesa de negociación. (López de la Roche, 2015, p. 15)

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 en materia de representación, fueron el recuento de una serie de imágenes sobre 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 & 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 & Ureña (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 sólo a las Farc-ep como enemigo en medio del diálogo, sino a las víctimas desde los usos políticos del pasado en relación al proceso de desmovilización de las AUC. Como lo propone Cesar González Morales (2017) en su investigación sobre *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)*, 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 manera como los victimarios se expresaban de sus víctimas 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, de allí que, al narrar los vejámenes del conflicto en el Proceso de paz de la Habana se replanteó el lugar de las víctimas, y los modos como se comprende 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 que elementos y realidades giraron alrededor del acto violento. También se hizo una apuesta por resignificar el pasado dando voz a 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 (Uribe & Urueña, 2019, p. 214). Para los autores, 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 & 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 el 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 del género, hizo aparecer una innovación política fundamental, como un “golpe a la familia” y a los valores de la sociedad colombiana.

Como lo enuncian Robledo (2019) y Pineda (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 manera 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 donde, la información fluye, de manera constante, sin contexto y sin extrañeza, lo cual permite que el flujo no se detenga (Chul Han, 2014).

Los monstruos y enemigos contruidos bajo este régimen escópico se inscriben en las *noticias-falsas* o *fake-news* (Del valle, Saintout ed. 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) muestra en su investigación *Ideas en fuga, análisis de las representaciones visuales de las Farc-ep durante el proceso de Paz en la Habana 2012-2015* 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 perentorio eliminar (Estrada, 2020, 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 Saintout ed.) 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.

1.3.5 El género y 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 Villellas Ariño (2010) en *La participación de las mujeres en los procesos de paz, las otras mesas*, muestra que, en las mesas de negociación participan principalmente hombres y las mujeres son infra-representadas por agencias internacionales no 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. En esta medida se ha posicionado en 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.

Villellas (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 abordar 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, planteamiento que 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 Villellas (2010) y Wilches (2010) en la medida en que, 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 los momentos en donde 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, 2013), 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 su investigación *Reconstrucción de la masculinidad y reintegración de excombatientes en Colombia*, 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 de grupos al margen de la ley incrementa la lógica de control militar en donde la masculinidad y el poder están directamente relacionados a la violencia. En las investigaciones de Theidon (2009), las entrevistas con excombatientes muestran que los hombres protectores que cumplen con lógicas de seguridad en medio de la economía de guerra son sujetos deseables, esta seguridad genera 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 sus hijos entrar 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 al interior del 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 genera 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.

En las prácticas descritas al interior de la guerrilla como igualitaria en el trato y las labores asignadas a hombres y mujeres, Theidón (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, la autora plantea 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.

Las mujeres han sido consideradas, tradicionalmente, víctimas pasivas de la guerra. No fue hasta los años noventa cuando se empezó a observar el hecho de que las mujeres jugaban diferentes papeles dentro de los conflictos armados, cuestionando las visiones tradicionales que retrataban a los hombres como agentes activos de la violencia y a las mujeres como sus víctimas pasivas. Además, si se toma en consideración la realidad sobre el terreno de los conflictos armados que han tenido lugar desde el final de la Guerra Fría, «la idea de que los espacios civiles (feminizados) y militares (masculinizados) son distintos y separados ya no se sostiene» (Giles & Hyndman 2004 citado por Villellas, 2010, p. 25)

En esta medida, las mujeres buscan posicionar su importancia política en los acuerdos de paz entendiendo que su rol no ha estado ligado históricamente a la esfera pública y, por ende, mantener la representatividad en estos espacios es una lucha constante. “Para muchas mujeres, los conflictos armados representan la primera oportunidad para tener una participación activa social y política. 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” (Villellas, 2010, p. 26).

En esta medida 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, 2003) lo cual 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 2017 como balance de lo ocurrido en la Habana con la sub-comisión de género, se evidencia 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” (Humanas, CIASE, 2017, p. 61).

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

Como se muestra 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 posicionar 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 estipula además 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 mujeres entrevistadas para el libro cuentan que las mujeres de las Farc-ep fueron muchas veces entrevistadas no como protagonistas políticas sino por su rol femenino social, lo que se evidencia 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.

En suma, se puede entender 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 devienen de una trayectoria amplia anterior a los Diálogos de la Habana (Wilches, 2010 y Villellas, 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 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 que operaron en el país desde los años ochenta con respecto a las Farc-ep durante los procesos de negociación. Se mostró la manera como inicialmente se impuso la representación visual del buen salvaje que buscaba las vías institucionales de participación mediante los procesos de negociación. Posteriormente 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 monstruosos 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 desprovista de su historia como grupo insurgente con finalidades políticas. Por tal razón, en el Proceso de paz que se inició en 2012 enfrente no solamente los avatares de la negociación entre contrarios, sino la poca legitimidad que tenía tanto el intento fallido de las negociaciones del Cagúan 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.

1.4 El género a la luz del régimen escópico

En el apartado anterior se abordó la relación entre las mesas de negociación y las demandas por incluir el género como parte de las agendas de paz. Sin embargo, para entender el género como régimen escópico, es necesario un abordaje conceptual que permita analizar su relación con la representación y la visualidad. 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 (2011) 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 (2006) 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, en un ejercicio de reconocimiento de la precariedad compartida de nuestra vida humana (Butler, 2006).

Las condiciones de posibilidad de la guerra, implican entonces una falta de reconocimiento de la precariedad del otro, falta de sensibilidad y afecto que se constituye también bajo los

regímenes visuales que enuncian unas vidas como dignas de ser lloradas y otras como aumento de cifras necesarias para mantener la soberanía. 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?

Para Butler (2007) esta pregunta recae en que el sujeto esta 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 del performance, el género entonces se ejerce y se encarna en los cuerpos, pero esto sucede en un ejercicio de legitimación social y acción punitiva frente a lo que sale de la norma.

El género se ejerce a través de repeticiones estilizadas de actos, la imitación está en el centro del proyecto de la heterosexualidad como esfuerzo constante por repetir sus propias idealizaciones. El género es dramático, se representa en escenas construidas social y culturalmente en donde, los papeles a actuar, responden a proyectos hegemónicos. El género es cuerpo, es acción, según Butler (2006), 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 una lectura del género como

representación variable, el marco en el cual se construyen las identidades asociadas al sexo/género constituyen el sentido común cultural,

Son acciones con dimensiones temporales y colectivas, y su naturaleza pública no carece de consecuencias: desde luego se lleva a cabo la performance con el propósito estratégico de mantener al género dentro de un marco binario. Comprendida en términos pedagógicos, la performance hace explícitas las leyes sociales. (Butler, 2006, p. 307)

La actuación del 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.

Butler (2006) plantea que la configuración del deseo lesbiano está en oposición al deseo heterosexual, de allí que, se considere como causa probable del lesbianismo un trauma previo en la relación con un hombre, en donde el deseo proyectado primario está atado a la heterosexualidad y el placer lésbico se constituye en cuanto repudio a lo heterosexual mas no como placer probable por fuera del marco de la heterosexualidad misma.

Existen entonces 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 (2006) 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 este sentido, el género anclado a la representación puede leerse en la medida en que se hacen evidentes sus artificios de representación, el momento en que el ideal y el cuerpo se separan para comprenderse como performance, es donde se ve cuál es la norma que opera en los cuerpos y qué sucede cuando un cuerpo no corresponde a la norma, son modos de ver que fracturan la categoría.

En el accionar del 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, es a través de ella que establecen la norma, con la abyección y el acto punitivo a los cuerpos que no corresponden a ellas y a su vez con los deseos prohibidos socialmente. 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 del 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.

Para Butler (2017), los marcos de representación que imparten la política de género implican espacios de aparición cercados a regímenes del ver, “el reconocimiento del género depende

básicamente de que haya una modalidad de presentación para ese género, una condición para su aparecer, es lo que podemos denominar, su medio o su modo de presentación” (p. 45). 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, pugna constantemente por aparecer en escena, porque su pugna por lo visible lo inscribe en el campo de la acción pública y de la reivindicación política.

Actuar y aparecer, con acciones que, para Butler (2017), implican resistencia frente a las políticas del ver que enmarcan el nosotros del género en roles establecidos, da un espacio a la disputa por aparecer en pantalla y permite 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 aparición.

Los sentidos y significados de las imágenes no son estables, normalizan e irrumpen dependiendo del poder que ponen en funcionamiento (D 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 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 evidencia 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 los modos como se asume el dispositivo de sexualidad, para Foucault (2003) esto 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 la *Lección clínica en la Salpêtrière* (1887) Óleo sobre lienzo, de Pierre Andre Brouillet, 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, 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 (1973) lo plantea 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. (p. 26-27).

La sexualidad de la mujer, como lo concibe Berger (1973), 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 donde la mirada masculina tiene el privilegio de la luz, de mirar para conocer (el científico, el explorador, el académico, 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 donde se concibe 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 auto-representación es un producto de los entrecruces, las discontinuidades y disputas de varias tecnologías sociales (Lauretis, 1989) que se constituyen de discursos producidos desde la visualidad, instituciones y 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 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 para 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 (2006, 2007, 2011, 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 en que el 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 abordaje 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 las imágenes del siglo XX y XXI, para entender los procesos históricos que transformaron la representación del género en el ámbito mediático.

1.4.1 Principios del siglo XX: el Estado nación y el ideal del progreso

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 que 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 con 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 masivos de comunicación de la época como la revista *Cromos*, la imagen de madre 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 al poner a la mujer en el ejercicio 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, y esto además daba “tranquilidad mental” a los hombres que la rodeaban, ya que “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.

De esta manera, 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 en la medida en 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 sólo 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. De allí que en las

investigaciones de Niño (2016) las imágenes analizadas mostraran un ideal femenino blanco, urbano y de clase media como representante de los valores sociales de la época.

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 idea 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 únicamente como carente de fuerza en el discurso moderno de la racialización, además de ello era pasional, de útero caliente, (Erazo, 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 treinta, Laureano Gómez se había encargado dos años antes de posicionar el cuestionamiento sobre la posibilidad de progreso en Colombia en 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 cazarería insincera y maliciosa. (Gómez, 1928)

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, en revistas de la época como *cuenta Niño* (2016) el uso de la falda y sus medidas corporales así como las del negro con exceso de fuerza y peligrosidad, debían ser superadas bajo limpieza de raza en el hombre probo que representaría el paso de Colombia a la modernidad.

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 representa al blanco viril y auto controlado bajo el discurso de la racionalidad, que permite la abyección de otras masculinidades como la del indígena y el negro, como desbordadas y femeninas, de allí que, la constitución de un racismo de Estado orientado a purificar la raza con ideales eugenésicos donde la degeneración se heredaba de costumbres que deben ser blanqueadas, fuera una constante.

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 gran impacto en la construcción de roles de sexo/género en pantalla, como lo propone María Teresa Gómez (2013) en su investigación

Análisis de la Representación del Empoderamiento de la Mujer en los Medios de Comunicación Cine y Prensa Escrita en Colombia, 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 una serie de antivalores como la arribista, prostituta, interesada, manipuladora, asesina, entre otras, que por supuesto genera morbo y atrae a los espectadores” (Gómez, 2013, p. 35) Así, la representación de las mujeres en las producciones colombianas estuvo muy cercana en el siglo XX 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.

Como lo plantea la autora, estas lógicas de representación fueron paralelas en el tiempo, si bien se mostraba en pantalla grande 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), dando a las mujeres un rol articulado a la esfera pública desde el ejercicio militar. Así las mujeres se volvieron heroínas de la revolución y la sexualización de su imagen se ligó también a sus capacidades en combate.

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

Entre la década de los cincuenta y sesenta con la llegada de la televisión a Colombia, la representación de lo femenino fue tornándose 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 transmitían 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,

La 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 duro 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, 2013, 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, construyendo una dependencia de lo femenino a la búsqueda constante 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 desde la segunda mitad del siglo XX. En medio de la configuración de la amenaza comunista como enemigo foráneo, la importancia de la construcción del patriarca masculino en escena cobró relevancia. En la investigación de Viveros (2013) *Género, raza y nación. los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia*, se muestra que, después de los diálogos del Caguán (1998-2002) entre el gobierno de Colombia y la guerrilla de las Farc-ep, 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 2002 y 2010, no representó únicamente un cambio de régimen en relación al 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 de 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. Culturalmente se da una

[...] configuración identitaria históricamente dual, que reconoce por igual a la madre y a la prostituta, a la madre prolífica y a la solterona, al fundador de empresas y al joven sin futuro, al individuo respetuoso de la ley y el orden y al trasgresor de normas, a la piedad religiosa y a la mentalidad mercantil. (p. 82)

Su ambivalencia viene acompañada de la pureza de raza que implicó la supuesta falta de mestizaje con indígenas y negros de los colonos antioqueños, generando 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. De esta manera 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.

A su vez, la imagen de Uribe de terrateniente que no proviene de la clase dirigente, sino que se “hizo a pulso” como ganadero, se estableció a partir de estructuras simbólicas regionalistas marcadas, el sombrero, el poncho, e incluso en muchos casos representaciones polifacéticas llevando 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 a 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.

1.4.3 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, p.70, 2015).

En este sentido, series como *El Capo* (2009) y *El Cartel de los sapos* (2008) estudiadas por Isis Giraldo (2015) en su investigación: *Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narcotelenovela colombiana contemporánea*, comprende cómo la noción de masculinidad hegemónica y feminidad emblemática se ve atravesada 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 el ejercicio 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 respondiendo a su “verdadera esencia femenina”.

En este sentido, como lo propone Giraldo (2015), aunque se evidencia la capacidad de agencia en los roles femeninos, tropos que se ha modificado desde la perspectiva moderna de mujer consagrada a lo privado, la agencia termina constituyéndose 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 designadas a lo peligroso, a partir de un análisis del diario *El Tiempo* y los placeres peligrosos en 2009, encuentra que el discurso cientificista moderno tiene gran implicación en los placeres legítimos y los abyectos de la cultura, la heteronormatividad instaure leyes que, de no ser seguidas implican contagios e incluso la muerte. De esta manera, la estructura de unión familiar nuclear es no sólo 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 narco-novelas, 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 instaura en los cuerpos feminizados, implica una construcción de masculinidad hegemónica y dominante que respalda la posibilidad de feminidad-poseída. Para Guzmán, Ramírez y Pineda (2017) en su investigación sobre *La representación de la masculinidad percibida en jóvenes universitarios en la narrativa de la serie “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 máspreciados.

A través de grupos focales, Guzmán, Ramírez y Pineda (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 narco-estética 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 no está ya 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 de 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, configuró 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, pero debe ser fiel tanto a los intereses de las clases dominantes, como a la noción de familia y trabajo incansable, de allí que la práctica del narcotráfico permita además instituir la lógica de masculinidad proveedora y poseedora que, 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 relación 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 la 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 barbárico 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, el lugar la mujer en la constitución de familia y buenas costumbres, así como representante en producciones televisivas de los antivalores y el deseo sexual y que 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 seriales 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 y se hace necesario 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 esquivada. Finalmente, al concretarse el Acuerdo de Paz con las Farc-ep en 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, donde 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 los debates metodológicos de los estudios visuales y las características del Atlas Mnemosyne que se adoptó para esta investigación.

2.1 Trayectoria investigativa de los estudios visuales

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 nuevos modos de comprender la visualidad y es desde allí que se han posicionado estrategias metodológicas que buscan abordar la manera 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 al 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 visualidad 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 en 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 en América Latina, uno de los formatos de mayor atractivo para los espectadores.

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 donde 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 se utilizó como mecanismo de representación 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 huella del cambio en la representación que, posteriormente 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 de ese modo las pinturas entre el siglo XVIII y XIX expresaron nuevos ordenes 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 únicamente 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 (1972) 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 que trajo consigo el siglo XIX en la representación entre Europa y América que 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 en la medida en que, el cambio en el uso de la imagen como lo enuncia Borja (2011) 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 a 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 huellas pasadas, las

pinturas que Borja (2011) estudia de Joaquín Gutiérrez pintor de la Nueva Granada de virreyes y próceres de Independencia 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, más no desapareció de escena, de figuras eclesiásticas a la consolidación de iconos políticos del proceso independentista.

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 huellas 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 sólo 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 desigualdad y jerarquización de lo humano.

Y así, la pintura misma tenía que ser capaz de demostrar la deseabilidad de aquello que se podía comprar con dinero. La deseabilidad visual de lo que puede comprarse estriba en su tangibilidad, en como halagará el tacto, la mano, del propietario (Berger, 1997, p. 50).

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 la visualidad expresaba. 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) los retratos de la pobreza tiene 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, las imágenes constituían discursos también sobre las diferencias sociales y los modos de comportamiento de cada grupo y comunidad.

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 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 paradisiaca* 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 como objetos de consumo, incluso, en este grabado, son objetos de deseos paradisiacos 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 la época 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 el modo en que las escuelas pictóricas construyeron géneros que 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, 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 huellas 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 componente aurático de las imágenes, la lógica del autor o 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 común, 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, 2005) de allí que uno de los momentos más importantes para una fotografía en familia fuera 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 slogan “you press the button, we do the rest” (usted 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, obturar 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 allí que la pintura y la fotografía entre el siglo XIX y XX se separaran drásticamente, 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 ejercicio de 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 en que se concibe 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, de allí que la pobreza y la decadencia de las sociedades modernas irrumpiera 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 ocultaba 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. 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 masivamente 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 evidenciando 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 no en su nomenclatura. Los cambios en los usos de las imágenes dieron cabida a los cambios metodológicos y en sí misma, a la ampliación del campo del arte. La masificación y serialización de las imágenes y sus alianzas con el espectáculo y los medios masivos de comunicación, 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 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 descentramiento del arte en el cual toman 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 instantáneamente que las imágenes consideradas populares se integraran al estudio de la historia del arte. El amplio terreno en materia de 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.

Luego hizo 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.

El campo del arte se aproximó 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 ampliamente discutido era la teoría semiótica como único ejercicio 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 tersa de su piel y en esta medida el signo plástico color era asociado a 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 sólo se hablara únicamente de “¿qué es lo que las imágenes significan?, sino qué es lo que las imágenes quieren” (Guasch, 2005, p. 65).

Como lo plantea Mitchell (2003) La cultura visual se convirtió en el objeto de estudio de los estudios visuales y a través de ello la porosidad del campo del arte implicó no sólo entender que la visualidad es un medio mixto que interactúa con los cinco sentidos, sino 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 anteriormente 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 los modos 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 devienen 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 de la patria 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.

2.2 La emergencia del Atlas Mnemosyne

Existen diversas estrategias metodológicas que se han configurado en el campo de los estudios visuales. Fernando Contreras (2017) hace un balance general del cambio metodológico que se encuentran 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. Posteriormente 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 ubica el modo 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, y en esta medida 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, 2018).

Estos tres momentos permitieron configurar las metodologías interdisciplinarias actuales de los estudios visuales, que buscan realizar revisiones al modo como el capitalismo y las matrices políticas han configurado los modos de ver. El análisis contemporáneo, como lo propone Contreras (2017 y 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 (2008) la cual se consolida como una metodología de investigación visual contemporánea, en la medida en 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 la muerte de su autor 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 período 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) contrario a 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 donde las imágenes del Atlas permitieron ver la

historia del arte a partir de saltos temporales denominados supervivencias. En los saltos se evidencia que los períodos 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, el Renacimiento, por ejemplo, para Warburg (2010), no creó ningún estilo propio, su propuesta estética deriva de la antigüedad y no sólo del griego clásico sino de la influencia árabe y de otra diversidad de culturas.



Ejemplo 1 Aby Warburg, BilderAtlas Mnemosyne, 1927-1929. Panel 2 Warburg Institute Archive, Londres Foto Warburg Institute

Desde 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.



Ejemplo 2 Aby Warburg, BilderAtlas Mnemosyne, 1927-1929. Panel 46 (detalle) Warburg Institute Archive, Londres, Foto Warburg Institute

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:

[...] no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. (Didi-Huberman, 2018 p. 6)

Para 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 aparentemente 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 allí 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 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, tomar imágenes heterogéneas entre sí y atravesarlas con relaciones atemporales y contradictorias, la imaginación permite el montaje en el Atlas Mnemosyne, la consolidación de 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. de allí que el Atlas Mnemosyne se estructure 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 Ruíz y García (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 rememorar, en el pasado está la historia de los vencidos, así como para Benjamin (2007) el trapero de la historia recoge los vestigios de aquello que fue desechado como basura y lo pone en diálogo para narrar el presente, 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, este ejercicio 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, 2003, p. 70). De este modo las imágenes del Atlas se convierten en supervivencias del pasado.

En los postulados de Warburg retomados por Huberman (2003 y 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.

2.2.1 El archivo laguna

Como lo proponen Uribe & Ureña (2019) y Estrada (2020), el Atlas Mnemosyne implica un *Denkraum*, una distancia para observar los discursos de la visualidad. En esta investigación se entiende 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. En el Atlas Mnemosyne las redes de relación que se entretajan entre las imágenes, a través de la imaginación y montaje, estrategia metodológica descrita por 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 los observe, cobra sentido, de allí 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 tienen directa relación con el pasado (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 evidenciando que una imagen deriva de cúmulos de sentido.

2.2.2 Supervivencias

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 (2010) acerca de la discontinuidad de los acontecimientos, la deconstrucción de las fronteras disciplinares a inicios del siglo XX. Posteriormente el Atlas Mnemosyne fue retomado por Didi-Huberman (2002; 2008, 2012) 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” (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 al lado de imágenes canónicas de la historia del arte, gracias a ello encontró no sólo las redes de relación sino saltos temporales y ausencia de progreso como ideología (Reyes Mate, 2018). 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.

Fue gracias a sus investigaciones con pueblos mexicanos que entendió la importancia de leer lo visual como “superficie tejida de múltiples pasados” (Didi-Huberman, 2003, p. 48) 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 devienen en 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 (2009) y permite ver cómo se construye el libreto compartido del performance, en este caso, visual. Las supervivencias son entonces:

[...] 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)

Para esta investigación el análisis de las supervivencias es un elemento central para abordar los regímenes visuales de guerra la paz y el género en el marco del Acuerdo entre el gobierno nacional y las Farc-ep para 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.

2.2.2 Síntomas

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, la imagen está cargada de contradicciones, es sintomática, muestra su impureza a la vez que la encubre. Por ello la imagen está cargada de latencias, crisis de su propia formación que sólo 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, de allí que trate 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 (2007) 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 solamente 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 no sólo significados, sino iconografías y signos comunes, es el extrañamiento visual.

Tanto Fernández (2007) como Didi-Huberman (2018) hablan de las imágenes del 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, de este modo la Imagen se desgarrá sintomáticamente y habla, la aparente 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 donde, las relaciones entre las imágenes permiten ver contradicciones cronológicas y de forma, las cuáles hacen evidente en el discurso, nudos 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 hacen evidentes 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. Sarikartal (2005, Brea, ed.) lo plantea como un *shock* que se genera entre el espectador y la imagen.

Bonilla Vélez (2010) 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, la reiteración de 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 dependiendo 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.

De esta forma el síntoma ratifica el modo como se construye lo legítimo y lo anormal, (Didi-Huberman, 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 anormalidad, pero en otros pasaron inadvertidas y terminaron configurando otros modos de lo visible. Para Felici & Gómez (2007),

Las *desviaciones*, suponen choques para el espectador, muestran el aparato enunciator, enjuician la construcción discursiva, no se trata de errores sino de la pretensión en el origen de liberar al lector de la dirección de sentido impuesta, y hacerle ver que los mecanismos de representación han actuado como engaños una y otra vez, han construido su imaginario, le han inculcado lo que debe hacer y pensar y, en definitiva, a través de su discurso, le han impermeabilizado a “otros discursos” anatematizados y excluidos por “diferentes” (p. 8)

En este sentido el síntoma se trabaja en esta investigación desde dos nociones complementarias: como extrañamiento que permite en la yuxtaposición entre imágenes hacer evidentes las estrategias tanto discursivas como semióticas que se utilizan para construir los

regímenes de verdad y las nociones de realidad, y como desviación, que evidencia la construcción de la anormalidad en la escena visual, tanto en las posibilidades que escapan a la norma, como desde su construcción como abyecto.

En conclusión, la configuración del Atlas Mnemosyne es un enfoque metodológico que procede de los debates teóricos derivados de la historia del arte y de los estudios visuales que permite analizar el régimen escópico del género que caracterizó la transmisión televisiva de la firma del Acuerdo de paz con las Farc-ep en el año 2016. Para delimitar el corpus visual de esta investigación, se partió de la conceptualización de marco construida por Butler (2006) que se abordará en el siguiente capítulo y que permitió articular a los análisis de la imagen las condiciones de su producción.

Capítulo 3. El marco: referentes históricos de la transmisión televisiva en la construcción de la imagen

Las imágenes se construyen en medio de encuadres, dialogan con el contexto en el cual son emitidas y cómo se mostraron, 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. Este capítulo aborda la noción de *marco* desde los referentes conceptuales de Butler (2006 y 2011), para comprender el modo en que la llegada de la televisión a Colombia y sus transformaciones, se convierten en el campo de emergencia de las imágenes analizadas.

3.1 El *enmarcamiento* de las imágenes televisivas

Para Butler (2009 y 2011) 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 (2011) estudia el marco principalmente 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 ser 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.

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 record de muertes en Irak como parte del ejército norteamericano. En las escenas emblemáticas de la película, no duda un segundo en asesinar niños, jóvenes, mujeres, que se muestran como escudos y como pertenecientes al Al-Qaeda disparando contra ellos y siendo celebrado por quienes lo rodean mostrándose como héroe de guerra por su accionar.

El marco del cual habla Butler (2011) es tanto la constitución estética, sean los planos y la composición de la imagen como el campo visual, que estamos dispuestos a incluir en lo que se muestra, hay contextos que quedan por fuera del marco, hay sujetos fuera de plano, imágenes que no hacen parte de la legitimidad y por ende quedan suspendidas en 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 2003 cuyas fotografías fueron publicadas en 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 (2006 y 2011) 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,

[...] podemos, entonces, considerar el marco como algo activo, algo que, a la vez, descarta y presenta, o que hace ambas cosas a la vez, en silencio, sin ningún signo visible de operar. Lo que trasparece en tales condiciones es alguien que, al mirar, asume encontrarse en una inmediata (e incontestable) relación visual con la realidad. (Butler, 2006, p. 101)

En el marco se constituye el *aparato escenificador* en el cual se narra la realidad, es allí donde se evidencian 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 (2011), se justifican las guerras de los Estados con normalizadores sociales, que estructuran el performance a partir de la reiteración y la acción punitiva, en donde 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 generando 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, 2011). 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 sumamente inestables (Butler, 2011) ya que, al moverse mediáticamente y cambiar rápidamente 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.

Para Butler (2011) el funcionamiento del marco a partir del cual se construye el discurso y la dramaturgia mediática deja por fuera el trasfondo no tematizado de lo que se está representado, de allí que sea necesario reconocer el *aparato escenificador*, es decir, las estrategias discursivas, los productores y patrocinadores tras las imágenes que llegan a la pantalla. En este sentido, no se trata únicamente de las relaciones mediáticas de producción sino el “corte racializador y civilizatorio en lo que provisionalmente se llama realidad” (Butler, 2011, p. 109) hay entonces un doble ejercicio de revisión del marco, un aspecto responde a la caracterización del campo de producción, pero otro retoma el aprender a ver el corpus visual para encontrar las estrategias mismas del marco en la producción audiovisual.

En este sentido, se debe abordar la función delimitadora del marco, (Butler, 2011) 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 a establecer 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, 2011, p. 121) en este sentido, 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 produce. 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 (2006 y 2011), es útil 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.

3.2 La llegada de la televisión a Colombia: alianzas gubernamentales y enfoque mixto

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 (2017) expone cómo el gobierno del expresidente colombiano Laureano Gómez enfatizó en 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 al interior del Partido Conservador fuertes fragmentaciones.

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, 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” (García, 2017 p. 314). En 1953 Rojas Pinilla asumió la presidencia en lo que se denominó un *golpe de opinión* y sólo 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 (Ramírez, 2009).

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 tercer 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 anteriormente 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 & 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 culta y representara su proyecto modernizador (Chacón, 2019) 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, 2012). 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 necesario (García, 2009), 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 un constante ejercicio de censura en 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 como 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 en este gobierno respondía a estos mismos criterios, 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 culta 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 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, 2012). 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 directamente 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 que progresivamente transformaron 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.

3.3 La expansión de la televisión y la consolidación de los contenidos audiovisuales

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, 2012, p. 17). En ese momento la gran 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; 2012, p. 17) que 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, las investigaciones académicas y prensa alternativa 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 y al Frente Nacional, como 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 tanto como 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 (Chacón, 2019). En 1964 se creó el instituto de radio y televisión (INRAVISION) que era el programador nacional encargado de generar las licitaciones y a su vez construir contenidos estatales, sin embargo, por su enfoque mixto (García; 2015), 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 al interior del 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 & 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. Referentes como

el maestro japonés Seki Sano trajeron 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, donde 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 (2001) 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, 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, 1992) las novelas desde los años sesenta en adelante reflejaron al país popular y las historias cotidianas. Así se construyeron los estereotipos, imaginarios sociales e identidades regionales (Martín-Barbero, 1987) 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 y “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, 1987) 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 HJCK 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, 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, en 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 pro guerra 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, 2007). 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 en la medida en 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 (2014) 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, dando lugar 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 evidenciar la capacidad de edición, corte y montaje que tienen en su estrategia de producción.

Para Antezana (2014) 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 sólo 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 posteriormente los deportes. Este espacio estaba dedicado a construir una noción de cultura y de identidades patrias compartidas. En estas secciones con el paso de los años 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, así como los ciudadanos destacables y la aceptación de condiciones de violencia estructural y miseria como “obstáculos necesarios” para el camino al éxito (Antezana, 2014).

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 a 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.

3.4 Desarrollo tecnológico, canales regionales y mediatización de los Procesos de Paz

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 autodefensas 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 sólo 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 a su gobierno. 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 sólo 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 en materia de 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 y producciones mexicanas y telenovelas latinoamericanas (Martín-Barbero, 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 Barbosa, 2016) con investigaciones sobre el impacto mediático y la construcción de contenidos críticos. Entre los representantes de esta línea

crítica se encuentra Jesús Martín Barbero, Germán Rey y Luis Fernando Múnera, la mirada sobre los medios se empieza 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 económico (García, 2017). En los años noventa surge *Telecafé*, *Canal Capital*, *Canal 13* y *Televisión regional del Oriente*, la población comenzaría a ver el Festival Vallenato, las fiestas populares y 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.

En el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) se dió 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 marcaría 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, primando las versiones oficiales

sobre los hechos que sucedieron ese día, 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 sólo 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.

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 uno se vio cómo en 1990 en el Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) se firmó el proceso de paz con el M-19 y este no sólo es televisado, sino que se abre un campo de representación para la guerrilla y la oposición política en los medios mayor. 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 incluyendo 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 pluri-étnica 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 se prima la tradición, la nación y la familia, y el segundo implica un modelo que genere la noticia de manera que sea vendible y espectacular, las cadenas comerciales como RCN y Caracol se verían más identificadas con el segundo formato sin que esto necesariamente implique desligarse completamente del primero. El *Noticiero 24 horas* respondía por ejemplo a un modelo más horizontal en el cual además 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 de rasgos finos 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.

3.4 La privatización: el espectáculo y la construcción del enemigo

En los años noventa la Comisión Nacional de Televisión creada por el expresidente 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 mercantiles (García, 2015) 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 ya se expuso, 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), donde Jaime Garzón hacía crítica política aguda a través de la sátira y el humor o *Travesías* de Alfredo Molano que mostraba la Colombia profunda 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, el show y espectáculo se privilegió 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 (2010), 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:

Una contemporaneidad que confunde los tiempos y los aplasta sobre la simultaneidad de lo actual, sobre el “culto al presente” que fabrican los medios y sobre todo la televisión. La devaluación de la memoria la vivimos todos, pero mientras los adultos la sentimos como una mutilación, la gente joven la siente como la forma misma de su tiempo (Martín-Barbero, 1992, p. 13)

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.82) 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 pm y posteriormente a las 9:30 pm en Canal 1. En 2002 *NTC Noticias* hizo parte de un sistema unificado de noticias para Canal 1 en el cual surgió *Noticias uno La red Independiente* cuyos presentadores fueron en ese momento, 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 materia de 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 por su diversidad de formatos al público. De esta manera 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 2004

Caracol *TV* quedó en manos del conglomerado económico grupo Santo Domingo y en 2008 RCN lanzó su canal internacional *NTN24* como parte del grupo Ardila Lulle. INRAVISIÓN se liquidó en 2004 quedando 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 enuncia Martín-Barbero (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 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 narco novelas para el público nacional e internacional.

Durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010) fue fundamental para legitimar sus intereses políticos, la postura editorial de los noticieros de mayor rating y las series televisivas que representaban el conflicto colombiano desde las estéticas creadas por las narco-novelas. 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 durante los gobiernos de Uribe Vélez.

Como se mostró en los Capítulos uno y tres, las investigaciones de López de la Roche (2005 y 2015) analiza 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 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?” (Manual de estilo, Gobierno Nacional, 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, de esta manera 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 (2010) el auge de las narco-novelas y la legitimación de las acciones paramilitares era una constante en las imágenes televisivas. Series como *Los tres caínes* de RCN que mostraban la historia de los hermanos Castaño desde una perspectiva humanizada que legitimaba su accionar paramilitar, llevó a un segundo exterminio simbólico de la oposición política como señala Maya (2012) en donde 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 narco-series 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, 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 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 seriados 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 la presente investigación. La relación entre 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 en la medida en 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.

3.5 Delimitación de fuentes y selección del archivo laguna

Para seleccionar el archivo es necesario entender las relaciones metodológicas de la arqueología visual y la arqueología del saber. Para Foucault (2010) 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 (2010) 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 a 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 (2010) 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 uno se abordó el concepto régimen escópico y se entiende que, en el análisis del género para la presente 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 narco-novelas 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.

Al observar todas las producciones transmitidas entre 2012 y 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 de 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.

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 (2018) 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 de 2016.

En el *prime time*, horario de mayor audiencia en Colombia de las 7:00 pm a las 10:00 pm, la novela de las 9:00 pm arrasó según *Raking 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 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 de 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 pm 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 como 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 revisara 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 del performance del género. Sin embargo, fue 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,

[...] precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*. (Hubernan, 2008, p. 18)

La imagen debe ser explorada desde la noción de *montaje*, es decir, la construcción de un collage 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.

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 seleccionadas 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, la campaña *Soy Colombia-no* promovido 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 de un collage en el 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 siguientes son ejemplos de las matrices realizadas para el archivo:

	B: nos vamos por las buenas o... Y es que ella se va conmigo porque yo lo decido Belky: barragán suéltelos y todo eso es verdad porque yo se los conté usted ya no puede ir por ahí diciéndole mentiras a todo el mundo B: dígame mirándome a los ojos que usted no me violó dígamelo Ba: usted nunca debió decirle eso a mi hija Be: 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 que hizo matar al resto de mis camaradas y joderme la vida a mi Ba: joderle la vida ustedes 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 Be: porque no me mató a mí por qué no me mató ese día Disparos (...)	Accionar heroica de Belky al perdonar a barragán y curarlo con los saberes de la guerrilla Recuerdos de Belky de la guerrilla le permiten nuevamente salvar a barragán Construcción de Barragán como abyecto Relación con discurso de las manzanas podridas. Butler (2012)
--	---	---

Ejemplo 3 Imagen de la matriz Capítulo 62 La Niña

	y un bisturí un cepillo de cerdas y una espátula les sacara por pedazos a las criaturas de sus barrigas LN: 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	Prácticas escabrosas de las <u>Farc-ep</u> y burla y humillación por parte de los hombres hacia las mujeres que quedaban embarazadas se mantiene el régimen del bárbaro insensible De la roche (2015) Estrada (2020)
	LN: 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 No todas fueron obligadas a abortar en esta casa, muchas según sus propios testimonios eran llevadas a santa Cecilia un corregimiento de Santa Marta donde había un puesto de salud que era usado por alias el enfermero como si fuera su clínica particular	La investigadora llega a la casa donde se practicaban los abortos, la imagen construye la abyección desde la suciedad y el desalojo visual. Estéticas del terror Bonilla Vélez (2014) Relación con imágenes de La Niña del aborto Registro ficcional <u>Antezana</u> (2015)

Ejemplo 4 Imagen de la matriz 29 de enero 2016 Los Informantes, el Abortista de las Farc

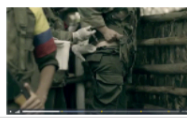
	Quiero que las <u>Farc</u> pida perdón de rodillas y que con el corazón digan a las mujeres a los niños a las niñas que violaron, que eso me parece atroz que eso no tiene, me parece fuera de contexto y que ha hecho tantas atrocidades y no solamente violaciones han hecho secuestros a viejitos moribundos los han matado de verdad que terrible, ¡uy no! (mano en el pecho se quiebra la voz) (corte) que me dicen la economía también la acabaron el petróleo todo, ellos acabaron con un país de verdad y ahorita los están galardonando los están aplaudiendo les están dando lo mejor de todo, entonces tenemos que ser de las <u>Farc</u>, tenemos que ser guerrilleros para que nos den privilegios, ahorita van a recibir un sueldo de no sé cuanto por favor el presidente lo único que quiere es el premio Nobel a nivel mundial de la paz y no le interesa nada más	El discurso exaltado de dolor e indignación frente a <u>Farc-ep</u> lo encarna una mujer transeúnte en el centro de la ciudad, el cuerpo en función del discurso de odio Encarnar la indignación como representante del deseo popular Cuerpo gramatical Restrepo (2006) ¿por qué se corta el plano en el llanto?
--	--	--

Ejemplo 5 Imagen de la matriz Soy Colombia-no testimonios

Al organizar el archivo se realizó un ejercicio de 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 que paralelas a los diálogos?

El trabajo archivístico era de tal magnitud con la presencia de miles de fotogramas que fue necesario pasar a una segunda matriz de ordenamiento del archivo. En este ejercicio 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, supervivencia. Esta organización permitió hallar significados comunes como “ideología de género” “cuerpo” “construcción de Farc-ep” “Usos del pasado” y a partir de este ejercicio de ordenamiento se hicieron explícitas las diferencias entre imágenes sintomáticas y supervivientes. La siguiente es una imagen de la matriz:

	A	B	C	D	E
	CATEGORIA	IMAGEN	FUENTE	SÍNTOMAS	SUPERVIVENCIAS
1					
2	ideología aborto		LN C1	violencia en farc aborto	aborto
3	ideología sobre los cuerpos		LN C14	sobre los cuerpos	
4	ideología heteronormatividad				

Ejemplo 6 Imagen de la matriz síntomas y supervivencias

El ejercicio de organización es una acción analítica que permite entrecruzar la teoría y el archivo visual, de allí que el siguiente paso fuera el ejercicio de imaginación y 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. El último paso fue la *imaginación*, un ejercicio de deleite investigativo en el que quien investiga pone en juego su cultura visual para desgarrar las imágenes, controvertirlas, desmentirlas, dismantelar 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 2016. A continuación, se muestran las imágenes de los paneles.



Ejemplo 7 Imágenes del Atlas Mnemosyne

Cada imagen del Atlas Mnemosyne fue analizada en función del régimen escópico del género y a partir de ello se construyeron composiciones visuales que aparecen en los capítulos cuatro al siete, pensadas como textos analíticos visuales.

3.5.1 Noticieros e informativos

A partir de los hitos del proceso de paz ocurridos en 2016 que estuvieron 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, la cronología tomada del *Centro regional de derechos humanos y justicia de género*, *De Noticias Uno* y de *Noticias RCN*, se trianguló la información y se seleccionaron 15 noticieros de 30 minutos revisados en función de los regímenes de guerra paz y género, de los 15², 9 no abordaban la información por la cual fueron seleccionados y 6 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 2016, 17 de septiembre, 25 de septiembre y 2 de octubre 2016.

En este 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 Felix de Bedout como presentador y Daniel Coronell como director. Más adelante este noticiero se integró al sistema unificado de *Noticias Uno* y en 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 Beodut es un periodista y comunicador social que se ha caracterizado por hacer columnas e investigaciones críticas. Su periodismo se enfoca en generar crítica y polémica

² 5 marzo 2016 mujeres víctimas retornan al Salado, 15 mayo se acuerda salida de menores de 15 de los campamentos, 18 mayo reunión de mujeres excombatientes en la Habana, 23 junio firma acuerdo de cese al fuego y dejación de armas, 24 julio se hace público el enfoque de género de los acuerdos, 24 agosto se llega al acuerdo final, 10 septiembre inicio de salida de menores, 17 septiembre X conferencia guerrillera, 26 septiembre firma del acuerdo, 2 octubre plebiscito para refrendar, 21 octubre organizaciones de mujeres se reúnen con Santos, 25 octubre Santos se reúne con promotores del no, 2 noviembre organizaciones de mujeres y LGTBI se reúnen con Farc-ep, y 12 noviembre se logra nuevo acuerdo, 24 noviembre se firma nuevo acuerdo.

como menciona Alberto Casas (Revista Dineros, 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 hecho un ejercicio de 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 se mantiene actualmente 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 recibe 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, 2020). La línea crítica de los dos fundadores del noticiero ha implicado la constante investigación de control político que da el nombre de red independiente al noticiero.

Desde sus inicios, el equipo investigativo en el cual se encontraba 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 independiente que realiza periodismo investigativo con el interés de poner en evidencia los hechos que ocurren en el país con profundidad y análisis. El noticiero ha sido galardonado en varias ocasiones en los premios *India Catalina* como mejor programa periodístico desde 2006 hasta 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 una entrevista que le realizó Jairo Navas del Círculo de periodistas Cecilia Orozco expresó lo siguiente:

Noticias Uno ha tenido esa característica desde cuando nació con Daniel Coronell a la cabeza. La fama de Daniel está cimentada en las denuncias contra el poder, tipo yidispolítica que, en otro país, hubieran tumbado al gobierno de turno. Luego llegué a reemplazarlo y a continuar su línea que, en todo caso, también era la mía. Hoy, evidentemente, Noticias Uno es un referente periodístico y lo digo con modestia: estamos frente al poder, no a su lado, observándolo para contar sus verdades. (2019).

En 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 Uno 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

Inicialmente RCN fue un consorcio privado de radio y posteriormente 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 aproximadamente el 80% del territorio nacional, según datos de Verdad Abierta (2016). 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 (2016) y la Silla Vacía (2016) empresas del grupo Ardila Lulle como *Postobón* han sido constantemente investigadas por sus 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 desde allí en adelante se han ampliado las horas de emisión con cuatro franjas siendo el Noticiero de las 7:00 pm el de mayor rating. En 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 2000. Según Salvatore Mancuso en sus declaraciones en Justicia y Paz, esta exposición mediática sirvió para consolidar las AUC (La silla vacía, 2015). Gurisatti fue amenazada por la columna Teófilo Forero de las Farc-ep y en 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 (La silla vacía, 2019). Según los directivos del canal 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 (La silla Vacía, 2015 y Las dos orillas, 2016). Poco a poco las entrevistas y notas periodísticas enfatizaron en 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 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? (El Tiempo, 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. (Semana, Memorias de periodismo y trincheras).

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 de 2013 y desde el inicio fue pensado para el espacio del domingo en la noche después de Noticias Caracol a las 8:00 pm.

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 un ejercicio de investigación cronológico, 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 entre partes que se da de manera semi-estructurada permitiendo hacer un guion investigativo por parte del periodista que se transforma con las respuestas del entrevistado o entrevistada (Noci, 2000). 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) quien 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 (Semana, redacción judicial, dic. 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 (El Universal, Taborda, enero de 2018). Marta Arrázola aspiró a ser candidata del partido en 2018 pero no logró la votación requerida. Por otro lado, el hermano de La Nena 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 los niños y niñas incluyeran en sus bailes movimientos denominados “eróticos” (Silla Vacía, julio, 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 La Nena Arrázola y María Elvira Arango, entre ellos Andrés Sanín quien también ha sido jefe de redacción de la revista *Soho*, Federico Benítez quien se ha especializado en cubrimiento periodístico del conflicto armado tanto desde *Los Informantes* como en el programa de Pirri 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, julio de 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 City Tv 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, TV y Novelas 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 (Las dos orillas, Hernández, julio de 2014).

Otro caso de edición y censura es el de Natalia Orozco quien escribe una columna en *La Silla Vacía* (noviembre, 2013) en donde 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 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 cambio su sentido (Las dos orillas, noviembre, 2014) 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, diciembre, 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 Fac-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 *El 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.

3.5.2 Telenovela *La Niña*

La telenovela *La Niña* se emitió por Caracol TV entre el 26 de abril y el 16 de septiembre de 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 pm de lunes a viernes. Fue producida por CMO producciones, empresa fundada en 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 de el Libertador Simón Bolívar y *Soñar no cuesta nada*, nominada a un premio Goya a mejor película extranjera de habla hispana en 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 tanto de *CMO producciones* como 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 durante todas las emisiones. Fue ganadora de diversos premios, entre ellos 11 premios *India Catalina* en 2017, tres en *TV y Novelas*, 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” dándole

el alias de Sara y ejerciendo 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 siendo 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 y al poco tiempo, uno de sus profesores descubre también esta información entregándosela a una mujer cabecilla de las Farc-ep, que guarda rencor contra ella y 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 fue

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 2016, la historia y los recuerdos de la niña sobre su infancia fueron plasmados en escenas a través de los relatos la joven. “En la primera reunión nos dimos cuenta de que en realidad nada de su historia era un mito” posteriormente 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”. 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 al sentido mismo de la telenovela, la guionista comenta en otra entrevista realizada por el tiempo en mayo de 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 Espectador, 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 Espectador, 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” (El Espectador, abril de 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 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.

3.5.3 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 de 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” (Asuntos legales, 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, 2018). 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 (2017) 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 Si 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% Si, 20,23% No) Vaupés (78,0 5% Si, 21,94% No) Putumayo (65, 50% Si, 34,49% No) (González, 2017 y Basset, 2017) sin embargo, hubo otros fortines como Antioquia (37, 99% Si, 62% No) Casanare (28, 85% Si, 71,14% No) y Huila (39,22% Si, 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 materia de 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

En el archivo construido para esta investigación, uno de los ejes temáticos de mayor relevancia es el cuerpo, los usos y representaciones que lo encarnan y su relación con el marco de producción y divulgación. En un primer momento se aborda la categoría *Cuerpos gramaticales y religión* la cual recoge las supervivencias de regímenes escópicos pasados asociados a las imágenes del periodo de la Colonia y el modo de representar el dolor de los cuerpos en las figuras femeninas, así como los cuerpos masculinos asociados a la autoridad.

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. A su vez, el género se construye como régimen escópico de supervivencias como actos reiterados que se configuran en el presente.

El primer grupo visual del Atlas *Cuerpos* toma el nombre de *Cuerpos gramaticales y religión* para comprender cómo se encarna 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 ver el Atlas *cuerpos y religión* las imágenes poco a poco se entretajan con las supervivencias del pasado, traer las imágenes de las vírgenes que fueron producidas en la Colonia, evidencia la reiteración y la supervivencia de los regímenes escópicos. Al mirar con detenimiento se pueden sustraer los cuerpos dolientes, en su mayoría, asociados a lo femenino.

Convenciones

Línea Magenta: Cuerpos dolientes

Línea Naranja: Cuerpos de autoridad

- LN C1 La Niña. Capítulo 1 (Belky llorando al encontrarse con su familia)
- LN C2 La Niña Capítulo 2 (Belky en el momento de la violación)
- LN C3 La Niña Capítulo 3 (Cura habla a Belky y Manuel sobre las relaciones de pareja)
- LN C38 La Niña Capítulo 38. (Belky después de ser torturada)
- LN C39 La Niña Capítulo 39. (paciente de diálisis)
- LN C57 La Niña Capítulo 57. (Belky llora la muerte de Mariana)
- LN C66 La Niña Capítulo 66. (bautizo del hermano de Belky)
- LN C75 La Niña Capítulo 75. (Belky paciente por envenenamiento con mercurio)
- LN C76 La Niña Capítulo 76. (Encuentran a Belky enterrada y torturada)
- LN C78 La Niña Capítulo 78. (las hermanas y el papa de Belky oran para que se recuperen)
- LI 10E Los Informantes 10 de enero. (Emperatriz habla de su hijo muerto en secuestro en campamento de las Farc-ep).
- LI AG14 Los Informantes 14 de agosto. (entrevista a tres mujeres víctimas de las Farc-ep)
- RCN 15M Noticias RCN 15 mayo. (Entrevista a la esposa de guardaespaldas muerto en atentado de las Farc-ep a Fernando Londoño)
- RCN 23J Noticias RCN 23 junio. (Mujeres víctimas entrevistadas para hablar de dudas del Acuerdo)
- RCN 25S Noticias RCN 25 septiembre. (especial de víctimas de las Farc-ep un día antes de la firma del Acuerdo en Cartagena)
- N1 25S Noticias Uno 25 septiembre (nota periodística de movimiento de ultraderecha religioso a favor del No a los Acuerdos)
- SALP 14 Sí a la paz video 14. (el papa habla del Proceso de paz)
- SALP 19 Sí a la paz video 19. (el papa con el presidente Santos hablando del Proceso de paz)
- SALP 23 Sí a la paz video 23. (sacerdotes hablan sobre el Proceso de paz)
- SALP 30 Sí a la paz video 30. (frases de personajes masculinos internacionales sobre la paz)
- SALP 32 Sí a la paz video 32. (frases de personajes femeninos internacionales sobre la paz)
- SC 3 Soy Colombia-no video 3. (canción “no estoy de acuerdo” imagen de manos orando que la acompaña)
- El éxtasis de Santa Terea, escultura, Gian Lorenzo Bernini, 1647-1652.
- Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni, escultura, Gian Lorenzo Bernini, 1671-1674.
- Virgen Orante, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1680.
- Fotograma de Ingrid Betancurt. Tomado de (Archivo de prueba de supervivencia de Ingrid Betancurt secuestrada por Farc-ep)
- La Piedad, escultura, Miguel Ángel, 1498-1499.
- Ánimas del purgatorio, talla en madera, Anónimo, 1870.

Cuerpos dolientes



Ilustración 2. Detalle del Atlas cuerpos y religión para analizar la categoría Cuerpos doliente

En la *Ilustración 2*, 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.

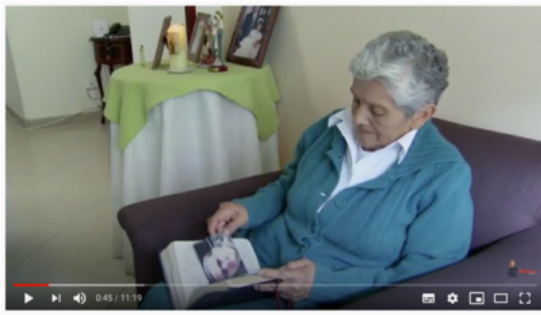
Como lo expresa Borja (2010) las imágenes de la Colonia cumplían tres objetivos: enseñar, deleitar y conmover. Los cuerpos expresan el dolor en dos vías, por un lado, las personas que aparecen en las imágenes muestran el llanto ante la cámara o lo esconden tras la mano; por el otro lado, el dolor se 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 (2010) enseñar, deleitar y conmover. 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. Posteriormente se reitera el dolor en pantalla, con las entrevistas 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*.

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

Para entender cómo se construye un régimen escópico sobre el cuerpo, se aborda el programa de *Los Informantes* del 10 de enero denominado *La peregrinación de una madre* en el cual 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 La Nena Arrázola cómo fueron sus largos años de agonía”. (Los Informantes 10 de enero)

Construir un cuerpo



Los Informantes: La peregrinación de una madre

Ilustración 3 Detalle del Atlas cuerpos y religión para hablar del cuerpo construido

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 La Nena Arrázola invita a Emperatriz a relatar la historia de su hijo a través de dispositivos icónicos en la representación de las víctimas, como se aprecia en la *Ilustración 3*, parte de las fotografías del álbum, a la fotografía enmarcada en la sala, allí el plano picado 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 donde se dicen frases de ruego por parte de Emperatriz “yo le decía señor devuélvanme los restos de Julián devuélvame los restos de mi muchacho devuélvanmelo si no están haciendo nada devuélvamelos” 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”.

Este ejemplo enseña cómo se construye gramaticalmente un cuerpo. La producción del programa *Los Informantes* utiliza el escenario del cementerio que carga dramáticamente la escena para lograr la connotación melodramática y el régimen escópico del cuerpo doliente

en Emperatriz. Los cuerpos como lo enuncia Butler (2003) se construyen de manera performática, el modo de expresar el dolor puede ser construido por el marco de producción, así sucede con Emperatriz. La producción decide de qué manera el sentir debe ser mostrado 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.

4.2 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 de 2016. En esta sistematicidad surge además una asociación entre los cuerpos femeninos y las imágenes coloniales del dolor.



Ilustración 4 Detalle de Atlas cuerpos y religión para ver las supervivencias de cuerpos dolientes femeninos

Al remitirse en la *Ilustración 4* a la imagen de la virgen y el detalle de *La Piedad* de Miguel Ángel esculpida entre 1498 y 1499, se ven cuerpos que contienen el dolor, conmueven con su calma y control. Su cuerpo poco a poco encarna el performance de un cuerpo que sufre de manera constante, 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 la misma manera, 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 titulado *Duelo Eterno* se entrevista a tres mujeres que han perdido a sus familiares en el conflicto armado y que son víctimas de las Farc-ep.



Los informantes Duelo Eterno

Ilustración 5 Detalle Atlas cuerpos y religión para ver la reiteración de cuerpos doliente

Al mirar la *ilustración 5 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, se trata de recordar únicamente 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 la imagen se tapa el rostro con la mano para contener el llanto, La Nena Arrázola, encargada de la nota periodística dice: “Rocío González no es la excepción se traga las lágrimas, pero la tristeza le gana”. (Los informantes, 24 de agosto de 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 donde 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 donde La Nena 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, 2016).

El marco de *Los Informantes*, como ya se expuso en el Capítulo tres, hace parte de un modelo tomado de programas norteamericanos en donde lo más importante es el impacto y el espectáculo que la historia genera en la audiencia, no el contexto de la misma, 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. En esta medida, se aborda el melodrama como estrategia narrativa que vincula la emocionalidad

exacerbada a través de la tragedia, generando en el espectador no sólo la conmoción sino la sensación de la imposibilidad de futuro o finalización del drama (Martín-Barbero, 1987).

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 en que 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 infinitudes 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 de 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 La Nena Arrázola con el fin de conmoverlas hasta el llanto, de allí que Arrázola la tilde de inexpresiva y sin emociones, su cuerpo no encarna fácilmente 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 hace evidente el marco en la escena, si en las entrevistas este cuerpo no se conmueve dramáticamente, se construye la escena de ella sola y añorando, en la *Ilustración 5* está sentada en una silla roja sola en medio de plantas, se hace un plano *optique*, que consiste en un acercamiento para incitar el drama, así su cuerpo se construye gramaticalmente como un cuerpo a la espera y añorante, un cuerpo doliente que conmueve desde el melodrama.



Ilustración 6 Detalle Cuerpos y Religión para ver la construcción de un cuerpo

La última entrevistada se refiere a su hijo quien fue llevado a las filas de las Farc-ep a los 17 años, en la *Ilustración 6* se muestran tanto sus manos en donde se hace evidente el paso del tiempo, como un candado que simboliza la captura, en este rostro el paso del tiempo hace que no sea necesario 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, 2016)

La imagen de un pasado doliente y constante se hace evidente en las imágenes, el Atlas Mnemosyne permite ver que el régimen visual se construye a partir de la supervivencia de las imágenes de dolor que se aprecian derivadas de imágenes coloniales como los cuerpos de las vírgenes que encarnan performáticamente a las entrevistadas en el programa *Duelo eterno* de *Los Informantes*. De esta manera se busca conmover a través de cuerpos históricamente asociados al sufrimiento.

4.3 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 únicamente contruidos y así sucede con los cuerpos de las víctimas en el archivo contruido para esta investigación. si se retoma la *Ilustración 1* el Atlas de *Cuerpos y religión* se puede observar imágenes en donde el dolor es exacerbado. 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 (Erazo, 2016). En la *Ilustración 7* se evidencia cómo el dolor se vuelve estético, el dolor en las imágenes de las víctimas del archivo se muestra desde constantes visuales, 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.

Al ver las imágenes de la *Ilustración 7*, las vírgenes y santas vuelven a ocupar la escena. De allí derivan las supervivencias en las imágenes, en el arte, la imagen del dolor y el placer en las mujeres es dramáticamente similar. En la imagen se encuentra el detalle de *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini esculpida entre 1645 y 1652, el *Éxtasis de la beata Ludovica* de Bernini esculpido en 1674 e imágenes del archivo de 2016. De manera sorprendente, hay un gran parecido entre el dolor y el placer en los cuerpos femeninos, su dolor es estético, estas corporalidades son 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 deleiten y conmuevan, se trata de imágenes de una feminidad delicada y suave, deleita la manera en que el dolor encarna los cuerpos que se proyectan en pantalla.

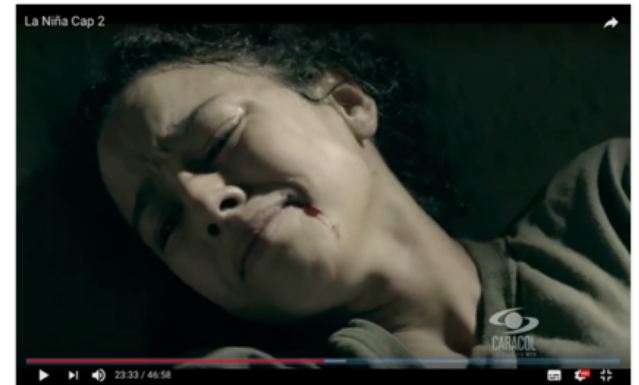


Ilustración 7 Detalle Atlas cuerpos y religión para ver el dolor que deleita

Tanto las investigaciones de Villellas (2010) como de Wilches (2010) abordadas en el Capítulo uno, muestran que las imágenes de las víctimas femeninas se anclan a un pasado estático en el cual 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 hace evidente el modo en que, en las producciones televisivas, cuando se habla de víctimas, las imágenes que aparecen en pantalla son femeninas y se constituyen como víctimas canónicas.

En la *Ilustración 8* se observa cómo se encarna el régimen escópico, a diferencia de la construcción de los cuerpos en el caso de los programas de *Los Informantes La peregrinación de una madre* (en donde aparece Emperatriz) y *Duelo Eterno* (en las tres entrevistas a mujeres con familiares víctimas de las Farc-ep) en donde la producción construye el escenario de manera consistente con este régimen visual, en la serie de *La Niña* así como en las imágenes de archivo tomadas por *Noticias RCN* el 25 de septiembre de 2016 para hablar de los secuestros cometidos por las Farc-ep, el cuerpo gramatical se asume sin necesidad de un montaje constante, el dolor ante la cámara connota suavidad y deleite.

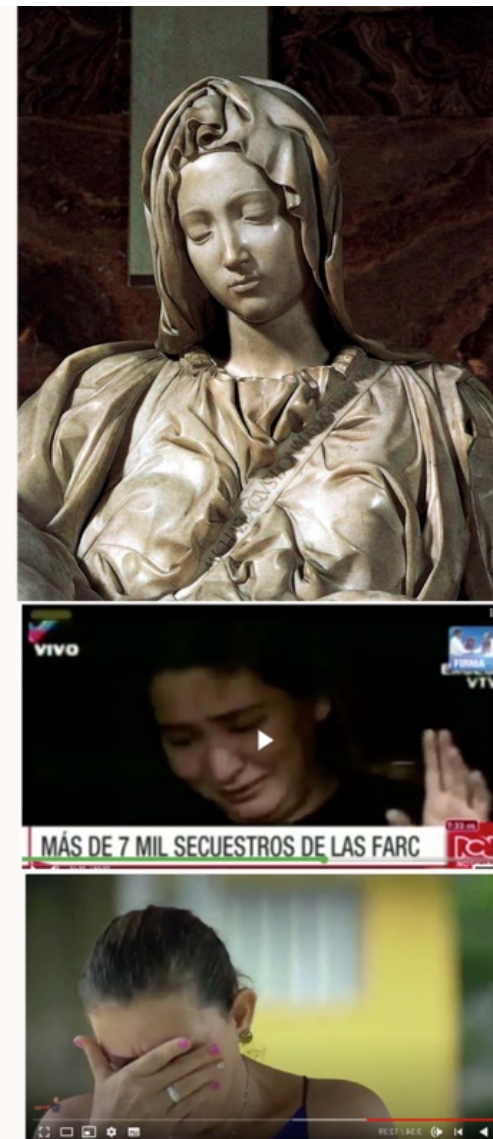


Ilustración 8 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver supervivencias de cuerpos dolientes que deleitan

En la *Ilustración 9*, 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 “vea que ya se le han ido quitando los morados, Sara usted me va a tener que hacer caso, un día de estos levantarse y tratar de caminar. Usted va a seguir insistiendo en que no quiere vivir, usted no hubiese quedado viva después de todo lo que le hizo ese coronel” (*La Niña*, cap.38); 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 su amiga 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 sólo hasta el momento en que está a punto de morir se hace pruebas para saber qué le sucede. La caracterización del personaje de Belky 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.



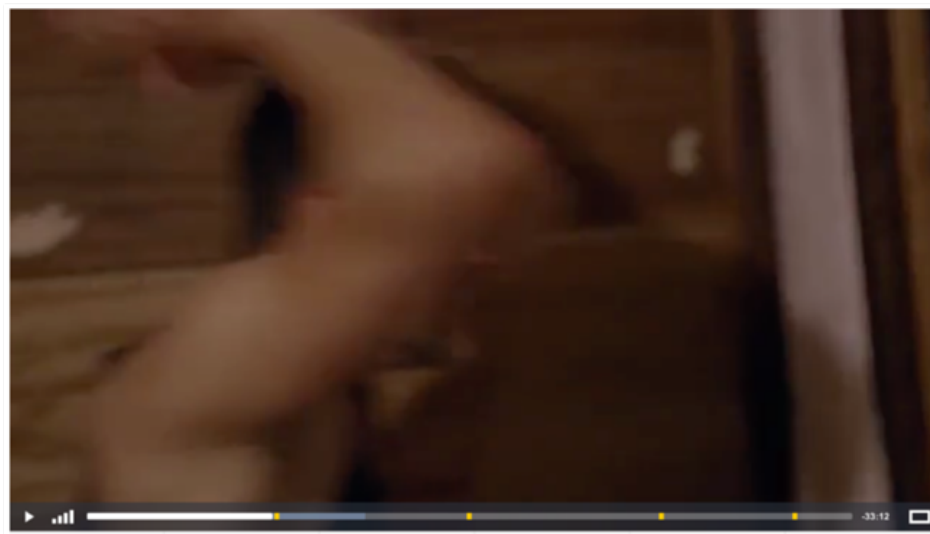
Ilustración 9 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver el cuerpo doliente de Belky

En este apartado, se pueden observar el régimen escópico del dolor que deriva del arte colonial, expresándose como supervivencias en el archivo de los cuerpos femeninos. No ocurre lo mismo con las imágenes de los hombres frente al dolor. En la *Ilustración 1* Atlas de *Cuerpos y religión* hay otras imágenes que se asocian a lo masculino, los hombres que aparecen como víctimas no encarnan los regímenes escópicos del cuerpo doliente colonial.

En la *Ilustración 10* hay dos ejemplos de ello, la primera fila son imágenes del archivo que provienen de *Noticias RCN* el 25 de septiembre de 2016 para hablar sobre el secuestro en las Farc-ep, las imágenes varían, el llanto no se esconde entre las manos, hay imágenes en las que las víctimas miran directamente a la cámara. Por su parte, en la segunda fila, se encuentra el cuerpo de Manuel, el novio de Belky, esta escena es de *La Niña* en el capítulo 15, Manuel llama a Belky a su casa y le contesta su mamá, ella le cuenta que Belky salió con sus amigos y especialmente con Santiago. Manuel reacciona con rabia y dolor de manera exacerbada y lo expresa golpeando las paredes y gritando. Las corporalidades de la masculinidad, se asocian a regímenes del poder, no del dolor.



Noticias RCN 25S



La Niña c15

Ilustración 10 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver la masculinidad en función del dolor

4.4 Cuerpos de autoridad

Al mirar la *Ilustración 11* las imágenes de la masculinidad invaden 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 colombiano-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 comentarios como, “Es el momento oportuno para que los colombianos hagan un paso adelante en que 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 permitirnó 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 como 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 a 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.

Religión y autoridad

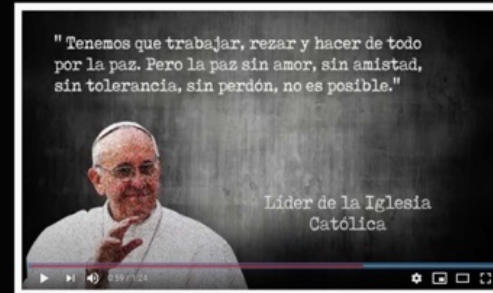


Ilustración 11 Detalle del Atlas cuerpos y religión para ver los cuerpos de autoridad

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 de 2016. La presentadora abrió la nota del siguiente modo, para referirse a un grupo extremista 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, sep. 25).

La nota periodística cuenta cómo Eugenio Trujillo y el ex-procurador 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 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, al remitirse a la *Ilustración 11* es imposible diferenciar entre las imágenes del Sí y el No, los planos y representantes eclesiásticos son similares. Sin embargo,

en la *Ilustración 11* hay un recuadro blanco que encasilla una diferencia, se trata del caso del 25 de septiembre de 2016, en *Noticias 1*, estas imágenes son utilizadas por el noticiero para mostrar la contradicción que implica lo que el noticiero denomina “ultraderecha católica” mientras se habla de los grupos que dicen tomar las armas si gana el Si, 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 a la paz e incitar a la violencia.

En la *Ilustración 11* se encuentran también imágenes de *La Niña* que acentúan 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 Capítulo 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, de heterosexualidad obligatoria (Butler, 2009) en el cual 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, dándoles así autoridad en el habla y legitimando el discurso que emiten al espectador.

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.

Capítulo 5. Usos Políticos y disección de los cuerpos



Ilustración 12 Atlas cuerpos sometidos a disección

Convenciones

LN C6 La Niña Capítulo 6. (Belky encuentra casos de ejecuciones extrajudiciales)
LN C9 La Niña Capítulo 9. (seminario de patología con el caso de mujer víctima del conflicto)
LN C13 La Niña Capítulo 13. (Clase de anatomía)
LN C20 La Niña Capítulo 20. (Clase de anatomía)
LN C50 La Niña Capítulo 50. (asamblea estudiantil para decidir si los excombatientes pueden entrar a la universidad)
LN C55 La Niña Capítulo 55. (cuerpo de mujer que muere en procedimiento de aumento de senos)
LN C56 La Niña Capítulo 56. (cuerpo de la jefe de enfermería Hilma)
LN C84 La Niña Capítulo 84. (único cuerpo masculino sin vida en la serie)
LI E29 Los Informantes enero 29. (planos detalles de mujeres que abortaron en la guerrilla)
SALP 16 Sí a la paz video 16. (campana para hablar de la reincorporación de excombatientes)
RCN 17S Noticias RCN 17septiembre (entrevista en la X conferencia guerrillera a militantes)
La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, óleo sobre lienzo, Rembrandt, 1632.
Venus anatómica, escultura, Susini, 1775
Venus Noire, fotograma del largometraje Venus Noire, director Abdellatif Kechiche, 2010
Venus Primitiva, La Venus de Willendor, datada de 27.500 y 25.000 a.n.e

En este capítulo se analizan los *Usos políticos y disección de los cuerpos*, en donde se encuentran las supervivencias del régimen escópico de la modernidad en los cuerpos que deben ser sometidos a observación, duda y explicación. La siguiente categoría es *Cuerpos retratables*, los cuerpos que obedecen a la norma y son dignos de ser vistos. Y finalmente, *Cuerpos en función del discurso político*, en donde se estudian los usos de lo corporal para la construcción del discurso, en este apartado encontramos cuerpos de lo popular, lo multicultural y el síntoma de los menores de las Farc-ep.

5.1 Cuerpos para la lección de anatomía

La siguiente categoría corresponde al ojo de la ciencia que ordena el mundo en función del paradigma de la modernidad. Como se mostró en el Capítulo dos, 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 por ejemplo 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 encuentra cuerpos que son sometidos a disección, en *La Niña* el régimen de representación de la medicina moderna es una constante por la cercanía del argumento en la telenovela con la disciplina médica, en la *Ilustración 12*, las primeras imágenes del lado izquierdo superior, remiten a las lecciones de anatomía de Rembrandt.

A lo largo de la serie de *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. Al observar la *Ilustración 13* con detenimiento, las imágenes tienen una recurrencia, los cuerpos que se analizan y diseccionan son de mujeres. Sólo en la última escena, cuando van a atrapar a alias “Segura” (guerrillera y segunda antagonista de la serie quien era pareja de Roncancio y desarrolla una relación de celos y tensión con Belky por ser la “consentida” del comandante, lo cual la lleva a querer envenenarla en el final de la serie) en la imagen donde se ven dos oficiales, uno a cada lado de Belky apuntando sus pistolas y con ropa de médicos hacia “Segura”, se puede observar un cuerpo masculino, pero este hace parte de la escenografía, no es un caso estudiado por Belky, no es un cuerpo intervenido en la telenovela.

Esta representación está anclada a supervivencias de dos regímenes escópicos de la modernidad: la ciencia médica y el desnudo. En el Capítulo dos se mostró cómo 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, 1977; Foucault, 1991). 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 Erazo (2016) se profundizan estos postulados al comprender que además había cuerpos que supuestamente poseían “males endémicos” asociados a la raza y contruidos desde la medicina moderna para generar diferencias culturales que permitieron la patologización no sólo 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.

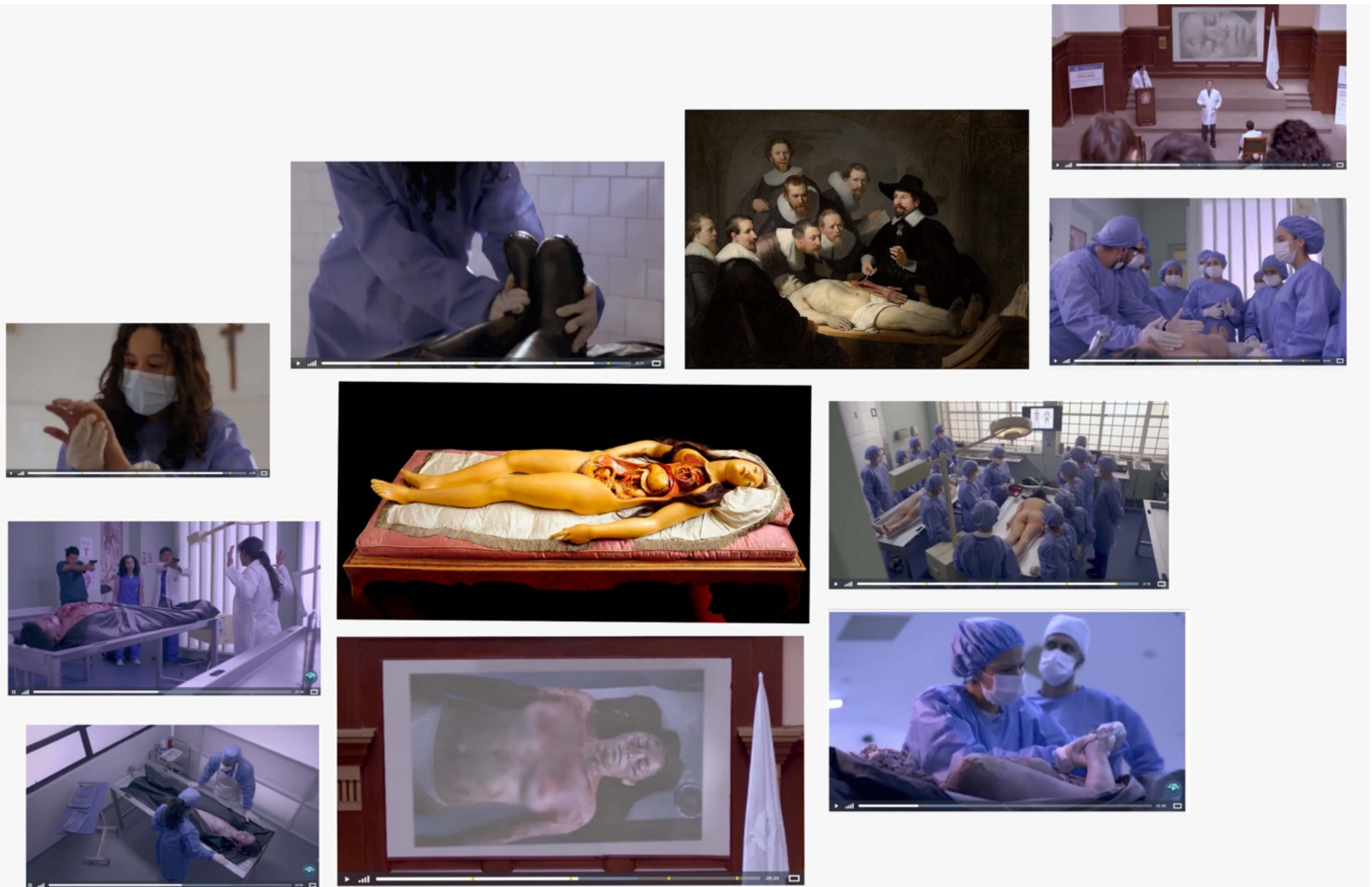


Ilustración 13 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección, cuerpos femeninos



Ilustración 14 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos femeninos diseccionados

Fuente de la imagen segunda columna:

Lección clínica en la Salpêtrière, óleo sobre lienzo, Pierre Andre Brouillet, 1887.

En la *Ilustración 14* se observa la *Lección Clínica en la Salpêtrière* pintada en 1887 por Pierre andre Brouillet de un caso de histeria, desde las imágenes de *Salpetriere* en 1887 hasta el anfiteatro, en *La Niña* en 2016, encontramos supervivencias del régimen escópico de la medicina moderna. 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.



Ilustración 15 Detalle del Atlas cuerpo sometidos a disección para ver los casos en La Niña

En la telenovela se encuentran tres casos centrales en el desarrollo de la trama que se aprecian en la *Ilustración 15* uno de ellos es el del cuerpo de una mujer herida que muestra sus senos y tiene una larga cabellera negra que supuestamente murió en una avalancha (imagen inferior derecha). 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 la *lección del Salpetriere*, 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 rememorar 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 y así infiere que la mujer murió antes de ser enterrada y las heridas y las marcas de picaduras de chinches muestra 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 (imagen inferior izquierda). 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 posteriormente 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 y Hilma muere. El cuerpo fue descubierto en un basurero en estado de deterioro 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” (Imagen superior derecha). 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.

En la *Ilustración 15* los tres casos se comparan con la *Venus Anatómica* de Susini creada en 1780 la cual se volvió referente en las escuelas de medicina en los XVII y XVIII para el estudio de la anatomía, como lo relata Erazo (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 por eso fue que identificó los cuerpos ¿se acuerda? Y se acuerda la mujer en clase con su papá la mujer no es ningún genio Juliana lo que es un peligro” o “¿no en serio? Ahora si 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)

Los tres casos tomados revelan que sobre los cuerpos diseccionados recaen las dudas, sucede lo mismo con el cuerpo de la histeria en la *Lección clínica en la Salpetriere*, hay una duda sobre el cuerpo femenino de allí que sea observado y estudiado constantemente.

5.2 Cuerpos inciertos sometidos a explicación

Así como los cuerpos de estos tres casos, al volver sobre la *Ilustración 12: Atlas de Cuerpos sometidos a disección*, se encuentra otro cuerpo sobre el cual recae la duda, cuerpo que también pasa a ser constantemente analizado, se trata del cuerpo 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.



Ilustración 16: Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos de ejecuciones extrajudiciales

En la *Ilustración 16* hay dos imágenes de planos cerrados en los que aparece Belky analizando un cuerpo de un supuesto guerrillero caído en combate. En el capítulo, Belky va con sus compañeros de universidad a una salida a 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 quema ropa y por detrás y lo más importante doctor la guerrilla les hace como unas marcas chiquitas pero se notan” (La Niña, cap. 6, 2016)

Nuevamente la experiencia de Belky como guerrillera le permiten entender cómo se construye un cuerpo guerrillero, este es el primer caso de los que aparecerán en la serie relacionados a las ejecuciones extrajudiciales. Sobre estos cuerpos recae una valoración negativa por parte de los estudiantes que 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 quien va a querer reclamar uno como estos.

Estudiante 2: de acuerdo yo mandaría a quemar a estos cabrones

Doctor: no es un pensamiento muy científico que digamos

Estudiante 2: que es esto para la ciencia doctor, esta gente es una plaga y no merece vivir.

Belky: ¿por qué? dicen que son guerrilleros

Estudiante 1: como 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 mi que los metan en una fosa común para que se pudran todos.

Estudiante 1: y si yo le digo que esta gente secuestro a mi papa 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 (2010) abordados en el Capítulo uno, 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 que 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 quien 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: Si, 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 ejecuciones extrajudiciales, 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, se encuentra también en otros formatos de emisión, remitámonos a la *Ilustración 17*: Nuevamente se observa la *Lección Clínica en la Salpetriere* y bajo ella, una imagen bastante similar, su composición de ojos que observan y analizan un cuerpo remite a las lecciones de medicina moderna. En este caso se trata del 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.



Ilustración 17 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver un síntoma

Todos los ojos se centran en ellos, como en las lecciones de anatomía, ahora ellos son el cuerpo a observar. En la *Ilustración 17* están dos de los desmovilizados en *La Niña* que tomaron el micrófono para hablar (segunda columna de izquierda a derecha), una de ellos es Ana, quien 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 si 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 un ejercicio constante de 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 de 2016 en la X Conferencia guerrillera de las Farc-ep. En la *Ilustración 17* en la tercera columna de izquierda a derecha, se ve 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 lado guerrillero, de allí que la nota periodística comience con una *voz en off* que recalca su presencia en las filas como una imposición, seguido de una aseveración del entrevistador 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” “muchacha 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 sienten 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 *la Ilustración 17: Atlas de Cuerpo 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 medios corto enfocados en el micrófono y el rostro del excombatiente, ambos sometidos a disección por la cámara.

En esta misma línea se encuentran las imágenes de un pasado peligroso, en la parte inferior de *la Ilustración 17* hay rostros en plano detalle marcados como frases como “peligrosa” “ilegal” “sospechosa” “violento” el plano en la imagen además va de una luz tenue que poco a poco se va aclarando, indicando lumínicamente un tránsito hacia la luz como limpieza y pureza visual (Acaso, 2009). Se trata de la publicidad de la campaña *Sí a la paz 16*. En la escena 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 oficios de los mismos, en el caso de la imagen que dice “violento” por ejemplo, se trata 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 los cuatro rostros, parten de la duda para abrir el plano y poco a poco se muestra que están realizando un oficio o un trabajo.

En el Capítulo tres en el cual se analiza el marco, se habla de que 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 sólo 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 pasado que debe ser cuestionado y puesto en duda constantemente.

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 sólo 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.

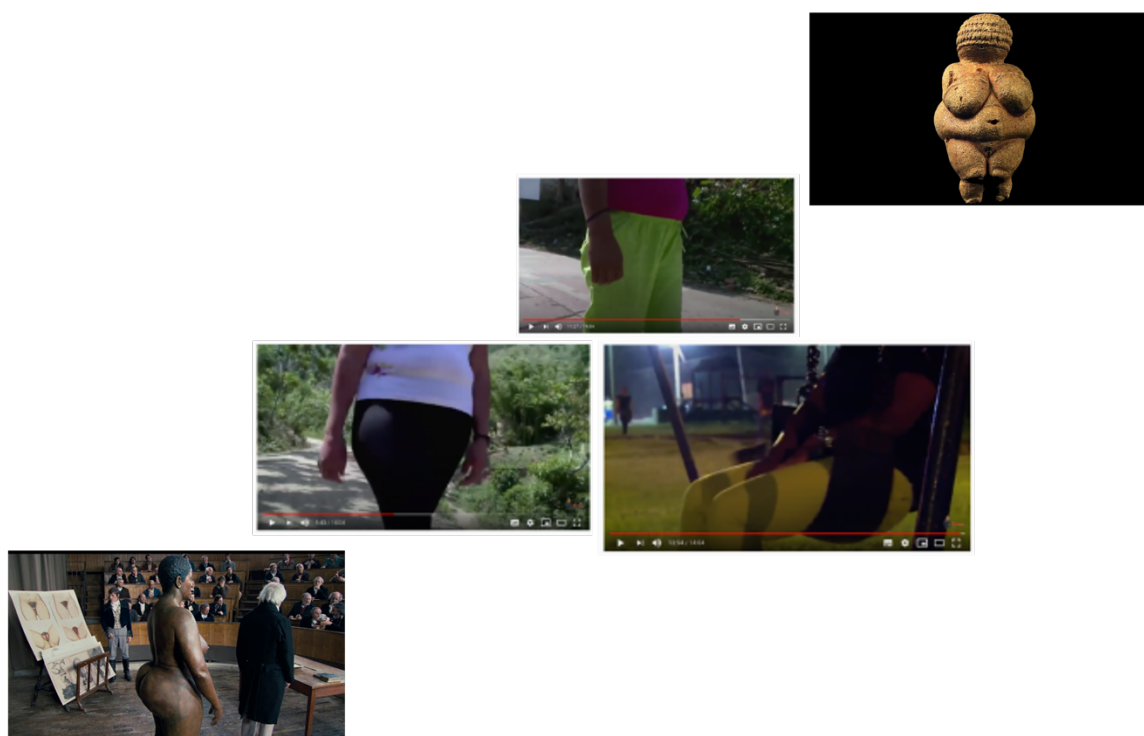


Ilustración 18 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos para la reproducción

Ahora bien, en la *Ilustración 18* los cuerpos se estructuran bajo el mismo régimen escópico, se trata de cuerpos femeninos que se muestran fragmentados con planos que enfocan a una parte del cuerpo, las caderas.

Las tres imágenes del medio en la *Ilustración 18*, hacen parte del programa *Los Informantes* del 29 de enero de 2016, en el cual se construye el 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 Farc-ep, aunque ellas deben permanecer en incognito, el marco con el cual se construye su imagen hace énfasis en las caderas en los tres casos. Esta imagen en el Atlas Mnemosyne remite nuevamente a supervivencias del pasado, de allí su relación con la *Venus de Willendorf* datada entre 27.500 y 25.000 a.n.e. en el paleolítico (ubicada en la *Ilustración 17* en la parte superior derecha), se trata de la 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. En el Atlas Mnemosyne también hay un fotograma de la *Venus Noire*, (ubicado en la *Ilustración 17* en la parte inferior izquierda) largometraje francés basado en hechos reales, estrenado en 2009 con la dirección de Abdellatif Kechiche que relata la vida de Sara Baartman, mujer esclavizada y exhibida en Europa como atracción circense a principios del siglo XIX. 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 Huberman (2008) le llamó imaginación y montaje, hacer collage 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 entre las venus hace evidente la estrategia visual, con el aborto Farc-ep impide en los cuerpos femeninos destinados a la reproducción, la procreación.

Las imágenes fragmentadas de las tres mujeres se asemejan también a la *Venus Noire* en la exhibición de su cuerpo ante la cámara, nuevamente en el régimen escópico se configura un desprecio al pasado asociado a las Farc-ep, que se construye a través del presente de las tres 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 procrear, “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 derechos de que esos niños tengan vida en la organización” (Los Informantes 29 de enero 2016)

Nuevamente 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, de allí que en cámara nieguen 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 (2003) 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.

En el Capítulo uno, se muestra que el régimen escópico de las Farc-ep los asocia a monstruos o enemigos únicos. Las investigaciones de Barrios (2000) Uribe & 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. De allí que, 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 que los constituyó en criminales, pero hay también un presente incierto, los cuerpos de las Farc-ep y principalmente de los desmovilizados, 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.

5.3 Cuerpos retratables

En este apartado se analizan los cuerpos retratables que cumplen con la normalidad. 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. En la *Ilustración 19* se encuentran tres corporalidades: unas de Farc-ep, otras de militares heridos en combate y cuerpos de víctimas que no están anclados a las supervivencias de regímenes escópicos del pasado colonial.

Cuerpos retratables



SALP 34



SALP 34



LN C71



LN C71



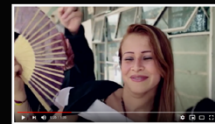
SALP 34



LN C86



SALP 31



SALP 32



SALP 31



N1 25J



RCN 25S



LI 24S



El David de Miguel Ángel



LN C50



LI 24S



LN C50



LI 24S



SALP 28



LI 20N



LI 20N

Ilustración 19 Atlas cuerpos retratables

Convenciones

LN C50 La Niña Capítulo 50. (soldado herido por mina antipersona)

LN C71 La Niña Capítulo 71. (recuerdo de Belky de fotógrafo en la guerrilla de las Farc-ep en el cual ella está bailando)

LN C86 La Niña Capítulo 86. (cierre de la novela Belky dando un discurso en la inauguración del documental sobre su vida)

SALP 28 Sí a la paz video 28. (entrevista a desmovilizado que fabrica maletas)

SALP 31 Sí a la paz video 31. (entrevista a integrantes de grupo teatral Victus compuesto por excombatientes de diferentes grupos armados y víctimas del conflicto)

SALP 32 Sí a la paz video 32. (entrevista a integrantes de grupo teatral de mujeres privadas de la libertad)

SALP 34 Sí a la paz video 34. (entrevista a Eliana Aponte, fotógrafa que estuvo en campamentos de las Farc-ep)

L1 28S Los Informantes 28septiembre. (entrevista a modelo de la obra El David de Miguel Ángel Rojas)

LI 20N Los Informantes 20noviembre. (entrevista a tres hermanos desmovilizados de las Farc-ep)

N1 25J Noticias Uno 25junio. (entrevista a víctima del conflicto)

RCN 25S Noticias RCN 25septiembre. (entrevista a hijos de víctimas del conflicto)

El David, escultura, Miguel Ángel, 1501-1504

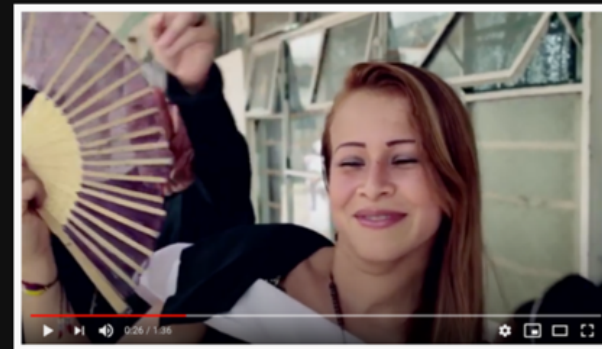


Ilustración 20 Detalle del Atlas cuerpos sometidos a disección para ver cuerpos retratables

En la *Ilustración 20* se abordan los cuerpos asociados a Farc-ep y entre ellos se encuentra la imagen de un hombre que abre los brazos a su hija pequeña, se trata de un excombatiente de Farc-ep entrevistado en *Los Informantes* el 20 de noviembre de 2016, en la entrevista relata su vida y la de su familia, tres hermanos que desde pequeños estuvieron en las filas de las Farc-ep y que decidieron salir de la guerra y dedicarse a la agricultura. En la nota periodística una *voz en off* introduce las entrevistas asegurando el engaño que implica creer en las causas políticas de las Farc-ep “les lavaron la cabeza, les dieron armas y un poder disfrazado de fusil, se creyeron el cuento de la igualdad de clases, mientras los convertían en verdaderas máquinas de guerra dispuestos a matar a sangre fría por una causa que no les pertenecía” posterior a ello, Ángel, uno de los hermanos comenta “a lo último vino mi madre se me arrodillo y me dijo no hijo váyase yo quiero que usted se vaya y ya cogí el carro y salí a donde el ejército estaba esperándome” seguido de la interpretación de la entrevistadora con la frase “¿a la libertad?” que guía la respuesta de Ángel “a la libertad ya me les entregue a ellos” (Los Informantes, 20 noviembre 2016). En la escena siguiente al diálogo de Ángel, John, otro de los tres hermanos comenta:

“no me he podido perdonar el daño que le he hecho a los demás no me lo he podido perdonar porque yo se que es algo muy complicado y eso no lo puede hacer nadie lo más cruel en una guerra es que no lleva más del bulto ni el de allá ni el de acá, sino que el que está en la mitad. Yo a estas alturas me siento muy contento de ser una persona normal de que la gente de si se dan cuenta del pasado que tuve, lo entierra como el pasado y es valorar la persona que soy ahora” (Los Informantes, 20 noviembre 2016)

Nuevamente hay arrepentimiento del pasado y el presente es una redención de los actos violentos, el pasado se entierra y el presente se construye como normalidad, en su nueva función productiva, los hermanos construyen un presente retratable, de allí el plano abierto, de la escena (*Ilustración 20*, imagen superior izquierda), los tres hermanos caminando hacia adelante y en un plano más cercano a la cámara la hija de Ángel corriendo a sus brazos, un nuevo futuro los espera, un futuro en el cual, además hay hijos.

En la *Ilustración 20* se puede ver un *plano detalle* de manos construyendo una maleta, se trata de la campaña del *Sí a la paz* en la cual se muestran las manos de un excombatiente que

se dedica a crear maletas en la desmovilización, es un proyecto de emprendimiento que se titula “la maleta de la paz”, el diálogo que acompaña la escena es el siguiente: “esta maleta la usábamos para llevar municiones, en este proceso de paz estamos en perdón, estamos en educación, estamos en reconciliación para olvidar para comenzar una nueva vida, en mi morral yo guardaría los cuadernos el esfero lápices borrador mucha alegría esperanza, olvidar lo del pasado” (Sí a la paz 28, 2016)

Además de querer olvidar el pasado, el excombatiente se sujeta a la norma al volverse productivo económicamente. En este ejemplo como en el de los excombatientes que dejan la guerrilla para convertirse en agricultores, los cuerpos que se retratan son masculinos y ocupan labores de producción económica.

En la *Ilustración 20*, la imagen de un auditorio (en la parte inferior izquierda de la *Ilustración 20*) es una de las últimas escenas de *La Niña*, se trata de la *premiere* del documental en el cual se relata la vida de Belky, en el escenario se encuentra ella hablando de lo que sintió al ser reclutada por la guerrilla a los ocho años y cómo agradece a todas las personas que la acompañaron en el proceso de reincorporación, entendiendo el documental como una posibilidad para mostrarle a niños que están en la guerra que existen otras realidades.

Quando llegó la guerrilla a mi casa para llevarse a mi hermanito y yo me entregué a cambio de él yo hice lo que creí que tenía que hacer, protegerlo porque era lo que mi mamá me había mandado a hacer, y es lo que a todos los niños les debería pasar, yo en el momento no era consciente de que también era una niña y me vine a dar cuenta después cuando no tenía familia y conocí el dolor de la guerra (...) es que será que una persona que vivió la guerra pero empuñó armas que sembró minas que extorsionó podrá ser capaz de cambiar y dejar todo eso atrás, para mí fue difícil no les voy a decir que no (...) esto que van a ver aquí es mi historia y dicen que más de once mil niños tuvieron que pasar por la guerra, espero que mi historia y mi vida sirva pa' que ellos puedan seguir adelante, y les sirva pa' entender que sí, si hay familia que si hay amor, pa' entender que sí hay vida después de la guerra. (*La Niña*, cap. 86)

El discurso de Belky cierra la serie, aunque la posibilidad de cambio recurre también a negar el pasado, en este discurso como en la imagen, hay rupturas con las supervivencias habituales. Se habla de un cuerpo que, aunque vivió la guerra tiene derecho a la vida, derecho a la reincorporación. Por su parte, estudiar medicina implica también entrar a la sociedad como sujeto productivo, como sujeto femenino productivo, estudiar una carrera para enmendar el pasado violento curando para, como ella lo enuncia “salvar vidas”. Su cuerpo, como el de los dos casos anteriores de *Los Informantes* y del *Sí a la paz*, es retratable, aparece en escena, se aborda la historia de vida en formato de entrevista como caso excepcional que se resalta para ser referente social.

La manera como se construyen las historias de estos excombatientes se asocia a la construcción de escenarios en los noticieros como *Gente que le pone el alma* o *Titanes Caracol* que, a través de la superación personal, recopilan casos aislados de personas que logran “salir de la pobreza” “superar los limitantes sociales” y convertirse en sujetos productivos excepcionales. Son escenarios que se convierten no sólo en referente social de que las condiciones de vulnerabilidad se superan con “buena voluntad” y “ganas” sino como propósitos individuales y sin cuestionar los sistemas de violencia estructural al que están sometidos los grupos sociales (Antezana, 2014). En los tres casos existen huellas de supervivencias de esta estructura narrativa de superación individual de condiciones de extrema vulnerabilidad que se hace evidente en los relatos. Los tres sujetos pasan a retratarse como referente social de que se puede salir adelante si se esfuerzan, no hay demandas al Estado por su ausencia o falta de apoyo para la construcción de condiciones dignas de vida, no hay críticas a la violencia que sufren las poblaciones de donde derivan los sujetos o a la ausencia del Estado en la atención integral a la primera infancia para evitar el reclutamiento forzado, las historias se narran tomando los obstáculos como posibilidad de crecimiento individual.

En los tres casos, se reitera un régimen escópico de negación del pasado, pero esta vez, no hay duda sobre el presente, al convertirse en sujetos productivos están en redención, son corporalidades que cumplen con la norma, un hombre que al salir de la guerra hace familia, un joven que hace una empresa de emprendimiento y una joven que estudia medicina. En el

caso de Belky no se trata de una realización ligada a su género como ser madre o esposa, sin embargo, en la serie se resalta la importancia de convertirse también en una “buena mujer” para Manuel, de tal suerte que, aunque ella no tiene hijos, asume como propia a la hija de Manuel. El rol maternal no es central en la historia de Belky, sin embargo, el rol de sujeto productivo de la medicina se acoge también al rasgo de normalidad que le otorga legitimidad desde un rol de cuidado.

En la *Ilustración 20*, en la tercera columna de izquierda a derecha, se aprecia una serie de imágenes del *Sí a la paz*, se trata de desmovilizados de diferentes grupos armados, incluido el ejército nacional, víctimas y mujeres privadas de la libertad, deciden formar parte de grupos de teatro. Estas imágenes son un síntoma en el archivo, se trata únicamente de dos videos cortos del *Sí a la paz*, la construcción narrativa es diferente al resto del archivo analizado. No recurre a descartar el pasado, contrario a ello, es a través del pasado que estas personas se unen para la acción teatral. Las imágenes son poéticas, hay risas y narrativas del presente, las tonalidades cálidas del ambiente y el juego entre luces, sombras y color, construyen una estética inusual para las entrevistas a excombatientes, incluso los diálogos se estructuran sintomáticamente, “Victus es una pequeña Colombia aquí confluimos las diferentes regiones los diferentes protagonistas de este conflicto armado” “Fui sobreviviente de desplazamiento y otras violencias y en el arte he encontrado la forma de sanarme la forma de entender al otro” (*Sí a la paz*, 31, 2016)

Víctimas y victimarios encontrándose en el escenario para construir nuevas narrativas es una imagen de resiliencia que emerge en este archivo. No es una constante en la representación, sin embargo, la narrativa sorprende y conmueve en función de sujetos que no niegan su pasado, construyen, sanan y reparan, se encuentran para crear desde el arte. Este síntoma es una pequeña ruptura en la narrativa que se constituye como régimen escópico de los cuerpos guerrilleros, una posibilidad de *ser* en función del presente elaborando el pasado.

Ahora bien, al volver sobre la *Ilustración 19: Atlas Cuerpos retratables*, hay una imagen de una pareja sonriente abrazándose en un campamento guerrillero. Se trata de una fotografía tomada por Eliana Aponte, fotógrafa colombiana, de una pareja en un campamento de las

Farc-ep. 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 llegue 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 del cotidiano 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 propuesta por Huberman (2008). 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 cotidiano, a continuación en la *Ilustración 21* se ve la fotografía de Federico Ríos de una militante de Farc-ep con su bebé de brazos, la fotografía de Nadège Mazars de una escuela en medio de un campamento de Farc-ep y la de Malcom Linton de tres farianos sonriendo a un bebé en un coche. Al montar las imágenes en el Atlas Mnemosyne, irrumpen para confrontar el archivo. En la laguna archivística tomada de 2016 todos los discursos en relación a Farc-ep hablan de la imposibilidad de tener hijos en los campamentos, tampoco 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 por qué de su ausencia.

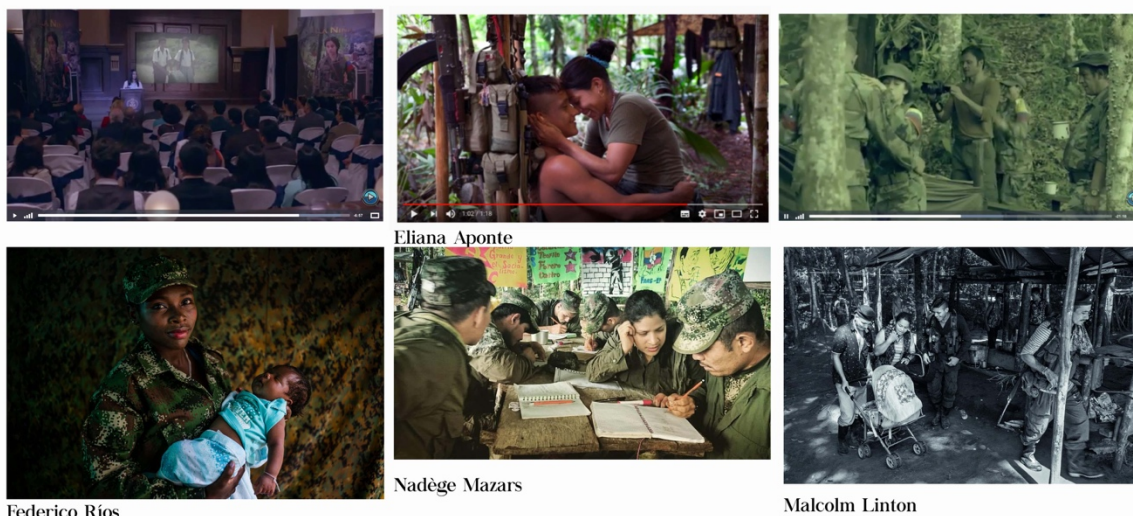


Ilustración 21 Imaginación y montaje en el Atlas cuerpos sometidos a disección para ver fracturas

Fuente de las imágenes:

Primera imagen segunda fila: Ríos, F. (2014). *Vanesa, de 20 años, sostiene en brazos a su tercer hija, Manuela, nacida en un campamento de las FARC*. [fotografía] recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/federico-rios-fotografo-colombiano-en-los-campamentos-de-las-farc-317044>

Segunda imagen segunda fila: Mazars, N. (2016). De la serie *La otra Colombia* [fotografía] recuperado de: <https://www.nadegemazars.com>

Tercera imagen segunda fila: Linton, M. (2016). De la serie, *Metamorfosis: fotografías de guerrilleros en busca de la paz*. [fotografía] Recuperada de: <https://semanarural.com/web/articulo/malcolm-linton-el-fotografo-que-retrato-a-exguerrilleros-en-busca-de-la-paz/992>

Para entender la ausencia de estas imágenes en el régimen escópico de las Farc-ep es necesario retomar los planteamientos de Butler (2011) sobre el marco y de Didi Huberman (2008) sobre el Atlas Mnemosyne y la importancia de interpretar las ausencias en la representación. Para Butler (2009) 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, de allí que una imagen amigable de las Farc-ep con la infancia como las que aparecen en la *Ilustración 21* no haga 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 compresión sobre el mismo.

Este es el caso de las fotografías tomadas por diferentes artistas sobre la vida al interior de las Farc-ep, las imágenes son contundentes, no necesitan mayor explicación, amplían la lectura sobre las Farc-ep y en esta vía, hacen evidente que el manejo de la campaña del *Sí a la paz* de la breve entrevista a Eliana Aponte, no busca construir nuevas narrativas sobre las Farc-ep, no busca confrontar los relatos estables sobre las Farc-ep como bárbaros, o como sujetos poco confiables.

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 a la risa, al amor, a la procreación?

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 Farc-ep eran fusiladas, pero en las fotografías de la *Ilustración 21*, el ejercicio de imaginación y montaje permite 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.

En la *Ilustración 21*, en contraste con las fotografías se encuentran dos fotogramas de *La Niña*, en el primero está Belky dando el discurso final y en el segundo la vemos bailando en el campamento de Farc-ep mientras es retratada por un fotógrafo. En la escena del baile Roncancio le presenta a Philipe un fotógrafo francés, cómo es un día en la guerrilla “Y así transcurre un día en una de las guerrillas más antiguas del mundo” a su vez, Philipe 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 precisamente frente a la cámara de Philipe, la escena se ve artificial, todos sonríen, parece una parodia de la presencia de fotógrafos en el cotidiano 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. Farc-ep es retratable, en las imágenes de *La Niña* su retrato parece ficcional, en la campaña del *Sí a la paz* carece de contexto a tal punto que nuevamente parece un retrato ajeno a las Farc-ep, sólo 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 de 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. (*El Tiempo*, 31 de enero de 2019)

Este relato revela un marco que fractura el archivo, al ver en la *Ilustración 21* la fotografía tomada por Federico Ríos en la cual una mujer con camuflado sostiene a su hijo recién nacido

en un campamento de las Farc-ep, se ve 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.

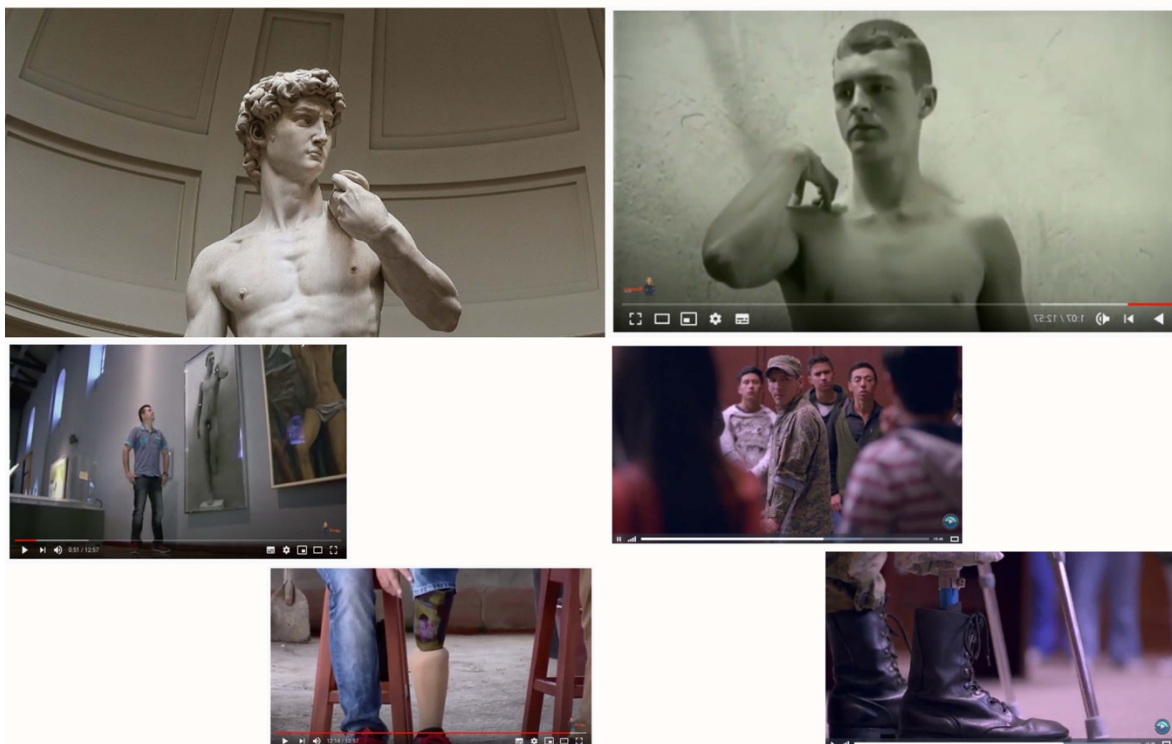


Ilustración 22 Detalle del Atlas Cuerpos sometidos a disección para ver masculinidades heroicas

Ahora bien, en la *Ilustración 22* se encuentran 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 la *Ilustración 22*, se aprecian fotogramas en detalle de los dos sujetos masculinos que aparecen en escena. Al centrarse en *El David* de Miguel Ángel, serie fotográfica tomada en 2009 por Miguel Ángel Rojas, artista colombiano, se encuentra un cuerpo constituido como obra de arte. Esta obra emblemática del arte colombiano toma la imagen de un joven militar que pierde a los 19 años

su pierna por una mina antipersona. En *Los Informantes* el 24 de septiembre de 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, y a su vez, se entrevista a Miguel Ángel Rojas quien relata el sentido tras las fotografías dando 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 escogía 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 septiembre de 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 de 2016)

Contrario a los cuerpos de categorías pasadas, 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 imagen del segundo soldado en la *Ilustración 22*, hace parte de una historia abordada de manera similar. Se trata de un personaje que aparece en *La Niña* 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 que pierde su pierna por una mina anti persona. 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, nuevamente 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, 2011) se evidencia 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 rememorar 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 constantemente deben borrar de su cuerpo las marcas del pasado.

5.4 Cuerpos en función del discurso político

En el archivo laguna se encuentra también el uso de corporalidades de manera masiva, imágenes de personas que, más allá de construir relatos sobre sí mismas o posiciones en torno a la paz, se utilizan como cuerpos plurales en función del discurso político, en este apartado se abordan los usos del cuerpo en función de la legitimidad de los regímenes de verdad que imparten los medios analizados.

[illegible]

Ilustración 23 Atlas cuerpos en función del discurso político

Convenciones

LN INTRO La Niña Intro de la serie. (imagen de Belky siendo reclutada por las Farc-ep)

LN C7 La Niña Capítulo 7. (recuerdo de Belky de niña hablando sobre qué quiere hacer cuando sea grande)

LN C57 La Niña Capítulo 57. (muerte de Mariana ejecutada por comandante Roncancio)

LN 69 La Niña Capítulo 69. (Roncancio usando niños para robar objeto en la alcaldía municipal)

SC 1 Soy Colombia-no video 1. (canción “no estoy de acuerdo” en voz en off, con imágenes de personas en las calles cantándola)

SC 4 Soy Colombia-no video 4. (testimonios de víctimas de las Farc-ep)

SC 5 Soy Colombia-no video 5 (entrevista a personas en la calle que hablan de sus argumentos a favor del No)

SALP 4 Sí a la paz video 4. (la paz en una palabra)

SALP 5 Sí a la paz video 5. (la paz en una palabra)

SALP 7 Sí a la paz video 7. (la paz para los excombatientes es...)

SALP 9 Sí a la paz video 9. (el SENA en apoyo al Sí a la paz)

SALP 14 Sí a la paz video 14. (actor de El Pianista hablando de su experiencia en la película)

SALP 15 Sí a la paz video 15. (entrevista en la plaza de mercado para hablar del Sí a la paz)

SALP 18 Sí a la paz video 18. (imágenes de las calles del día de firma de los Acuerdos)

SALP 22 Sí a la paz video 22. (la diversidad sexual y de género a favos del Sí a la paz)

SALP 27 Sí a la paz video 27. (las comunidades indígenas a favor de la paz)

SALP 32 Sí a la paz video 32. (mujer afro y mujer indígena hablan del rol de las mujeres en la paz)

SALP 35 Sí a la paz video 35 (reina del bambuco a favor del Acuerdo de paz)

RCN 17S Noticias RCN 17septiembre. (entrevista en la X conferencia guerrillera a militante)

RCN 25S Noticias RCN 25septiembre. (especial de víctimas de Farc-ep)

NI 15M Noticias Uno 15mayo (nota periodística sobre la salida de menores de Farc-ep)

NI 25J Noticias Uno 25junio (imágenes de archivo masacre Bojayá)

NI 25S Noticias Uno 25septiembre (nota periodística sobre campañas a favor y en contra del Acuerdo de paz)

LI 29E Los Informantes 29enero. (entrevista a mujer indígena excombatiente de farc-ep sobre los casos de aborto, imágenes de Proceso de paz paralelas a los casos de aborto)

LI 19J Los Informantes 19junio (entrevista a condenado por el atentado al Nogal)

LI 4D Los Informantes 4diciembre. (crónica sobre el Nobel alternativo de paz)

5.4.1 Usos de lo popular

En la *Ilustración 24* hay cuerpos en encuadres similares, *planos medios cortos* cerrados al rostro que en primer o segundo plano permiten ver personas en función del Sí y No al plebiscito por la paz. En las dos campañas, el manejo de públicos está anclado a mostrar la masiva legitimidad tanto del Sí como del No en la población.



Ilustración 24 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso



Ilustración 25 detalle del Atlas cuerpos en función del discurso para ver el marco

En la *Ilustración 25* se encuentra el fotograma de un joven en la campaña *Soy Colombia-no*, como la toma se hace en el espacio público, genera una sensación de ciudadano desprevenido que es llamado a ser entrevistado, su diálogo es concreto:

No es tanto el perdón, sencillamente es la reparación, cosa que no se puede hacer y ellos lo que quieren es buscar una presidencia a futuro estilo Castro, y esto se va a volver una dictadura nuestros hijos y en lo personal no me parece que sea bueno (corte y se abre el plano) nosotros los colombianos no sabemos exactamente ni qué hablaron, ni si se hizo algo, se le hizo a la imagen pública que ellos no dan una explicación de eso (Soy Colombia-no 5, 2016)

En la segunda imagen de izquierda a derecha de la *Ilustración 25* se ve cómo se abre el plano en medio del diálogo, ¿para qué abrir el plano? Hay dos elementos que entran a jugar un rol icónico en esta apertura, el crucifijo que lleva en el cuello y su cajón de lustrar botas. A través de ello se construye un discurso paralelo sobre el cuerpo, discurso anclado al credo católico y a su trabajo y condición de clase, un joven que trabaja en las calles embolando zapatos representa el sentir popular, y su discurso es contrario al del Acuerdo de paz. El diálogo además reencarna la asociación entre Farc-ep y una toma del poder por parte de un modelo económico comunista. Abrir el plano para mostrar la caja para embolar zapatos y el crucifijo son decisiones de corte y edición que construyen un marco discursivo, es una opinión construida por la campaña para atar el No a un sector social de base popular.

Constantemente la campaña de *Soy Colombia-no* apela a la base popular para reafirmar el discurso en contra del Acuerdo de paz. Muestra de ello es, por ejemplo, la primera imagen de la *Ilustración 24*, un hombre con su uniforme de *Crem Helado*, que vende helados en las calles con su carro de paletas. Este tipo de imágenes de figuras icónicas del trabajo en las calles de Colombia hace parte de una construcción del discurso anclado a la clase social. La campaña en la que se ve al hombre con el uniforme de *Crem Helado* es un video con el tema oficial de la campaña *Soy Colombia-no*, no hay diálogo, únicamente la canción, no se muestra qué piensa él del Acuerdo de Paz, su imagen es útil como discurso de clase. Sucede así con las dos imágenes siguientes en la *Ilustración 24* en la misma fila, un hombre con el vestuario alegórico a la bandera de Colombia, y un joven levantando su puño derecho al son de la canción del No, imágenes que aparentan una legitimación de los sectores populares al No al plebiscito por la paz.

La siguiente fila en la *Ilustración 24*, son imágenes de la campaña *Sí a la paz*, un niño, una mujer en plano detalle en la plaza de Bolívar en Bogotá y una mujer sentada. En el caso del niño y la mujer en plano detalle, hacen parte de la campaña “la paz en una palabra” en la cual con una frase corta dicen por qué apoya el Acuerdo de Paz. El niño dice “Sí a la paz porque quiero el progreso de Colombia” (Sí a la paz 4, 2016) y la mujer dice la palabra “estabilidad” (Sí a la paz 5, 2016), la mujer sentada hace parte de la campaña *La paz en las regiones* y su frase en escena es “la paz es algo grandiosísimo que todos necesitamos” (Sí a la paz 7, 2016). En las tres campañas hay varias personas entrevistadas que dicen frases que asocian a la paz como justicia, Dios, salir adelante, tranquilidad, trabajar tranquilo, que se arreglen las cosas, dormir contento, fé en cristo, educación, deporte... son tantos los significados atribuibles a la paz que su sentido se pierde en medio de una reiteración de frases comunes que pueden asociarse tanto al Plebiscito por la paz como a cualquier otro proyecto político. El uso de testimonios de los sectores populares es fundamental para legitimar ideas políticas, en mensajes cortos y simplificados (Antezana, 2014). Se trata de imágenes de lo inmediato que son fácilmente digeribles, ágiles y sencillas sin complejidad discursiva.

La campaña del *Sí a la paz* recurre al drama para reafirmar el impacto que tiene la paz en la sociedad. En la *Ilustración 24* hay dos imágenes del día de la firma del Plebiscito y la celebración en las calles, en la primera (tercera columna, tercera imagen de arriba hacia abajo), personas rodeadas de globos sonríen ante la cámara celebrando, y en la segunda (tercera columna, cuarta imagen de arriba hacia abajo) un hombre adulto es captado por la cámara mientras llora. Las imágenes reafirman la importancia de la emocionalidad en la decisión del Plebiscito y la sutileza y estética en el llanto que se proyecta.

En la campaña del *Sí a la paz* hay símbolos patrios y personas conmovidas, entre llanto y sonrisas se celebra la firma de los Acuerdos, se trata de un video corto, las únicas frases que aparecen en él son “que este sea el último día de la guerra” y “la paz se hizo posible, la paz es posible, ahora vamos a construirla”. Nuevamente, como en otras campañas del *Sí a la paz*, no hay contexto en la imagen ni diálogos que permitan entenderla a profundidad, el impacto del llanto debe ser suficiente y aunque son imágenes que conmueven, como veremos en la

Ilustración 26 sobre la campaña del No a continuación, el melodrama para construir discursos debe estar acompañado de diálogos concretos que exalten al espectador.



Ilustración 26 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, encarnar el discurso

El director de la campaña del No, Luis Carlos Vélez, hizo declaraciones públicas orgulloso el día después de la victoria del No en las urnas, porque la gente salió “a votar verraca”. Entre los argumentos que utilizó se encontraba el supuesto salario a los excombatientes y la asociación entre el Acuerdo y la ideología de género. En la *Ilustración 26* aparece una mujer hablando que retoma una serie de argumentos en contra del Acuerdo que se asocian directamente a las afirmaciones de Vélez, los salarios a los excombatientes y las violaciones cometidas por las Farc-ep:

Quiero que las Farc pida perdón de rodillas y que con el corazón digan a las mujeres a los niños a las niñas que violaron, que eso me parece atroz que eso no tiene, me parece fuera de contexto y que ha hecho tantas atrocidades y no solamente violaciones han hecho secuestros a viejitos moribundos los han matado de verdad que terrible, ¡uy no! (mano en el pecho se quiebra la voz) (corte de edición) que me dicen la economía también la acabaron el petróleo todo, ellos acabaron con un país de verdad y ahorita los están galardonando los están aplaudiendo les están dando lo mejor de todo, entonces tenemos que ser de las Farc, tenemos que ser guerrilleros para que nos den privilegios, ahorita van a recibir un sueldo de no sé cuanto por favor el presidente lo único que quiere es el premio Nobel a nivel mundial de la paz y no le interesa nada más (Soy Colombiano-5, 2016)

La expresión de la mujer se va transformando mientras habla con una voz cada vez más energética y hay un momento de quiebre de voz con mano en el pecho en señal de afectación seguido de un corte de producción que enfatiza la necesidad de cortar por la conmoción emocional de la respuesta. Al ver los rasgos de la mujer mientras avanza en su diálogo se hace latente la supervivencia del melodrama en la narrativa de hechos cotidianos. La

indignación la encarna, el discurso se hace corporal, todos los pasos de la emocionalidad se transmiten al espectador, ¿por qué el corte de edición no para antes del quiebre de voz si aparentemente quiere sacarlo de escena? cabe recordar la manera sutil y tenue del dolor femenino heredada de las imágenes coloniales, con un sollozo es suficiente para que quien observa entienda el grado de afectación, más, sería un exabrupto.

En la secuencia visual de la *Ilustración 26* la encarnación del discurso va en ascenso y comprende un elemento que se reitera en las imágenes del archivo, quienes emiten los discursos para que “la gente salga a votar verraca” son ciudadanos comunes, entrevistados en las calles, en las entrevistas a representantes del No, aunque el diálogo es exacerbado, no se usan aseveraciones sobre asuntos como matar a viejitos moribundos y violar niños y mujeres, estos discursos melodramáticos se asocian en la campaña *Soy Colombia-no* a cuerpos anclados a lo popular, a quienes van caminando a pie por la ciudad y son entrevistados, la indignación se asocia a lo popular. Sucede esto de manera reiterada en la campaña de *Soy Colombia-no*, al ver nuevamente la *Ilustración 24*, la mujer de la segunda imagen de la cuarta fila, dice a la cámara “Me gustaría que las Farc pidieran perdón por todas las mujeres que han abusado y han sido víctimas también de sus maltratos por eso me gustaría también que las Farc les pidieran perdón a los colombianos para así hacer un país mejor” (*Soy Colombia-no* 5, 2016)

Su tono también es álgido, mira a la cámara y enfatiza en el abuso, poco a poco hay discursos que se estructuran a través de la opinión construida en la campaña *Soy Colombia-no* asociados a la idea de violencia sexual al interior de Farc-ep. Se aviva el discurso del enemigo único del cual habla López de la Roche (2015) construido en los dos gobiernos de Álvaro Uribe en el cual Farc-ep encarna todos los miedos que implican el monstruo de tipo ideal (Fazio, 2012) un significativo vacío que poco a poco se va cargando de toda conducta reprochable moral y socialmente. Sin que esta información tenga un acervo comprobatorio concreto, el discurso queda en la arena pública y no puede ser cuestionado éticamente como campaña engañosa ya que, al encarnarse en el cuerpo de lo popular, de los “transeúntes desprevenidos” no puede darse un cuestionamiento directo sobre la campaña de *Soy Colombia-no* al tratarse de “entrevistas al sentir popular”.

El uso de sujetos en el espacio público es fundamental para dar legitimidad a los discursos políticos emitidos tanto en la campaña del Sí como en la del No, al tratarse de personas del común, la autoridad y veracidad recae en la aparente masificación de dichos argumentos y a su vez, la responsabilidad ética de proyectarlos en pantalla, exime al grupo editorial de la campaña.

Los cuerpos se usan en función de la construcción de legitimidad para consolidar el régimen de verdad que impacta la opinión pública. En esta categoría del Atlas Mnemosyne se observa cómo además, las supervivencias de lenguajes como el melodrama, se usan para cooptar públicos. En las imágenes de la *Ilustración 24: Atlas Usos de lo popular* no hay contexto ni temporalidad en los diálogos, como se anotó en el Capítulo tres, la información pierde profundidad y apuesta por el impacto y el espectáculo, de allí que la emotividad prime en la escena. Sin embargo, hay un uso diferencial de los cuerpos y el lenguaje: mientras que la campaña *Soy Colombia-no* apela a construir un argumento emocional que abarca los detonantes de indignación con temas álgidos como la violación o el secuestro, la campaña del *Sí a la paz* no construye argumentos articulados a las expectativas populares, sino que asocia la paz a imágenes y frases cortas genéricas de tranquilidad.

5.4.2 Diversidad cultural y sexual

En la *Ilustración 24: Atlas Usos de lo popular*, se encuentra una imagen de una mujer sentada en medio de la plaza de mercado desgranando frijol verde, la imagen hace parte de la campaña *Sí a la paz* y procede de un video corto de una plaza de mercado en donde tres personas dicen en diálogos cortos, que la paz es mejor porque los niños no irían a la guerra, y que llevan 14 años en la plaza. La mujer de la imagen no habla en la escena, hace parte de la escenografía, son otros dos entrevistados los que comentan “un país en paz para todas las generaciones y para mis hijos” (*Sí a la paz*, 15) la imagen de la mujer lleva a preguntarse por la corporalidad, el uso de los cuerpos está también cargado de sentidos, en las personas entrevistadas de la plaza no sólo se observa una carga simbólica de lo popular sino una connotación cultural, su trabajo en la plaza está asociado a su procedencia campesina “hace más o menos 14 años que estoy aquí en Bogotá la paz es mejor porque irían a la guerra mejor

el bienestar de los niños” (Sí a la paz, 15). Se trata de un escenario construido en función del discurso, un cuerpo en función de otorgar sentido a la paz.

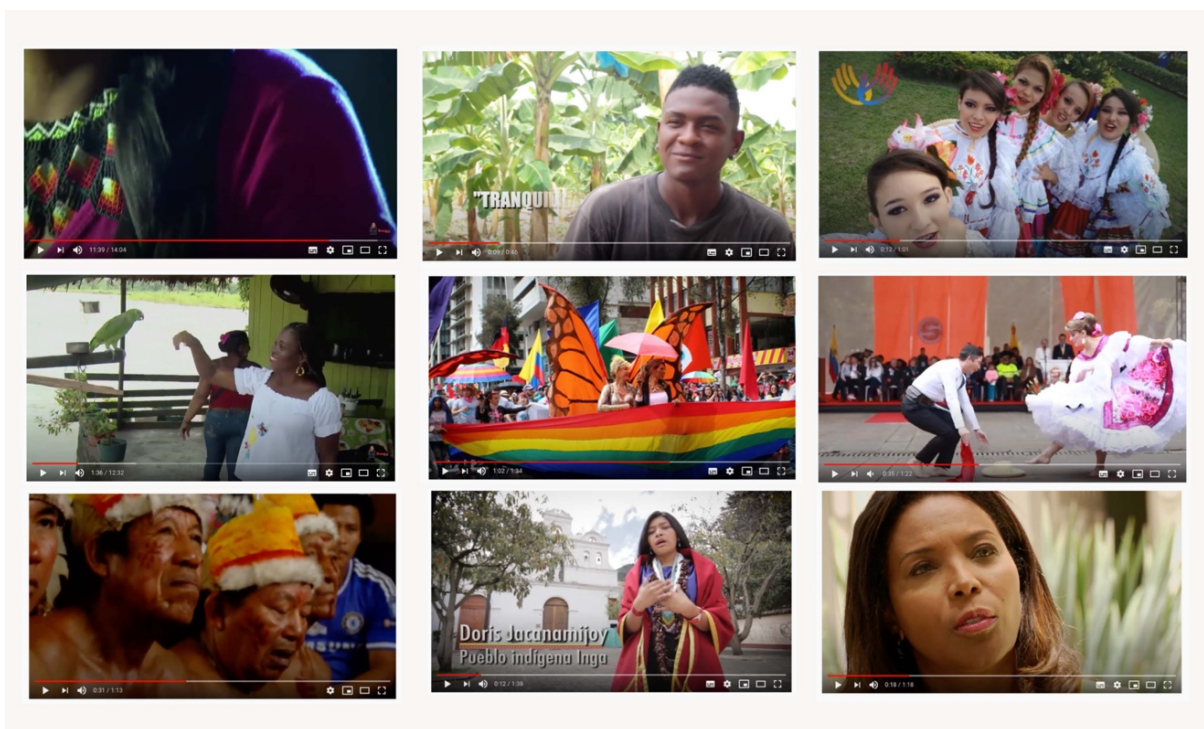


Ilustración 27 Atlas diversidad sexual y cultural

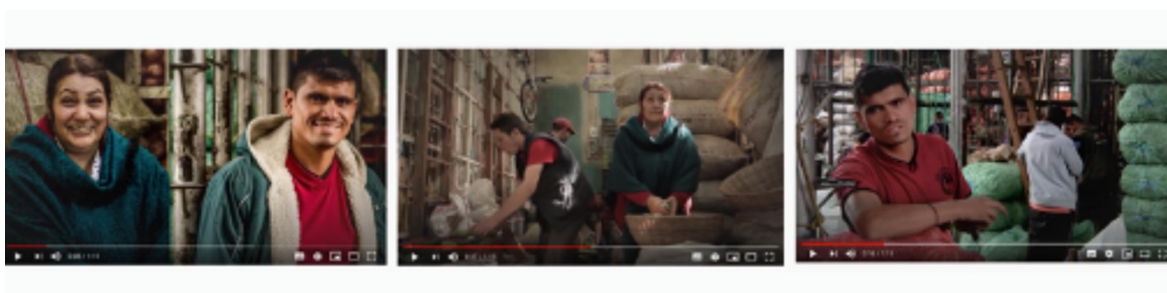


Ilustración 28 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, cuerpos del campesinado

Hay aquí otra narrativa corporal, un cuerpo que habla en función de su base cultural. Al construir el Atlas Mnemosyne había redes de relación que saltan a la vista por su minoritaria presencia en pantalla. Para Huberman (2003) el Atlas Mnemosyne metodológicamente revela aquello que en un momento fue invisible y que, con el paso de la historia toma un lugar en la visualidad. Sucede así con las imágenes de la *Ilustración 27* Atlas diversidad cultural y sexual, la diversidad cultural no es constante en la pantalla, ejemplo de ello es la *Ilustración 29* a continuación, con las imágenes de personajes que aparecen de manera reiterada en los programas periodísticos y en las campañas al plebiscito:



Ilustración 29 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, los cuerpos reiterados en pantalla

Como se planteó en el Capítulo uno, Viveros (2013) muestra cómo la otredad se construye en contraposición al conjunto de características ideales que encarnan personajes emblemáticos. En la *Ilustración 29* se puede observar a los personajes más visibles de la arena mediática, su constancia en pantalla hace evidente las ausencias de la diversidad cultural como aspecto cotidiano y genera dudas sobre para qué aparecen en el archivo imágenes de diversidad cultural y cuáles son sus usos en la arena pública. Al volver sobre la *Ilustración 27: Atlas diversidad cultural y sexual*, se pueden ver imágenes de mujeres con vestidos blancos típicos de sus regiones, las cuales hacen parte de la campaña del *Sí a la paz*, una de ellas apoya desde el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje) a la paz y la otra, como reina nacional del bambuco plantea lo siguiente “Mirar de frente la paz es un gran paso porque estamos perdonando y aquí vamos a mirar frente al futuro con ojos nuevos” (*Sí a la paz*, 35, 2016). Las imágenes apelan a la cultura regional a través de los trajes y el baile del bambuco, mujeres con vestidos blancos y llamativos recuerdan los cuentos de princesas, incluso la voz que nos habla de paz es la de una reina, la del bambuco. La utilidad del cuerpo y la falta de contexto en función de los íconos culturales aparecen en escena.

En la *Ilustración 27* se observa un fotograma de un video del *Sí a la paz*, donde una mujer en un plano detalle de su rostro habla de su rol como parte de la comunidad afro en cuanto mujer (tercera fila, tercera imagen de izquierda a derecha), “nosotras somos conciliadoras las mujeres somos por excelencia constructoras de amor y creo que tenemos la posibilidad de formar a nuestros hijos, ese es un papel preponderante de la mujer y estoy absolutamente segura que es el que más resultado nos puede dar, como soy una mujer negra y soy una mujer creyente y además como fui criada, yo me imagino a Buenaventura orgullosos de su raza (...) Soñar con la mujer pacífico la mujer afro la mujer indígena mestiza formando a sus hijos en paz” (Sí a la paz 32, 2016)

Se resalta del diálogo el rol por excelencia de las mujeres como constructoras de amor, formación y cuidado de los hijos para la paz. En el Capítulo uno, se aborda el régimen escópico de los Acuerdos de paz, con los análisis de Villellas (2010) y Wilches (2010) gracias a los cuales se comprende que, aunque la presencia de las mujeres en escenarios de construcción de paz es constante, esto no significa un cambio en los modos de asumir roles y labores sociales. En el diálogo citado anteriormente, se hace evidente la relación entre mujeres, cuidado, amor e hijos. En la investigación de Villate (2019) se entiende que este rol asignado a las mujeres deriva de los ideales higienistas de principio de siglo en Colombia, las mujeres de élite eran además las encargadas de educar en buenas costumbres a las “razas no criollas” (Villate, 2019, p.36), y aunque en la imagen quien habla de la educación de los hijos es una mujer que se nombra a sí misma afro, la noción de crianza de buenas costumbres en manos de las mujeres no dista de los roles modernos asociados a lo femenino, la aparente apertura a la diversidad cultural reitera los mismos modelos binarios que asocian a la mujer con el cuidado, a través del discurso de la diversidad cultural se reitera la división de roles asociada al género.

El rol de la construcción de paz asociado al género femenino está anclado a los valores tradicionales, para Butler (1990) el performance del género construye marcos estratégicos para permanecer en el binarismo, en este caso, la paz se convierte en un escenario que, aunque busca un cambio en el paradigma anclado a la guerra, mantiene nociones de la performatividad

que permiten la perpetuidad de tareas asociadas al cuidado como labor femenina. No hay una ruptura, hay una supervivencia del deber ser de lo femenino en la paz.

Este discurso se reitera en la campaña *Sí a la paz*. En la *Ilustración 27* hay un fotograma de una mujer indígena hablando en un plano ligeramente *contrapicado*, lo cual la enaltece y hace más imponente la Iglesia a su espalda, hay una construcción identitaria necesaria para el discurso pronunciado:

El papel de las mujeres más que en mi comunidad en varias comunidades indígenas de Colombia es la palabra, la palabra dulce, nosotras aprendemos de la medicina del arte propio de nuestros conocimientos y nuestras tradiciones y nuestros mayores porque nosotras somos tejedoras de vida porque nosotras hemos podido reestablecer en muchas comunidades la palabra y de alguna manera esa es una acción de paz, reestablecemos la armonía y el equilibrio [...] Agradecemos que estén incluidos los pueblos indígenas y ahora agradecemos también que el tema de género esté incluido (*Sí a la paz*, 32, 2016)

El papel de las mujeres nuevamente es de tejedoras de vida, la palabra dulce y las acciones que permiten reestablecer la armonía y el equilibrio. Las dos mujeres se enuncian en función de su condición de género y racialidad, sus afirmaciones hacen parte de la legitimidad que implica su rol femenino en la sociedad y en sus comunidades, es desde allí que adquieren legitimidad en el ámbito público. Las mujeres son designadas como constructoras del tejido social, desde la dulzura y el cuidado, están o en función de sus hijos e hijas o en pro de su construcción identitaria del tejido social.

Como lo enuncia Villate (2019) la representación como producción de sentido implica que, sobre unos cuerpos se asignan significados fijos que se toman como apertura a la multiculturalidad pero que terminan construyendo la diferencia cultural al asumir identidades inmóviles. En este caso sucede de manera interseccional entre la racialización y el género que se asigna a las mujeres entrevistadas. Su rol en pantalla, aunque aparenta una apertura e inclusión cultural y de género, opera en sentido contrario, las mantiene en los roles y oficios tradicionales sin permitir una ruptura, su rol en la paz debe ser el mismo que “ancestralmente” se les ha impuesto, el cuidado.

La mujer indígena que habla tiene un atuendo que legitima su discurso y es puesta en escena en función de ello, a lo largo de la escena la cámara pasea sobre su cuerpo y encuentra un elemento que centra el plano, se trata de un collar que ella lleva puesto. A continuación, en la *Ilustración 30: detalle del Atlas*, se observan tres collares, el de Doris la mujer de la escena, se encuentra en el centro:

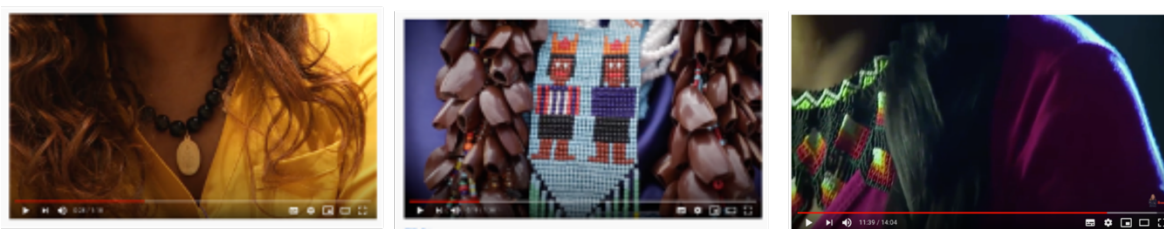


Ilustración 30 Detalle del Atlas cuerpos en función del discurso, usos de lo simbólico

El collar está hecho de chaquiras y tiene la imagen de una mujer y un hombre indígenas con coronas, no se conoce el sentido atribuido por la comunidad a estos dos personajes, en el video se puede asociar tanto a la realeza por la corona, como a una pareja, sin contexto las imágenes se pliegan a los sentidos preponderantes culturalmente, la pareja se traduce en hombre y mujer, el collar además está atado a una construcción identitaria que se vuelve visible al convertirse en un aspecto fantasmal de la historia. En el Atlas Mnemosyne como asegura Didi-Huberman (2003) el aspecto fantasmal es una reencarnación del pasado, el cuerpo de tres mujeres del Atlas está marcado por el paso de la historia, en el collar de Doris, así como en su relato, se encuentra el rol de la mujer como constructora del tejido social y además, la pareja que lleva en el cuello al carecer de explicación y contexto en la escena, ubica el fantasma de la heteronormatividad en su cuello.

El collar en la imagen de la izquierda de la *Ilustración 30*, muestra una pequeña virgen en un dije blanco rodeado de esferas negras, nuevamente un fantasma de la historia se toma el cuerpo femenino, en este caso, se trata de la mujer afro que veíamos en la *Ilustración 27* en un plano cerrado en pantalla, quien, además de asegurar su ascendencia afro y que las mujeres afro indígenas y mestizas sueñan criar a sus hijos para la paz, dice “soy una mujer creyente”

credo reafirmado por el collar que lleva y el cual entra a ocupar un plano relevante en la grabación. No es fortuito que Doris Jacanamijoy tenga en segundo plano una Iglesia católica ni que la virgen cuelgue del cuello de la mujer afro que habla en la campaña del *Sí a la paz*, en la visualidad se construye un discurso paralelo al enunciado verbal, las tradiciones ancestrales de estas mujeres no van en contravía de la Iglesia católica y la religión, por tanto, no contradicen la tradición. El uso cultural de su apariencia responde a la necesidad de presentar actores sociales regionales y sobre todo, a una constitución pluriétnica y multicultural y a un Acuerdo de paz con enfoque agrícola y campesino, sin embargo, los planos visuales revelan el discurso ancestral como saberes de “unas” comunidades y la presencia de la Iglesia católica como constante de legitimidad visual y social.

El tercer collar de izquierda a derecha en la *Ilustración 30*, está en un *plano detalle* del cuello de una mujer y fue hecho también con chaquiras de colores, pertenece a una mujer Embera Chamí que sale en el programa *Los Informantes* del 24 de agosto de 2016 sobre el “abortista de las Farc” en la escena, la mujer cuya identidad es protegida, relata a La Nena Arrázola su experiencia como parte de la guerrilla de las Farc-ep en relación al aborto:

La Nena Arrázola: Y así lo asegura una mujer indígena exguerrillera de la etnia Embera Chamí, escasamente habla español, que no se volvió a quitar los collares que según ella la protegieron de todos los malos, ella era la encargada de acompañar a todas las mujeres que iban a abortar. Era la historia de cientos de mujeres que eran conocidas en la selva sólo por sus alias y que eran en ocasiones un objeto más de la guerra

Mujer entrevistada: mandaron a nosotros mandaron como cinco personas

LaNena Arrázola: acompañando a la niña que estaba embarazada

Mujer Entrevistada: Sí, entonces en ese momento, nosotras escuchamos como, como un bebé

La Nena Arrázola: oías el llanto

Mujer Entrevistada: Si (Los Informantes, 24 agosto 2016)

El relato como la imagen en medio de la oscuridad, son dramáticos. El comentario de La Nena Arrázola parte en un primer momento de construir una imagen ingenua e ignorante de la mujer asegurando que apenas habla español, y que era un objeto de la guerra. Su subjetividad y capacidad de entendimiento de lo que sucedía en los abortos pasa a un segundo

plano, y al hablar de su falta de conocimiento del español se resalta la idea de ser tomada del espacio al que corresponde, su “etnia” como la llama La Nena Arrázola. El collar adquiere en este relato un nuevo uso, ligado también a la protección, un collar que “protege de los malos”, sin embargo, en este caso, el collar permite construir un relato de “los malos” las Farc-ep como capaces de inducir abortos de fetos que nacen vivos y llorando.

A través de la imagen de los tres collares se reafirman discursos sobre la diversidad cultural asociada a roles tradicionales de la feminidad, como sucede en los dos primeros casos abordados en donde los roles del cuidado dulce y suave se asocian a la labor femenina y se legitiman como parte de una tradición cultural, a su vez, se construye una diferencia cultural que se refleja en el último ejemplo en donde se estructura la imagen de inocencia e ignorancia sobre una mujer Embera Chamí para ahondar en la imagen de Farc-ep como insensibles.

Al retomar la *Ilustración 27: Atlas de diversidad cultural y sexual*, aparecen imágenes de la masculinidad, un joven en plano medio cerrado sonriendo se abre en escena (segunda columna primera imagen de arriba hacia abajo), se trata de una campaña del *Sí a la paz* sobre excombatientes que dicen cortas frases sobre qué significa para ellos y ellas la paz, en este caso el joven dice “La paz para nosotros los de integración lo es todo” (*Sí a la paz* 7, 2016) en la otra imagen donde aparecen sujetos masculinos se ve a cinco indígenas, tres de ellos en primer plano con atuendos propios de su comunidad (primera columna tercera imagen de arriba hacia abajo), en *voz en off* se escucha la frase “Pues sí sería importante sobre todo en este municipio que hubo una toma guerrillera que se diera la paz en el país” (*Sí a la paz* 27, 2016)

Las imágenes de la masculinidad aparentemente no tienen un uso diferenciado en el plano de la multiculturalidad con las imágenes de sujetos femeninos, ambas carecen de contexto y son utilizadas en función de la construcción tanto de la paz como de la crítica a las Farc-ep y la construcción de estereotipos visuales sobre la comunidad indígena. Sin embargo, retomando los planteamientos de Butler (2002) el sujeto se constituye culturalmente con la repetición de actos en función del proyecto de la heteronormatividad. En la reiteración de las imágenes se encuentra una diferencia crucial, una doble utilidad reiterada en el cuerpo femenino que no

está presente en el cuerpo de la masculinidad: asociar el rol de género a la construcción cultural de lo femenino anclado a la procreación y las labores de cuidado. En el caso de la masculinidad hay usos de la tradición cultural en función del discurso político, en el caso de la feminidad, hay usos de la tradición cultural y a su vez patriarcal en función del discurso político.

En la imagen del centro de la *Ilustración 27* aparecen personas en una marcha, unas alas de mariposa rodeadas de colores festivos y la bandera LGBTI se toman la escena. Se trata de la campaña *Sí a la paz*, único espacio en este archivo en el cual aparece el movimiento LGBTI en sus imágenes. Para Butler (2007) el performance que implica el festejo en vía pública del transvestismo y la visibilidad de sexualidades y géneros disidentes de la heterosexualidad obligatoria permite abrir grietas en el performance del binarismo de género, sin embargo, esto sucede gracias a poner en evidencia la no naturalidad de los géneros establecidos, acción que se muestra de manera política y transgresora a través del *pastiche* o la parodia del performance de la heterosexualidad. Las imágenes utilizadas por la campaña del *Sí a la paz* muestran un ambiente festivo lleno de colores y en función de la celebración, es un plano abierto que no permite ver los cuerpos con detalle, lo central en la imagen son las alas de mariposa envueltas entre la bandera LGTBI en medio de la imagen de la marcha, no se ven pancartas con consignas políticas.

La acción, aunque es contundente en su presencia en la vía pública, en la Campaña del *Sí a la paz*, se muestra a través de una sucesión de fotogramas cortos que no da lugar a la visibilidad de los actos de parodia o de la acción política que representa la marcha. Como lo enuncia Butler (2017) la posibilidad de aparecer y hacer parte de la opinión pública para los géneros no binarios es un primer momento en el reconocimiento y acción política, sin embargo, esto no implica necesariamente un acto transgresor, es indispensable que la presencia esté acompañada de la posibilidad de incomodar y desestabilizar la naturalización del binarismo de género.

Estas imágenes implican complejidad en su sentido ya que transitan entre la potencia transgresora de ampliar el campo visual hacia la diversidad de género y sexual, y el uso

ilustrativo de imágenes que neutralizan la potencialidad transgresora y la parodia a los roles establecidos. Muestra de ello es la entrevista que aparece en la campaña a la directora de Colombia Diversa, ONG que trabaja en función de la equidad y los derechos LGBTI, su discurso es contundente en su sentido y relación del enfoque de género con las políticas de la diferencia y la equidad:

Para mí como mujer lesbiana la paz es el reconocimiento de las diferencias yo creo que unos acuerdos de paz que tengan un enfoque de género y diversidad sexual no solamente beneficia a un grupo que son las mujeres o a las lesbianas gays y personas trans sino que en realidad beneficia a la sociedad colombiana porque son unos diálogos de paz que van a ser sostenibles que van a ser duraderos [...] la diferencia debe ser motivo de alegría un enfoque mucho más integral de lo que hemos sido educados y capaces. (Sí a la paz 22, 2016)

En el Atlas Mnemosyne la presencia de la comunidad LGBTI representa un salto cultural que se constituye como síntoma visual, una ruptura del modelo heteronormativo desde el entendimiento de las políticas de la diferencia y la equidad como un aporte a la sociedad en general. Aunque se abre el espacio a entender la importancia de la diversidad sexual y de género para una sociedad que busca construir la paz, la capacidad transgresora del relato y de las políticas de la diferencia son no sólo minoritarias en el archivo, sino enfocadas a ilustrar la presencia de lo diferente más no a dar un rol transgresor, activo y de importancia política.

Las imágenes que se utilizan en la campaña del *Sí a la paz* en función de la diversidad de género e incluso en función de la diversidad cultural, no buscan subvertir un canon en la imagen acerca del Proceso de paz o de su firma. Todas las personas de esta comunidad que aparecen en la campaña, se presentan en el marco de códigos aceptados. En el encuadre en el cual salen las alas de mariposa, por ejemplo, no se evidencian las consignas políticas de la comunidad, sus demandas e intereses en la construcción de paz, las imágenes se utilizan de manera únicamente ilustrativa.

La última imagen de la *Ilustración 27* muestra a una mujer sonriendo a un loro. El 4 de diciembre de 2016 *Los Informantes* emitieron un programa sobre el premio Nobel alternativo

de la paz que gana la Asociación de Campesinos Trabajadores de Cararé conducido por La Nena Arrázola. Su trabajo periodístico en las otras notas de *Los Informantes* analizadas en el archivo, construyeron a las Farc-ep como centro de un relato del terror, desde los atentados como la nota sobre *El Nogal*, hasta imágenes como las del *abortista de las Farc*, dieron un perfil de atrocidad e insensibilidad ante el dolor humano de los militantes del grupo guerrillero. Sin embargo, en este caso el terror que las Farc-ep ejerce en la población no es el centro del relato, las luchas del campesinado por construir acuerdos de paz con los actores armados que están en su territorio se roba la escena. La historia de una comunidad campesina que cesa la violencia gracias al diálogo con grupos guerrilleros y paramilitares para construir un territorio de paz libre de actores armados, incluido el ejército, muestra cómo una comunidad azotada por la violencia construye la paz, cesa la muerte, y transforma las realidades de vida de los sujetos que habitan el territorio, incluso se habla desde la importancia de lo colectivo, de la construcción de vínculos para el fortalecimiento de las poblaciones.

El marco es inestable, la dirección editorial puede crear contenidos, pero no puede asegurar que su intención de producción sea afín a la lectura e interpretación de las y los espectadores (Butler, 2009). En este caso, la posibilidad real de vivir en paz y llevar a cabo proyectos de desarrollo colectivo en su territorio. Las imágenes de un campesinado afrodescendiente cobran sentido en función de la construcción de paz de manera activa, en este capítulo de *Los Informantes* se encuentra un síntoma, una ruptura que implica dar contexto y un lugar de dignidad a comunidades que históricamente han construido la paz en Colombia.

El Atlas Mnemosyne *Diversidad cultural y sexual*, encarna el uso del ámbito cultural en favor del discurso. La mayor parte del archivo se construye carente de contexto y relación de sentido con el pasado y la necesidad de la paz para las comunidades. Contrario a ello, la paz y la diversidad cultural se transforman en espacios discursivos estratégicos para construir la performatividad del género asociada a los roles tradicionales de la feminidad en el escenario social, desde el rol de madre y trasmisor cultural hasta el de únicas encargadas de reconstruir el tejido social, la diversidad cultural se enuncia en esta categoría de manera que no incomode o cuestione los roles tradicionales, contrario a ello los avala, las imágenes cargadas de

sonrisas y alegría no son imágenes de denuncia y al carecer de contexto y pasado, no permiten la profundidad en los relatos. Esto no significa que no exista la posibilidad de quiebre, la presencia en pantalla de la diversidad de género, por ejemplo, poco a poco se abre a la paridad visual, aparecer en pantalla es un primer paso, las imágenes escapan a su marco, muestran que hay diferencias sexuales y de género, así este no sea el sentido de su producción editorial. Sucede lo mismo con la última imagen analizada, aunque visualmente es cercana al resto del *Atlas diversidad cultural y sexual*, implica una mirada a las comunidades como activas y en permanente lucha por la construcción de paz.

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 abordaje 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 principalmente asociados 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 constantemente 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, militares heridos en combates que se idealizan y se vuelven 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 la resiliencia como posibilidad de construir nuevas narrativas sobre el conflicto que no partan del lugar común de héroes y villanos y negación del pasado.

Al analizar los cuerpos retratables se consolidó en el Atlas Mnemosyne la red relacional anclada a los cuerpos en función del discurso político, amplia categoría que permitió ver el modo estratégico en que se utiliza el marco en la imagen para posicionar un discurso como voz popular al utilizar imágenes de personas del común en función del Sí y el No al plebiscito. En los cuerpos útiles se hacen evidentes los aspectos fantasmales, aquello que en una determinada coyuntura surge pero que en el marco histórico de la visualidad se consolida como invisible, en este caso la diversidad cultural y las políticas de la diferencia, que se convierten en estrategias para el discurso político y aunque su presencia en pantalla da un giro a aquello considerado normal y común, no busca incomodar o desestabilizar lo establecido, de allí que lo indígena, lo afro, lo campesino y la diversidad sexual, sirva a los argumentos políticos pero no se muestre desde las problemáticas reales que viven las comunidades. En medio del discurso de la diversidad, se posiciona además de manera estratégica la reiteración del performance del género desde los roles establecidos socialmente para las mujeres en la construcción de paz, madres y esposas en función de la cultura, el discurso de la paz permite la perpetuidad de los roles tradicionales asociados al género femenino en el archivo analizado.

Capítulo 6. Ideología de género



Ilustración 31 Atlas ideología de género

Convenciones

Línea Magenta: Políticas sobre los cuerpos, control Natal en Farc-ep

Línea Naranja: Políticas sobre los cuerpos, el discurso del aborto

Línea Cian: Farc-ep impide la familia y la infancia

LN INTRO La Niña Intro. (imagen de Belky siendo reclutada por Farc-ep a los ocho años)

LN C1 La Niña Capítulo 1. (Belky y Mariana intentas escapar de la guerrilla)

LN C4 La Niña Capítulo 4. (discurso sobre el aborto en academia médica)

LN C7 La Niña Capítulo 7. (los niños de las Farc-ep diciendo que cuando crezcan van a seguir en la guerra)

LN C12 La Niña Capítulo 12. (castigo a Belky por burlarse de una caída de Roncancio)

LN C21 La Niña Capítulo 21. (Belky con un cuaderno empareja guerrilleras y guerrilleros de Farc-ep)

LN C23 La Niña Capítulo 23. (inyección de anticonceptivo obligado en la guerrilla)

LN C30 La Niña Capítulo 30. (Dos exguerrilleros siguen a Beky y amenazan a Yolima y a su hija para encontrarla)

LN C35 La Niña Capítulo 35. (Roncancio descubre que Mariana está embarazada y la obliga a abortar)

LN C57 La Niña Capítulo 57. (ejecución de Mariana amiga de Belky)

LN C69 La Niña Capítulo 69. (Roncancio usa a los niños de las Farc-ep para robar documentos en una alcaldía)

LN C74 La Niña Capítulo 64. (Belky va a abortar acompañada de alias Segura)

RCN 15M Noticias RCN 15mayo. (Nota periodística sobre salida de menores en campamentos de Farc-ep)

RCN 15S Noticias RCN 15septiembre. (entrevista a militante de Farc-ep)

N1 15M Noticias 1 15mayo (nota periodística de salida de menores de filas de las Farc-ep)

N1 25S Noticias 1 25septiembre. (campaña del No a los Acuerdos en nota periodística del noticiero)

LI 29E Los Informantes 29enero. (entrevista a mujeres que abortaron en las Farc-ep para construir perfil del abortista de las Farc-ep)

LI 20N Los Informantes 20noviembre. (entrevista a tres hermanos que se desmovilizan)

SC 5 Soy Colombia-no video 5. (entrevista a representante de Centro democrático y a diferentes personas sobre porqué quiere que Farc-ep pidan perdón)

SALP 2 Sí a la paz video 2. (campaña de reincorporación de Farc-ep con imágenes del antes y el después de la reincorporación)

En las investigaciones retomadas para la consolidación del Capítulo uno, un eje temático que se reitera en la campaña en contra del Acuerdo de Paz, es la ideología de género. Los análisis de Pineda (2019) y Robledo (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 de sectores tradicionales de la política nacional a una apertura en políticas de la diferencia. Desde los postulados de Serrano (2017) se evidencia cómo el término ha sido ampliamente utilizado

por sectores tradicionales asociados a escenarios religiosos en diferentes países, esto ha sucedido de manera articulada a diferentes coyunturas políticas; en el caso de Colombia, 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 el año 2016 en manejo de equidad de género. Este manual surge tras la exigencia de la sentencia T-478 del 2015 por el caso de Sergio Urrego, joven que sufre bullying y presiones en el colegio en donde estudia asociadas a su identidad sexual y quien, después de acudir a todas las rutas de denuncia sin ser escuchado y contrario a ello sufrir mayores abusos y violencias, decide suicidarse. 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 es juzgada por sectores sociales tradicionales por “promover la ideología de género” y los promotores de la campaña del No al plebiscito retoman el término y la polémica y lo asocian 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 manera, se consolidó la homofobia como política social, ligando además todos los temas de la agenda humanitaria a la ideología de género, en esta medida, 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.

En los hallazgos de este archivo la categoría ideología de género se hace indispensable al encontrar un nuevo síntoma que aporta a las investigaciones previamente citadas. En el archivo laguna, en un primer momento este término no aparecía en escena, 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.

6.1 Los menores de las Farc-ep



Ilustración 32 Detalle del Atlas, menores

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 devienen de supervivencias pasadas, su presencia en pantalla es no sólo 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.

En la *Ilustración 32*, 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 de 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 la *Colombia Humana* lista de oposición. Las imágenes de la *Ilustración 32* que aluden a estas noticias muestran siluetas de menores, ligeramente

difuminadas³. En la *Ilustración 32* tres imágenes aparecen difuminadas, haciendo alusión a menores en uniforme con armas en sus manos y aunque no se confirmé que efectivamente 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 al manejo de los titulares y modos narrativos de la noticia en los cuales se consolidó la imagen de Farc-ep como enemigo único (Baríos, 2000). La frase “grupo criminal” consolida una categoría que en el desarrollo de la noticia se refuerza a través del eje temático de los menores en las filas. En la noticia 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 en las declaraciones de Iván Márquez, jefe negociador de la guerrilla, quien niega el reclutamiento de niños. Posterior a la nota periodística, 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 sólo 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, y frente a ello, Martha Lucía Ramírez aseguró:

³ La ley 1581 de 2012, de protección de datos que, en el caso de menores en condición de vulnerabilidad, prohíben el uso de imagen que permita reconocer la identidad de las niñas y niños

[...] el reclutamiento de niños, la vinculación de niños al conflicto armado, el entrenamiento de niños, manejan todo esto 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 sometiendo 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 menos 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 la conversación nuevamente en la negativa de Iván Márquez del reclutamiento “doctora Ángela María Robledo, y usted le cree a Iván Márquez cuando el niega haber reclutado menores de 15 años”, Ángela María Robledo en su respuesta resalta nuevamente 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, son 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.

Las imágenes en *loop* de personas bajo difuminado con armas en las manos acompañan de manera constante la escena, como se observa en la *Ilustración 32*, comparten pantalla con las dos entrevistas. Tanto en *Noticias RCN* como en *Noticias 1* 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, no hay ya una pregunta por la veracidad en la imagen. En los planteamientos de Butler (2010) 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.

El Atlas Mnemosyne permite hacer evidentes la construcción del marco al generar cruces entre imágenes de diversa índole, entendiendo que, entre el noticiero de las 7:00 pm y la novela de las 9:00 pm se construyen discursos, en este caso, sobre la presencia de menores en las filas de Farc-ep. Al terminar el noticiero el espectador encuentra ahora una novela que refuerza la imagen de Farc-ep como mentirosos al mostrar el reclutamiento de Belky a los ocho años por parte de la guerrilla. A esta estrategia Antezana (2014) 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 volver la mirada sobre la *Ilustración 32*, se pueden observar cinco imágenes con un filtro verde ocre que remiten a los recuerdos de Belky de sus días de infancia en la guerrilla. Al cambiar del noticiero a la novela el discurso de *Noticias RCN* de que Iván Márquez miente no sólo se reafirma, sino que profundiza en su construcción. En el *intro* de la novela hay una imagen que se puede ver en la *Ilustración 32* (tercera columna, primera imagen de arriba hacia abajo), es Belky de niña caminando con sus trenzas y vestido en medio de guerrilleros armados que acaban de reclutarla. El *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. Nuevamente

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*, la imagen de Belky en su infancia reclutada por las Farc-ep dialoga en la *Ilustración 32* con la imagen de niños con armas de madera hablando en un río (cuarta columna, primera imagen de arriba hacia abajo). Se trata de Belky un poco más grande quien mantiene un diálogo con otros niños 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)

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 en que *La Niña* muestra la relación de las Farc-ep con la infancia es a través del uso estratégico en la confrontación, muestra de ello son dos imágenes de la *Ilustración 32* en que se ve al comandante Roncancio en una calle con Belky de niña y otro niño rodeados entre sus brazos (tercera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), y la siguiente imagen en la cual se ve al mismo niño entrando por una ventana a una oficina (cuarta columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), la escena es un recuerdo de Belky en el cual los niños entran a la Alcaldía Municipal enviados por Roncancio para robar unos papeles.

El cuerpo de niñas y niños se muestra utilizado por la guerrilla en función de su objetivo, no hay infancia probable en las imágenes. En *Marcos de guerra*, Butler (2011) habla sobre las vidas que merecen ser lloradas, y el manejo que los discursos mediáticos hace de la infancia y las mujeres en Estados 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, principalmente genera 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 fácilmente por la ventana. Los usos de la infancia se atribuyen a Farc-ep, son cuerpos que importan en función de la construcción de Farc-ep 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 para consolidar redes de sentido, para realizar este ejercicio metodológico se realiza un salto temporal al 29 de agosto de 2019 a las 10:30 pm. Dos aviones Súper 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 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 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 niños de las Farc-ep radica en la construcción de la guerrilla como bárbaros e insensibles.

Para ver este aspecto a profundidad en el archivo es necesario remitirse nuevamente a la *Ilustración 32*, hay en ella dos imágenes de campañas a favor del No al plebiscito, la primera es de un niño mirando directamente la cámara, al lado de un fusil con el texto inferior “esta Patria querida” (primera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), la imagen se emite en *Noticias 1* el 25 de septiembre de 2016 y hace parte de un video del género musical *corridos prohibidos* que apoya la campaña del No. En el contexto de la noticia se está mostrando la polarización política que vive el país en vísperas de la votación del Plebiscito. La segunda imagen, hace parte de la campaña *Soy Colombia-no* es un plano medio corto de una mujer que habla directamente a la cámara (tercera columna, tercera imagen de arriba hacia abajo), su nombre es Margarita Restrepo Arango y actualmente es representante de la cámara por el partido Centro Democrático, esta información no aparece en la escena, 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 1975 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 dos escenas, tanto la fotografía del niño mirando la cámara al lado del fusil, como 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 es tan

dramático como el rostro del niño que mira la cámara, 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 además de ello las Farc-ep 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.

En la última imagen a analizar de la *Ilustración 32* aparece la imagen de Belky y su amiga de la guerrilla Mariana (cuarta columna, tercera imagen de abajo hacia arriba), Mariana está en embarazo y las dos se encuentran amarradas a unos palos, Roncancio, en un segundo plano habla con ellas, esta escena se había abordado previamente, se trata del momento en que Roncancio dispara a Mariana por encubrir su embarazo e intentar escapar, en esta parte de la escena el diálogo es crudo y sórdido, se da en *Medicina Legal* mientras se analiza el cuerpo descompuesto y roído de la jefe de enfermeras Hilma, en la escena Belky le comenta al doctor Rodrigo que hace con ella la investigación “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” Rodrigo 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, aspecto que 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.

6.2 Políticas de las Farc-ep sobre la familia



Ilustración 33 Detalle del Atlas ideología de género la paternidad después de la guerra

En la *Ilustración 33*, la gama cromática que prima en la composición oscila entre tonos cálidos y blanco y negro, los fotogramas pertenecen a la campaña del *Sí a la paz 2* y en ellas se encuentra la presencia de niños y padres, su imagen está iluminada, cargada de luz y suavidad o construida en claro oscuro.

En esta campaña del *Sí a la paz*, hay un juego de contraposición, la luz se asocia con vida y el presente y el blanco y negro se asocia a la guerra y el pasado. En las investigaciones sobre signos plásticos Acaso (2009) muestra cómo la iluminación en *clave alta* y a favor de la lectura, da una directa sensación de seguridad, elementos conocidos, transparentes en significados hacia el espectador, las *claves altas* son esenciales para generar un ánimo calmo en la imagen, esto ocurre con la campaña del *Sí a la paz*, imágenes suaves que generan paz en contraposición a imágenes en *clave baja de luz*, *alto contraste* y blanco y negro que generan drama y crudeza. El diálogo que acompaña las imágenes habla de un antes y después, un antes de la guerra y un futuro de paz, las imágenes van acompañadas de frases en *voz en off* como “donde habrá muerte veremos familias” o “donde alguna vez hubo ruidos ensordecedores sonará vida, celebraremos la vida” (*Sí a la paz 1*, 2016).

Imágenes de niños solos, desamparados en blanco y negro seguidas de bebés y niños en compañía de sus padres, la figura masculina está presente en la construcción de familia, no son madres quienes aparecen en escena, quienes vuelven a casa y permanecen con sus hijos son hombres. El antes y el después revela una constante en el archivo visual, un pasado a olvidar y un futuro prometido.

6.3 Políticas sobre la familia: control natal



Ilustración 34 Detalle del Atlas ideología de género, para ver las políticas sobre la familia con el control a la natalidad en la guerrilla

Ahora bien, al ver la *Ilustración 34* la constante del pasado que impide la presencia de padres y construcción de familias está asociada no sólo a la guerra sino principalmente a las Farc-ep y allí radica el síntoma. Las Farc-ep promueven la ideología de género a través de sus prácticas. En la *Ilustración 34*, hay dos fotogramas de *La Niña* que muestran una jeringa entrando en el muslo de una mujer, se trata de 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)

En la *Ilustración 34*, se ve la huida del campamento, Mariana sosteniendo su barriga frente a un río cansada en medio del camino (tercera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), en la otra imagen Mariana y Belky están amarradas en palos hablando con Roncancio, se trata de la escena anterior al momento en que Roncancio mata a Mariana con un tiro frente a Belky (primera columna, tercera imagen de arriba hacia abajo), Mariana muere intentando salvar su embarazo. Estas imágenes se revelan con crudeza, construyen una política de Farc-ep en relación no sólo al embarazo sino a la imposibilidad de construir familia. Mariana intenta a lo largo de la serie tener un hijo, no sólo 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 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 directamente 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 constantemente que las mujeres que estén en embarazo serán fusiladas en la guerrilla, y no sólo eso, además son constantemente castigadas y queda en duda quién es el padre en el embarazo de Mariana.

En la *Ilustración 34* se encuentra una imagen en la cual se ve a Belky pequeña anotando en un cuaderno con una fila de mujeres en primer plano de las cuales sólo se ve el cabello

(tercera columna, primera imagen de arriba hacia abajo). En esta escena del capítulo 21, Belky recuerda cómo ella siendo la consentida de Roncancio nunca estuvo sometida a ser objeto de los hombres en la guerrilla, pero la escena la muestra a ella anotando en un cuaderno mujeres que se asignaban a los guerrilleros. Aunque el diálogo no es concreto en relación a 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 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.

En el centro de la *Ilustración 34* se ve una mujer sentada, en un *plano medio corto* tipo entrevista que habla directamente a la cámara, se trata de una campaña de *Soy Colombia-no* en la cual 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 en el momento en que 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, en *La Niña*, se muestran además la construcción del cuerpo de las mujeres como juguete sexual de los guerrilleros y en la campaña del *Sí a la paz*, con las imágenes y frases que cuentan cómo antes no había familia y después del Proceso de paz se podrán consolidar, se termina de constituir un discurso que es a fin a aquello que la ideología de género asegura, la destrucción de la familia en manos de las Farc-ep.

A su vez, en la *Ilustración 34* la imagen de la niña que corre a los brazos de su padre (primera columna, primera imagen de arriba hacia abajo) surge de *Los informantes* y hace parte de la nota periodística abordada en capítulos anteriores, sobre 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 sólo productivos económicamente sino padres de familia. Por su parte, el columpio vacío narra lo contrario (primera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo). Se trata del programa de *Los Informantes* que habla del “abortista” de las Farc-ep, el columpio se muestra para cerrar la nota periodística, en medio del silencio y la oscuridad el columpio se mueve vacío, simbólicamente remite a las infancias que no fueron por los abortos en la guerrilla. La ruptura del ideal de familia en manos de Farc-ep es una constante del archivo, la relación de los guerrilleros con la infancia se muestra utilitaria y odiosa, en el análisis de los *menores de Farc-ep* se muestra el uso de la infancia en función de la guerra, a su vez en esta categoría se evidencia que la familia sólo es posible al salir de la guerrilla.

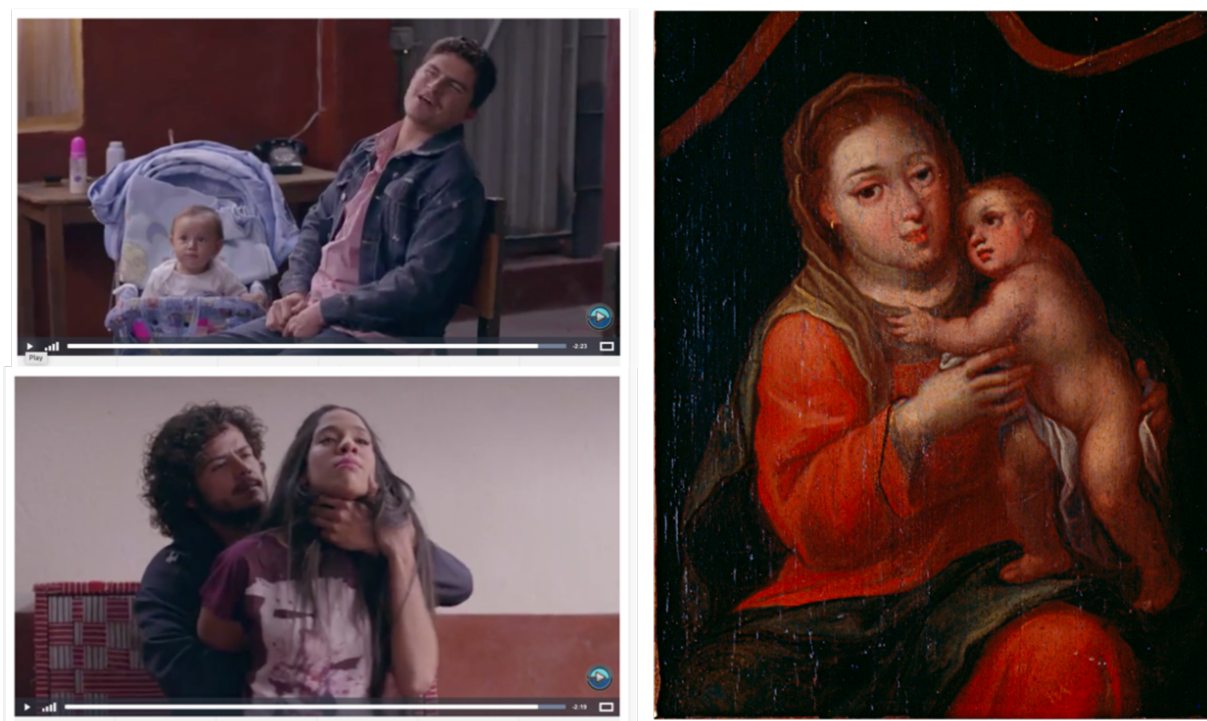


Ilustración 35 Detalle del Atlas ideología de género, Farc-ep separa la familia

Fuente de la imagen segunda columna:

La Virgen con el niño, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1680.

Las Farc-ep irrumpen en la familia e impiden la maternidad. En la *Ilustración 35* al costado derecho se encuentra el óleo sobre madera de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos pintado en 1680 y titulada “la Virgen con el niño” en las imágenes de la izquierda se muestra a dos guerrilleros que durante toda la novela persiguen a Belky al creer que ella sabe dónde están las guacas de dinero de las Farc-ep. En la escena, los dos guerrilleros amenazan a Yolima (joven excombatiente que tiene una hija con Manuel, la pareja de Belky) con hacerle algo a su hija si no les dice dónde está Belky. La supervivencia visual de la madre y su hijo siempre juntos, que no deben ser separados, se rompe con el accionar guerrillero, en la imagen la madre y la niña no pueden estar juntas, las prácticas de las Farc-ep se muestran odiosas con la concepción de infancia, no sólo la usan en función de objetivos de guerra, sino que no temen amenazar con quebrar la histórica relación entre la madre y el niño.

Si volvemos a la *Ilustración 34* hay una imagen de *Noticias Uno* del 25 de septiembre de 2016 en la cual se subraya una frase del movimiento de Alejandro Ordóñez exprocurador y actual embajador de Colombia ante la OEA (tercera columna, tercera imagen de arriba hacia abajo), que asegura que el Acuerdo de paz hace una “enseñanza que contraría la moral: FARC y gobierno acuerdan promover educación de género y con esto la inmoralidad en todos los colegios”. La desinformación de la cual hablan Serrano (2017) y Pineda (2019) en los análisis sobre el manejo de la ideología de género en Colombia, se enlaza con el síntoma que se construye en el archivo, las Farc-ep vienen con una política sexual que controla la procreación a través de estrategias de control natal y muerte. Este régimen que sutilmente se va consolidando en el ver, ata no sólo al Acuerdo de paz, sino a las Farc-ep con el terror que produce la destrucción de la familia.

6.4 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 sólo sistemática sino obligatoria en las filas de la guerrilla. Nuevamente la imagen del columpio se encuentra

en el Atlas Mnemosyne, las vidas que no fueron están presentes por su ausencia. En la *Ilustración 36*, en la imagen que se encuentra a la derecha del columpio (tercera columna, primera imagen de arriba hacia abajo), una mujer se sienta en medio de la oscuridad, sólo vemos el contraluz de su cabello en la escena. Se trata de una mujer entrevistada para narrar su experiencia en la guerrilla siendo obligada a abortar, en la nota periodística se encuentran varios testimonios, las narraciones son dramáticas, Soledad, una de ellas menciona “¡a! eso fue horrible yo le dije que si era niño o niña y él me dijo que no se sabía que porque había salido despedazada” después del diálogo La Nena Arrázola 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 La Nena 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 (2010) sobre los crímenes de las Farc-ep y la narrativa de la estética del terror hay una supervivencia latente, las prácticas monstruosas de Farc-ep se abren paso gracias al marco editorial, las preguntas y aseveraciones de La Nena Arrázola cierran los significantes que quedan abiertos, no sólo 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.

Políticas sobre los cuerpos Aborto



Ilustración 36 Detalle del Atlas ideología de género, políticas sobre la familia, aborto, discurso sobre el aborto

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 La Nena Arrázola “que yo ya me gradué, ya recibí...” sobre este diálogo La Nena 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 Farc-ep.

A su vez, La Nena 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) de los bárbaros irracionales, y 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 evidenciar la estrategia discursiva en frases pronunciadas por La Nena 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 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.

Retomando la *Ilustración 36*, hay dos imágenes con filtro verde ocre, recuerdos de Belky en la época en que estaba en las filas de Farc-ep, la primera muestra a Mariana, Belky y Roncancio, este último sostiene en sus manos con sorpresa un frasco con orina y un clavo oxidado (primera columna, primera imagen de arriba hacia abajo), se trata de una prueba artesanal de embarazo que Mariana se había realizado y, por el óxido, era positiva. Roncancio está cortado en el plano, no estaba invitado a la escena, su presencia en la composición visual es incómoda, y esta incomodidad se genera tanto para el televidente como para Belky y Mariana, no estaba en sus planes que él se enterara. En la escena, Roncancio sonríe y les dice que ya saben lo que tienen que hacer, y aunque Mariana no quiere abortar, Roncancio decide que así será en cuando llegue alias “el médico” al campamento. En la segunda imagen se encuentra Belky sentada mirando a Roncancio y a Alias Segura que será la encargada de llevarla a abortar (tercera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), 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, siendo 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 en el aspecto obligatorio del aborto, la doctora, condena el aborto.



Ilustración 37 Detalle del Atlas ideología de género, registro programático de la ficción a la realidad con *La Niña y Los Informantes*

En la *Ilustración 37* se ve el camino de Belky a la casa en donde alias “el médico” practicaba los abortos parte de la selva, como se puede ver en la primera imagen y poco a poco se adentra en la ciudad, por su parte alias Segura es la encargada de acompañar a las mujeres a realizarse el procedimiento, en este caso hay tensiones internas que las llevan a pelear en el camino, Belky llega a una casa, el lugar en donde se realizan los abortos es una casa cualquiera. Años después La Nena Arrázola llega a la misma casa, ella está adentro y describe el lugar, las instalaciones se ven no sólo 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 La Nena 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 nuevamente monstruosas en su accionar, los abortos se llevaban a cabo en un espacio del terror.

Por otro lado, hay una continuidad que se hace evidente gracias al Atlas Mnemosyne y los saltos visuales, al comparar diferentes géneros televisivos, Noticias, programas periodísticos y telenovelas, el archivo adquiere una capacidad relacional que permite entender cómo el marco no depende únicamente de un programa. En el Capítulo dos, se retoman los análisis a la publicidad de Berger (1980) quien encuentra que 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 La Nena 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 (2002) a través de actos reiterados, pero esta vez, visuales. Hay una intersección teórica con la construcción del sujeto “el médico” una estrategia del marco para construirlo como monstruo de tipo ideal en el cual se encarnan todos los miedos sociales. En la *Ilustración 36* se puede ver el rostro de “el médico” (segunda columna, tercera imagen de arriba hacia abajo), se trata de la fotografía tipo carné con fondo blanco de un joven que mira la cámara. A través de alias “el médico”, se construye el discurso del aborto asociado a la ideología de género y la monstruosidad.

Partiendo del programa de *Los Informantes* del 29 de enero de 2016, las entrevistas realizadas a diferentes mujeres convergen en un mismo sujeto, “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 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 (2002) 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 La Nena 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” es construido únicamente en función de la monstruosidad y la abyección, al retomar su opción sexual y resaltar que está acompañado constantemente 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 paralelamente en dos formatos de emisión, en *Los Informantes* donde se hace un perfil a través de entrevistas, pero dirigido por La Nena Arrázola en función de la creación de la monstruosidad y en *La Niña* donde se complementa

lo no dicho en la agenda editorial de *Los Informantes*. Se asocia el sujeto no sólo 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)

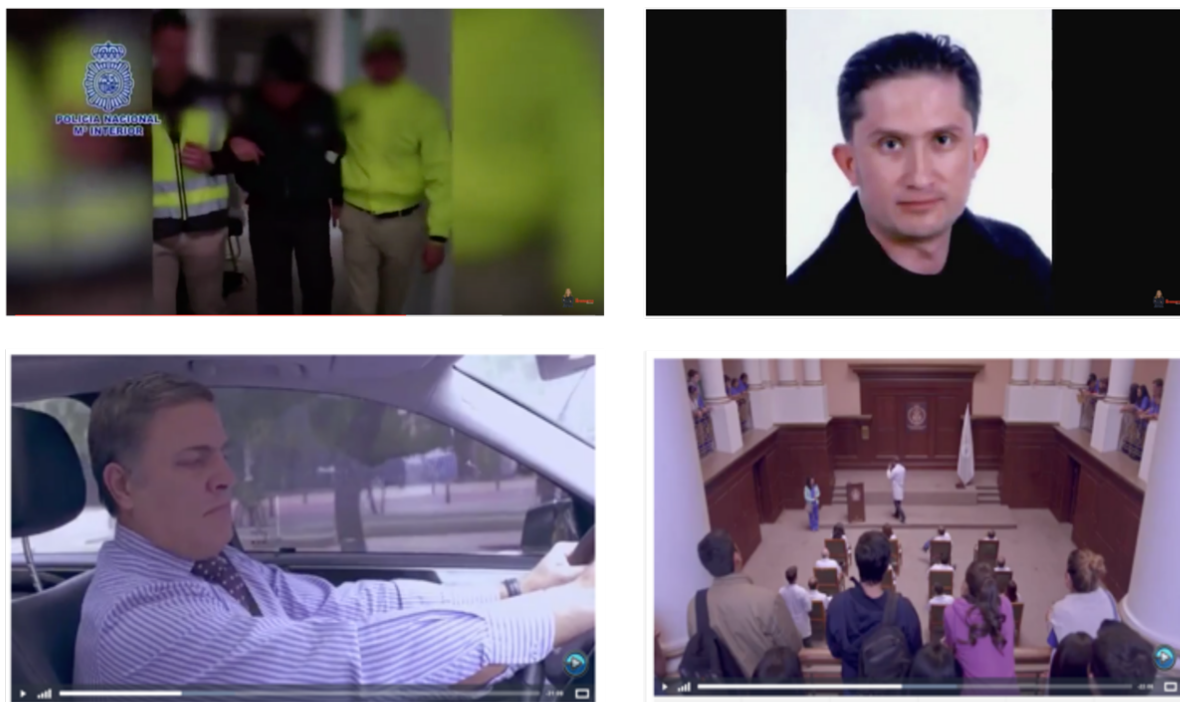


Ilustración 38 Detalle del Atlas ideología de género, registro programático de la realidad a la ficción con el caso del abortista de las Farc-ep

En la *Ilustración 38* el paralelo entre la realidad y la ficción converge cada vez más, las noticias sobre “el médico” se complementan entre sí, incluso se narran en el mismo tiempo y en el mismo país. En la *Ilustración 38* se encuentra la imagen de “el médico” escoltado por la policía y la fotografía que sale de él en *Los Informantes*, a su vez, se ve al decano de medicina en *La Niña* atento a la noticia de la captura y posteriormente dando un discurso a la facultad de medicina en función de la misma. Es importante 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 su discurso, el decano de medicina dice a sus estudiantes

[...] precisamente hoy escuche 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 si 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 entonces, 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 la categoría *Cuerpo* la paz se convierte para el rol femenino en un espacio de perpetuidad de lógicas naturalistas a través de la relación preservación cultural y 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 el programa de *Los Informantes* del 29 de enero de 2016 se cierra la nota periodística con la construcción relacional entre los negociadores de la mesa de la Habana y el abortista, de allí la imagen de la *Ilustración 36* de Rubén Morro, negociador por parte de las Farc-ep hablando en un micrófono (primera columna, segunda imagen de arriba hacia abajo), el audio que la acompaña relaciona el frente que él dirigía en la guerrilla (Frente Aurelio Rodríguez) directamente con “el médico”. El cierre de la nota sobre el abortista ligado al presente del 2016 y el Acuerdo de Paz, hace una función transitiva en la imagen, el sujeto abyecto construido en el horario del *prime time* tenía cercanas relaciones con los negociadores de la Habana, su carácter monstruoso y peligroso invade de dudas el Proceso de paz y a sus negociadores.

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 del antes y después de la guerra con 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 sólo 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, el aborto en las Farc-ep visualmente reiterado en distintos géneros televisivos y construido en relación a 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 en que el marco se construye no sólo en un programa sino en toda la franja horaria y borrando la línea divisoria entre realidad y ficción.

En el Atlas *ideología de género* surge a la vez un síntoma que, aunque tienen 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 género 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 la 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 en función de 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.

Capítulo 7 Roles de género



Ilustración 39 Atlas roles de género

Convenciones

LN C1 La Niña Capítulo 1. (violación y tortura a Belky perpetrada por Barragán, intento de escape de Mariana y Belky de Farc-ep, imagen de militares haciendo un mural para niños de pueblo rural)

LN C2 La Niña Capítulo 2. (violación a Belky perpetrada por Barragán)

LN C3 La Niña Capítulo 3. (Prácticas de aprendizaje en la guerrilla, Roncancio con Belky en la selva)

LN C5 La Niña capítulo 5. (prácticas de castigo en Farc-ep, Belky amarrada hablando con Roncancio, Belky trabajando como personal de limpieza y su hermana aseando la casa)

LN C6 La Niña Capítulo 6. (Silvia, doctora y docente de la universidad de Belky les dice a las mujeres la importancia de ser madres y profesionales a la vez al ejercer la medicina)

LN C1 La Niña Capítulo 1. (violación y tortura a Belky perpetrada por Barragán, intento de escape de Mariana y Belky de Farc-ep, imagen de militares haciendo un mural para niños de pueblo rural)

LN C2 La Niña Capítulo 2. (violación a Belky perpetrada por Barragán)

LN C3 La Niña Capítulo 3. (Prácticas de aprendizaje en la guerrilla, Roncancio con Belky en la selva)

LN C5 La Niña capítulo 5. (prácticas de castigo en Farc-ep, Belky amarrada hablando con Roncancio, Belky trabajando como personal de limpieza y su hermana aseando la casa)

LN C6 La Niña Capítulo 6. (Silvia, doctora y docente de la universidad de Belky les dice a las mujeres la importancia de ser madres y profesionales a la vez al ejercer la medicina)

LN C9 La Niña Capítulo 9. (La Familia de Barragán)

LN C11 La Niña Capítulo 11. (Yolima le presenta a Manuel a su hija)

LN C12 La Niña Capítulo 12. (Castigo a Belky por reírse de caída de Roncancio, Alzate se acerca a Belky luego de ser capturada por militares en redada)

LN C13 La Niña Capítulo 13. (Manuel habla con su tío Barón sobre su formación como paramilitar)

LN C15 La Niña Capítulo 15. (Barragán con su esposa bailando, Manuel simula un asesinato para ayudar a Belky y posteriormente entra en estado de violencia exacerbada golpeando paredes al enterarse que Belky salió con sus amigos a bailar)

LN C19 La Niña capítulo 19. (Yolima golpeada por proteger a Manuel le jura que no lo delató)

LN C21 La Niña Capítulo 21. (asignación de mujeres a hombres en las filas de Farc-ep)

LN C23 La Niña Capítulo 23. (Barón con una trabajadora sexual)

LN C24 La Niña Capítulo 24. (Manuel amenaza a Belky con lo que le puede pasar por no necesitarlo)

LN C29 La Niña capítulo 29. (Alzate le dice a Barragán que es una vergüenza para el uniforme)

LN C30 La Niña Capítulo 30. (exguerrilleros amenazan a Yolima para llegar a Belky)

LN C34 La Niña Capítulo 34. (Ángela discute con Barragán por el cambio en su estilo de vida)

LN C38 La Niña Capítulo 38. (Belky aprende a masajear a una monja en estado de coma)

LN C41 La Niña Capítulo 41. (Alzate y el general hablan de las ejecuciones extrajudiciales)

LN C44 La Niña Capítulo 44. (Barragán golpea a su esposa Ángela y luego golpea a un médico de la universidad)

LN C47 La Niña Capítulo 47. (Ángela visita a Barragán en la cárcel para hacer tratos con él frente a aspectos económicos)

LN C48 La Niña Capítulo 48. (Belky se obliga a sí misma a tener contacto físico con Manuel con un masaje)

LN C49 La Niña Capítulo 49. (Alzate mostrando su fuerza a Barragán)

LN C50 La Niña Capítulo 50. (discurso de soldado que pierde su pierna por mina antipersona sobre entrada de milicianos de guerrillas a la vida civil)

LN C51 La Niña Capítulo 51. (Ángela y Barragán en la cárcel cuando ella le dice que se va a hacer cargo de sus negocios)

LN C54 La Niña Capítulo 54. (Muerte de Hilma la jefe de enfermeras en mala praxis en cirugía estética)

LN C58 La Niña Capítulo 58. (Barragán amenaza a su esposa Ángela)

LN C60 La Niña capítulo 60. (Barragán provoca un parto prematuro en la madre de Belky al amenazarla, Alzate asiste el parto de la madre de Belky)

LN C62. La Niña Capítulo 62. (Barragán en la escena climax de la novela cuando frente a su hija amenaza a Belky y pronuncia un discurso en defensa de sus prácticas antiguerrilla)

LN C64 La Niña Capítulo 64. (Barragán en silla de ruedas y en la cárcel, llora en escena final de su personaje)

LN C66 La Niña Capítulo 66. (Bautizo del hermano de Belky)

LN C69 La Niña Capítulo 69. (Alias Segura y médico de clínica estética, hablan de envenenar a Belky)

LN C76 La Niña Capítulo 76. (el matrimonio del coronel Alzate y Tatiana)

LN C81 La Niña Capítulo 81. (Profesor que envenena a Belky amenaza con herir a una enfermera para escapar de la policía)

LN C85 La Niña Capítulo 85. (La madre de Manuel lo esconde de su padre borracho)

LI 29E Los Informantes 29enero. (El abortista de las Farc-ep)

LI 13M Los Informantes 13 de mayo. (entrevista a empresario quindiano que apoyó el proceso de paz)

LI 19J Los Informantes 19 de junio. (Entrevista a hombre privado de su libertad por el atentado al Nogal, Alias el Paisa relacionado al atentado el Nogal)

LI 14A Los Informantes 14 de agosto. (Entrevista a mujeres víctimas del conflicto)

LI 28A Los Informantes 28 de agosto. (entrevista a Humberto de la Calle negociador del gobierno en el Proceso de paz)

LI 28S Los Informantes 28septiembre. (entrevista al modelo de la obra El David de Miguel Ángel Rojas)

LI 20O Los Informantes 20octubre. (Misionero que conoce a las Farc-ep y hace evangelización en los grupos guerrilleros)

LI 20N Los Informantes 20noviembre. (Entrevista a tres hermanos desmovilizados de Farc-ep)

RCN 15M Noticias RCN 15mayo (entrevistas y nota periodística por salida de menores de las Farc-ep)

RCN 23J Noticias RCN 23junio. (Nota periodística sobre la paz, comentarios a favor del No de personajes de la vida pública y víctimas de las Farc-ep)

RCN 17S Noticias RCN 17septiembre. (promotores del No)

RCN 25S Noticias RCN 25septiembre. (promotores del No y especial de las víctimas de las Farc-ep, aparecen imágenes de archivo y presentadores del noticiero)

RCN 20 Noticias RCN 20octubre. (comentarios sobre el plebiscito por la paz y la victoria del No en las urnas)

RCN 20N Noticias RCN 20noviembre. (imagen de la firma del Acuerdo)

N1 23J Noticias 1 23junio. (promotores de la campaña del No)

N1 25J Noticias 1 25junio. (nota periodística sobre el paramilitarismo en contravía al proceso de paz)

N1 25S Noticias 1 25 septiembre. (Campaña del No muestra imagen de los secuestrados y Tiro Fijo en campamentos de las Farc-ep, nota periodística sobre fuerzas militares cuidando la firma del Acuerdo)

SALP 2 Si a la paz video 2. (campaña de contraste entre la guerra y la paz)

SALP 12 Si a la paz video 12. (la paz para mí es...)

SALP 13 Si a la paz video 13. (La paz en una palabra)

SALP 32 Si a la paz video 32. (Mujer indígena habla de la paz)

SC 3 Soy Colombia-no 3. (canción no estoy de acuerdo, imágenes que acompañan la canción)

Adoración a los pastores, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1635

La Virgen con el Niño, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1680

Madonna y Niño, Sor Inés de la trinidad Pastrana, anónimo, 1800.

LN C9 La Niña Capítulo 9. (La Familia de Barragán)

LN C11 La Niña Capítulo 11. (Yolima le presenta a Manuel a su hija)

LN C12 La Niña Capítulo 12. (Castigo a Belky por reírse de caída de Roncancio, Alzate se acerca a Belky luego de ser capturada por militares en redada)

LN C13 La Niña Capítulo 13. (Manuel habla con su tío Barón sobre su formación como paramilitar)

Convenciones

LN C15 La Niña Capítulo 15. (Barragán con su esposa bailando, Manuel simula un asesinato para ayudar a Belky y posteriormente entra en estado de violencia exacerbada golpeando paredes al enterarse que Belky salió con sus amigos a bailar)

LN C19 La Niña capítulo 19. (Yolima golpeada por proteger a Manuel le jura que no lo delató)

LN C21 La Niña Capítulo 21. (asignación de mujeres a hombres en las filas de Farc-ep)

LN C23 La Niña Capítulo 23. (Barón con una trabajadora sexual)

LN C24 La Niña Capítulo 24. (Manuel amenaza a Belky con lo que le puede pasar por no necesitarlo)

LN C29 La Niña capítulo 29. (Alzáte le dice a Barragán que es una vergüenza para el uniforme)

LN C30 La Niña Capítulo 30. (exguerrilleros amenazan a Yolima para llegar a Belky)

LN C34 La Niña Capítulo 34. (Ángela discute con Barragán por el cambio en su estilo de vida)

LN C38 La Niña Capítulo 38. (Belky aprende a masajear a una monja en estado de coma)

LN C41 La Niña Capítulo 41. (Alzate y el general hablan de las ejecuciones extrajudiciales)

LN C44 La Niña Capítulo 44. (Barragán golpea a su esposa Ángela y luego golpea a un médico de la universidad)

LN C47 La Niña Capítulo 47. (Ángela visita a Barragán en la cárcel para hacer tratos con él frente a aspectos económicos)

LN C48 La Niña Capítulo 48. (Belky se obliga a sí misma a tener contacto físico con Manuel con un masaje)

LN C49 La Niña Capítulo 49. (Alzate mostrando su fuerza a Barragán)

LN C50 La Niña Capítulo 50. (discurso de soldado que pierde su pierna por mina antipersona sobre entrada de milicianos de guerrillas a la vida civil)

LN C51 La Niña Capítulo 51. (Ángela y Barragán en la cárcel cuando ella le dice que se va a hacer cargo de sus negocios)

LN C54 La Niña Capítulo 54. (Muerte de Hilma la jefe de enfermeras en mala praxis en cirugía estética)

LN C58 La Niña Capítulo 58. (Barragán amenaza a su esposa Ángela)

LN C60 La Niña capítulo 60. (Barragán provoca un parto prematuro en la madre de Belky al amenazarla, Alzate asiste el parto de la madre de Belky)

LN C62. La Niña Capítulo 62. (Barragán en la escena climax de la novela cuando frente a su hija amenaza a Belky y pronuncia un discurso en defensa de sus prácticas antiguerrilla)

LN C64 La Niña Capítulo 64. (Barragán en silla de ruedas y en la cárcel, llora en escena final de su personaje)

LN C66 La Niña Capítulo 66. (Bautizo del hermano de Belky)

LN C69 La Niña Capítulo 69. (Alias Segura y médico de clínica estética, hablan de envenenar a Belky)

LN C76 La Niña Capítulo 76. (el matrimonio del coronel Alzate y Tatiana)

LN C81 La Niña Capítulo 81. (Profesor que envenena a Belky amenaza con herir a una enfermera para escapar de la policía)

LN C85 La Niña Capítulo 85. (La madre de Manuel lo esconde de su padre borracho)

LI 29E Los Informantes 29enero. (El abortista de las Farc-ep)

LI 13M Los Informantes 13 de mayo. (entrevista a empresario quindiano que apoyó el proceso de paz)

LI 19J Los Informantes 19 de junio. (Entrevista a hombre privado de su libertad por el atentado al Nogal, Alias el Paisa relacionado al atentado el Nogal)

LI 14A Los Informantes 14 de agosto. (Entrevista a mujeres víctimas del conflicto)

LI 28A Los Informantes 28 de agosto. (entrevista a Humberto de la Calle negociador del gobierno en el Proceso de paz)

LI 28S Los Informantes 28septiembre. (entrevista al modelo de la obra El David de Miguel Ángel Rojas)

LI 20O Los Informantes 20octubre. (Misionero que conoce a las Farc-ep y hace evangelización en los grupos guerrilleros)

LI 20N Los Informantes 20noviembre. (Entrevista a tres hermanos desmovilizados de Farc-ep)

RCN 15M Noticias RCN 15mayo (entrevistas y nota periodística por salida de menores de las Farc-ep)

RCN 23J Noticias RCN 23junio. (Nota periodística sobre la paz, comentarios a favor del No de personajes de la vida pública y víctimas de las Farc-ep)

RCN 17S Noticias RCN 17septiembre. (promotores del No)

RCN 25S Noticias RCN 25septiembre. (promotores del No y especial de las víctimas de las Farc-ep, aparecen imágenes de archivo y presentadores del noticiero)

RCN 20 Noticias RCN 20octubre. (comentarios sobre el plebiscito por la paz y la victoria del No en las urnas)

RCN 20N Noticias RCN 20noviembre. (imagen de la firma del Acuerdo)

NI 23J Noticias 1 23junio. (promotores de la campaña del No)

NI 25J Noticias 1 25junio. (nota periodística sobre el paramilitarismo en contravía al proceso de paz)

NI 25S Noticias 1 25 septiembre. (Campaña del No muestra imagen de los secuestrados y Tiro Fijo en campamentos de las Farc-ep, nota periodística sobre fuerzas militares cuidando la firma del Acuerdo)

SALP 2 Sí a la paz video 2. (campaña de contraste entre la guerra y la paz)

SALP 12 Sí a la paz video 12. (la paz para mí es...)

SALP 13 Sí a la paz video 13. (La paz en una palabra)

SALP 32 Sí a la paz video 32. (Mujer indígena habla de la paz)

SC 3 Soy Colombia-no 3. (canción no estoy de acuerdo, imágenes que acompañan la canción)

Adoración a los pastores, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1635

La Virgen con el Niño, óleo sobre madera, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, 1680

Madonna y Niño, Sor Inés de la trinidad Pastrana, anónimo, 1800.

Para este análisis inicialmente se aborda la supervivencia de la familia nuclear como ámbito de legitimación del performance de la heteronormatividad. Luego se identifican las masculinidades en las cuales se aprecian síntomas de nuevas abyecciones y dudas sobre los cuerpos negociadores en contraposición con las masculinidades militares y legítimas. Luego se analizan los actos punitivos en función del performance de la feminidad y las figuras que se reiteran como supervivencias de roles tradicionales asignados a las mujeres; y finalmente, se agrupan las imágenes que representan la agenda política nacional donde se hacen visibles los marcos enunciativos del género y la paridad participativa en pantalla.

7.1 Familia nuclear



Ilustración 40 Detalle del Atlas roles de género para ver la consolidación de la familia como discurso

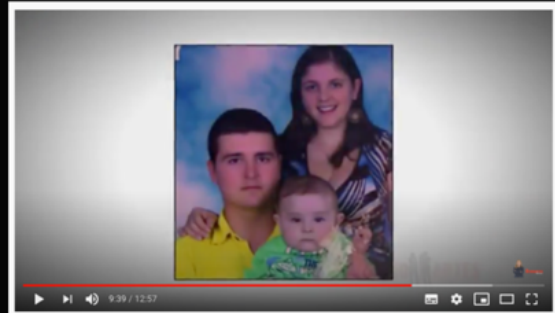


Ilustración 41 Detalle del Atlas roles de género para ver supervivencias con imágenes coloniales

En la *Ilustración 40: Atlas Familia*, se puede ver un detalle de la *Adoración a los pastores* del taller de Figueroa, óleo sobre lienzo del siglo XVII, esta es la sagrada familia en el nacimiento de Jesús, su imagen aparece como acto fantasmal en el *prime time* y a su vez, muestra la legitimidad que implica un núcleo familiar heterosexual para los sujetos de la arena mediática.

El programa *Los informantes* utiliza esta estrategia de manera constante, en la *Ilustración 41*, la primera imagen de izquierda a derecha es la familia de José Antonio, el modelo del *David* de Miguel Ángel Rojas, su esposa e hijo son un referente de un presente activo, dan sentido a su recuperación. En el programa el entrevistador con *voz en off* dice “volvió a levantarse para demostrarle a su hijo Nicolás que es posible reírse hasta de la mocha, como bautizó a su prótesis” (Los Informantes, 24 de septiembre 2016). Por su parte, la tercera imagen de la primera columna es una fotografía de Humberto de la Calle, negociador del gobierno en la mesa de la Habana quien fue entrevistado el 28 de agosto de 2016 en *Los Informantes*, la relación con su esposa se describe por la directora del programa María Elvira Arango quien hace la entrevista “siempre de la mano de Rosalba Restrepo, su novia desde el colegio, mamá de sus tres hijos y la abuela de sus seis nietos” (Los Informantes, 28 de agosto, 2016) en este caso la familia además tiene un corte temporal, Rosalba es la mujer que acompañó a De la Calle durante su vida.

De manera reitera en la *Ilustración 41* las imágenes de la familia se toman la arena mediática, es el caso, por ejemplo de Henry, empresario del Quindío que apoya el proceso de paz por su relación de tiempo atrás con el grupo guerrillero, quien aparece también con su esposa en dos imágenes, una de sombrero y ruana y la otra en una fiesta, ambas muestran a la pareja sonriente y enamorada, como lo describe la entrevistadora “parece un novio enamorado de Julieta quien le dice nené y le cuida la dieta (...) llevan juntos 30 años de matrimonio dos hijos y dos nietos” (Los Informantes, 02 Octubre, 2016). En los tres casos se trata de sujetos inscritos en una familia que afirma su masculinidad al ponerlos en el centro de la narración. Aunque no tienen relación con el tema de la entrevista, la descripción del núcleo familiar busca empatizar con las y los espectadores a través de la legitimidad social que implica una relación estable heterosexual.

De la misma manera, en la *Ilustración 41*, la segunda imagen de la primera columna muestra una escena de *La Niña* en la que Manuel conoce a su hija, fruto de su relación con Yolima, otra desmovilizada del programa de reincorporación, esta imagen tiene una función especial en la novela, acentúa la noción de procreación como elemento no sólo constitutivo de la familia, sino de una masculinidad legítima. El trauma que implica la violación para Belky le impide mantener relaciones sexuales con Manuel a lo largo de la novela, sólo hasta el último momento ella cede ante la presión constante de Manuel, quien al no recibir de ella una respuesta sexual mantiene una relación al mismo tiempo con Yolima, incluso al ser confrontado por Belky por mantener una doble relación con ella y con Yolima, Manuel responde “es que uno no deja de ser hombre” (*La Niña*, cap. 5, 2016) y fruto de su hombría activa, tiene una hija que es no sólo aceptada por Belky y toda su familia, sino criada por ella.

En el Capítulo uno, se abordaron los estudios de Thomas (1994) sobre el discurso del amor en los medios masivos de comunicación, la autora analiza cómo la familia se muestra como el núcleo de las buenas costumbres sociales y la constitución de la familia es fundamental para afianzar el rol de procreador. Este es el caso de la hija de Manuel en la serie *La Niña*, su presencia en pantalla es la muestra de su hombría, de la posibilidad de construir familia, si Belky no cumplía rápidamente su mandato, otra mujer le serviría a su virilidad.

La supervivencia de la Sagrada familia está presente también en las campañas *Sí a la paz* y *Soy Colombia-no* en la *Ilustración 41* toda la segunda columna al lado derecho de la *Adoración a los pastores* muestra fotogramas referidos a la familia, el primero es del *Sí a la paz*, un padre vuelve de la guerra para vivir la infancia de su hijo, la segunda imagen, también del *Sí a la paz*, muestra una mujer con sus dos hijas, ella expresa en dos palabras qué es la paz: “tranquilidad y comunidad” (*Sí a la paz*, 13, 2016). La última imagen corresponde a la canción de la campaña *Soy Colombia-no*, y se presenta con frases como “soy papá, soy hermano, soy un hombre trabajador, no estoy de acuerdo con los acuerdos, no, no, no” (*Soy colombiano*, 3, 2016) las tres son imágenes con símbolos que aluden a la importancia de la familia, un padre que no está en la guerra sino jugando con su hijo, una madre cuyas hijas

sonríen y hacen la paloma de la paz con las manos mientras piden tranquilidad, y un corazón conformado por la madre, el padre y el hijo, retoman la Sagrada familia en función de la legitimidad de los diferentes discursos a favor o en contra de la paz.

Para Butler (2009) los actos reiterados son fundamentales en la estructuración del proyecto heterosexual, su función es normalizar los roles de género para estabilizar los posibles cambios, de allí la perpetuidad de imágenes de la familia para legitimar los discursos acerca de la paz. En el núcleo familiar también se valida la masculinidad como capacidad procreadora, no se trata únicamente de las parejas sino de las familias con hijos. En el marco de *Los Informantes*, de las campañas del Sí y el No, y de *La Niña*, la imagen de la familia recurre a la reiteración del legado heterosexual como legitimador del discurso de sujetos masculinos en pantalla.

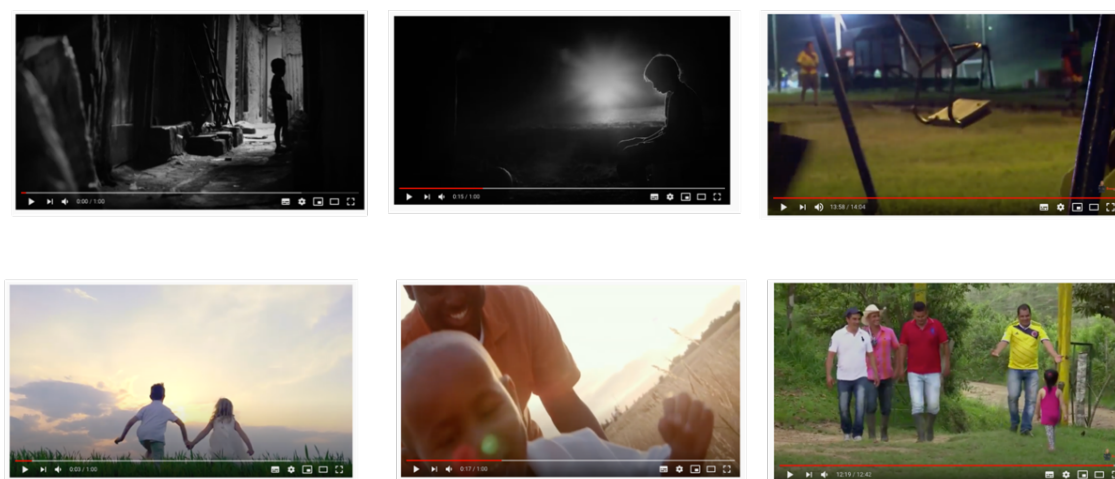


Ilustración 42 Detalle del Atlas roles de género para ver los usos del pasado y el presente en la imagen

La normalidad se constituye en contraposición a aquello que es abyecto y anormal, en la *Ilustración 42*, se retoman imágenes analizadas en la Categoría *Ideología de género*, entre ellas se encuentra una del capítulo de *Los Informantes* emitido el 20 de noviembre de 2016, en el cual aparecen tres hermanos que estuvieron en las Farc-ep y en las que se muestra a uno de ellos abriendo los brazos a un futuro familiar con su hija que corre hacia él. A su vez, el columpio vacío de *Los Informantes* del 29 de enero de 2016 sobre el aborto en las Farc-ep y las imágenes del *Sí a la paz* de niños abandonados en blanco y negro en contraposición a

niños con sus padres en tonos cálidos, emergen para recordar el acto punitivo en cuanto se incumple la norma, la destrucción de la familia y el dolor en la infancia abandonada.

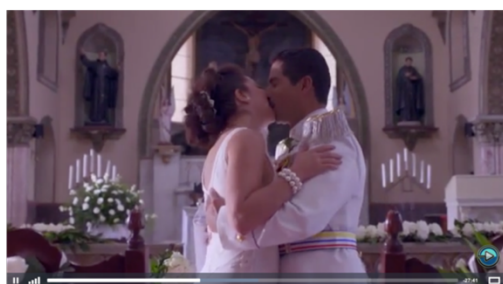


Ilustración 43 Detalle del Atlas roles de género para ver la consolidación de la triada familia, Estado e Iglesia

Ahora bien, en la *Ilustración 43*, hay otras imágenes que hacen parte de las reiteraciones de la familia asociada a validar la masculinidad, se trata de fotogramas de *La Niña* tanto del coronel Barragán como del coronel Alzate, dos personajes aparentemente opuestos en la narrativa de la novela, pero que coinciden en su búsqueda constante por construir o proteger a su familia. En la parte superior de la *Ilustración 43*, se puede ver los fotogramas de Barragán con su familia, él y su esposa bailan en una escena jocosa y divertida que muestra la pasión latente en la relación. En esta escena, a Barragán que su esposa le hable en inglés, lo lleva a querer tener relaciones sexuales con ella, de allí que ponga música y bailen juntos. En la siguiente imagen se muestra a Barragán con su esposa e hija celebrando sus 18 años, se trata de un padre cariñoso y comprometido, que la cuida y consiente constantemente. La narrativa de *La Niña* lo muestra como un padre responsable y, en los primeros capítulos, un esposo amoroso, su masculinidad está a su vez legitimada no sólo por su deseo heterosexual encarnado en la relación con su esposa, sino con las múltiples amantes que aparecen en otras escenas.

En los fotogramas de la parte inferior en la *Ilustración 43*, se muestra al Coronel Alzate en su rol de hombre en búsqueda de familia, en las dos imágenes predomina el blanco, en el signo plástico color, el blanco está asociado a la pureza y la neutralidad (Acaso, 2009) el rol del Coronel también es puro en la novela, está siempre en búsqueda del bien y de construir una familia heteronormada, y al final, como se puede ver en la imagen, lo logra, en un acto católico de matrimonio con Tatiana, la agente de reincorporación que ha ayudado constantemente a Belky. La segunda imagen se construye también en un ámbito eclesiástico, es el bautizo del hermano menor de Belky del cual Alzate es padrino, en la imagen de Alzate confluyen las tres instituciones fundamentales del Estado moderno, la familia, la Iglesia y el ejército, de este modo su masculinidad es validada y el bautizo lo muestra dispuesto a la estructuración no sólo de su núcleo familiar sino a asumir un rol protector en otros núcleos familiares. La familia cumple el rol de legitimador social y asegura el orden heterosexual a través de masculinidades que cumplen con la norma procreadora, en las imágenes del Atlas *La Familia* quienes aparecen en la arena mediática reiteran la supervivencia de La sagrada familia visualmente y con ello traen el pasado colonial a escena. A su vez, con la reiteración de la norma se hace presente el acto punitivo para quienes la incumplen, en este caso, las imágenes que recuerdan a Farc-ep como destructor de la familia el columpio vacío de los niños que nunca fueron y el abandono a la infancia están presentes para recordar que quien incumple con la consolidación de familia, destruye la sociedad. A su vez, la masculinidad se legitima en la consolidación del núcleo familiar, de allí su presencia en pantalla con la hija de Manuel legitimando su hombría y la triada de estructura militar, familia e Iglesia en los casos de Alzate y Barragán.

7.2 Masculinidades

No es posible hablar de una única masculinidad, su estructura es diversa, cambiante y compleja, en la *Ilustración 44* se encuentran tres redes de relación, las masculinidades válidas, ligadas a la dicotomía entre violencia y sensibilidad; las masculinidades abyectas que son dinámicas en su sentido y muestran un síntoma en relación con la representación los sujetos masculinos que rompen la norma y que en el caso del archivo, responden a un régimen escópico que no aparece en representaciones pasadas.



Ilustración 44 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades

7.2.1 Masculinidades legítimas



Ilustración 45 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades legítimas

Fuente de la imagen:

Segunda imagen de la primera fila: Ejército Nacional de Colombia (2000). *Los héroes en Colombia sí existen*. [fotograma] recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ysX7VI2pA8w>

En el archivo laguna hay dos personajes masculinos que se constituyen en dominantes, 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, Barragán; 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”.

En la *Ilustración 45* se analiza el caso de Alzate en su búsqueda constante por construir un rol familiar, su papel es 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, la imagen se

puede ver en la *Ilustración 45* (segunda imagen de la tercera fila), un plano cerrado sobre Belky en una esquina la muestra como un animal herido, Belky tiembla al contacto, esperando violencia de la mano de Alzate, sin embargo, él se acerca suavemente 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. En la *Ilustración 45*, primera imagen de la tercera fila, por ejemplo, es él quien asiste el parto de la madre de Belky, su imagen es heroica y calmada.

Aquí se aprecian las masculinidades bélicas ya abordadas en el Capítulo uno, desde el imaginario de seguridad social a través de su presencia en los territorios (Theidón, 2009), la presencia de Alzate en la vida de Belky está asociada a la seguridad, y así mismo la presencia del ejército en los territorios se asocia al cuidado de la población, muestra de ello son las dos imágenes de la primera fila en la *Ilustración 45*.

En la primera imagen se muestra soldados pintando con los niños en una escuela, se trata de una brigada de ayuda social que aparece en el capítulo uno de *La Niña*, la siguiente imagen en la misma fila parece una continuidad de la anterior, otro plano de la misma escena, también hay niños y militares ayudando a la población, en este caso se trata de una imagen tomada de la campaña del Ejército Nacional de Colombia *Los héroes en Colombia sí existen* campaña mediática realizada en 2006 en 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 sólo en la novela sino en los noticieros, como se ve a continuación:



Ilustración 46 Detalle del Atlas roles de género, la seguridad y la masculinidad bélica

Los tres fotogramas de la *Ilustración 46*, hacen parte de imágenes del 25 de septiembre de 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* (segunda y tercera de izquierda a derecha) 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.

Las tres imágenes muestran el armamento y equipo de inteligencia del Ejército, su presencia en el territorio cartagenero como sinónimo de seguridad, la reiteración de la masculinidad bélica está presente en los dos formatos de emisión, el noticiero y la novela. Los entrevistados en la *Ilustración 46*, son hombres del ejército encargados de controlar lo que sucede en el territorio, de esta manera se afirma la presencia de tropas militares como muestra de lugares cuidados y seguros, no sólo a través de la acción social que llevan a la población, sino de su posibilidad de ataque armado ante el enemigo, Sucede lo mismo con la figura de Alzate.

En la composición de la *Ilustración 47*, se puede observar el personaje del coronel Alzate en diferentes momentos donde busca limpiar el nombre de la institución. 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 (imagen superior izquierda).



Ilustración 47 Detalle del Atlas roles de género la dicotomía de Alzate

Es él, además, el representante de la defensa de las víctimas y los derechos humanos en la novela, de allí que en la *Ilustración 47*, en la imagen superior derecha, esté en televisión hablando de la captura a Barragán y en la misma ilustración en la imagen inferior izquierda, camine con su General hablando sobre una excavación en la Comuna 13 de Medellín que 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)

En *La Niña* hay una escena en la que Barragán está recostado en una camilla y Alzate acaba de agarrar su cuello con fuerza, el fotograma se puede ver en la *Ilustración 47* en él se muestra el rostro de 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, como ocurre en las imágenes de los noticieros, así la masculinidad bélica se afianza como sinónimo de seguridad en todas las escenas de la novela, Alzate lleva uniforme militar, y si no es así, lleva alguna insignia del Ejército, como sucede en el bautizo cuya imagen se puede ver en la *Ilustración 47* (tercera imagen, primera columna), eso 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.



Ilustración 48 Detalle del Atlas roles de género, la dicotomía de Manuel

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 constantemente 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 como se muestra en la *Ilustración 48* en la imagen central y la inferior izquierda. En la escena 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. En la imagen inferior derecha de la *Ilustración 48* se ve un montaje realizado por Manuel y 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, en este caso, haciendo pasar a alias Raúl por muerto y asegurándole 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 aparentemente es suave y atada al ámbito doméstico con sus intereses culinarios como se puede ver en la primera imagen de la *Ilustración 48*, pero se reafirmada con una masculinidad bélica siempre dispuesta 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 Theidón (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.

7.2.2 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, en la *Ilustración 49* se puede observar paso a paso lo que sucedió con su 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, que es 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 accionar en contra del grupo insurgente con acciones como la violación y la tortura de Belky fueron avaladas en la primera parte de la telenovela.

En las investigaciones abordadas en el Capítulo uno acerca del género en mediaciones televisivas, se mostró cómo Giraldo (2015) analizó el impacto de la narco-cultura en los imaginarios de masculinidad y feminidad en la sociedad. En las narco-series 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 en la composición de imágenes de la *Ilustración 50* a continuación, cómo Barragán y Barón, su subteniente a cargo, encarnan el régimen escópico de las *narconovelas*, su presencia en burdeles recuerda a imágenes de la serie *Las muñecas de la mafia* y Diego Vázquez, el actor que interpreta a Barragán, encarnó el personaje de Norman el villano principal de la serie *Las Muñecas de la mafia*.

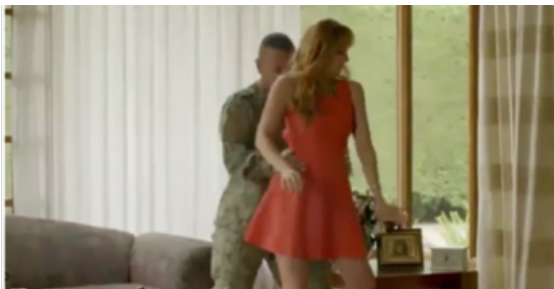


Ilustración 49 Detalle del Atlas roles de género para ver las masculinidades abyectas



Ilustración 50 Detalle del Atlas roles de género para ver supervivencias con narco seriados

Fuente de las imágenes:

Imagen 1 y 2 superior derecho: Ferrand, J.M., López, A. Restrepo, L.A. (2009). *Las muñecas de la Mafia* [serie de televisión]

Caracol televisión. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=k89zkni3iVc>

Primera imagen segunda columna: Restrepo, L.A. y Lizarralde, G. (2019) *Norman en Las Muñecas de la mafia segunda temporada*. [serie de televisión] Recuperado de:

<https://play.caracoltv.com/las-munecas-de-la-mafia/asdrubal-es-capturado?page=1>

Al volver a la *Ilustración 49* donde se ve la transformación de Barragán, 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. En la imagen inferior izquierda, se ve como bota saliva y su rostro se deforma, en la imagen inferior derecha se ve reafirmada su imagen encarcelado y 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, la imagen se puede ver en la *Ilustración 49* en la imagen central. Sánchez & Orcásita (2017) explican como en las *narco-series* 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 deriva de las lógicas internas de los narcos, sin embargo, las esposas y madres de los hijos de los narcos, tienen otro fuero asociado a ser las mujeres “legítimas”, por tanto 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 en la *Ilustración 49*, 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 que hizo, matar al resto de mis camaradas y joderme la vida a mi” 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 del derecho internacional humanitario no son acciones de legítima defensa, el discurso de Barragán estructura nuevamente la noción de las vidas que merecen ser lloradas (Bulter, 2011), 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:

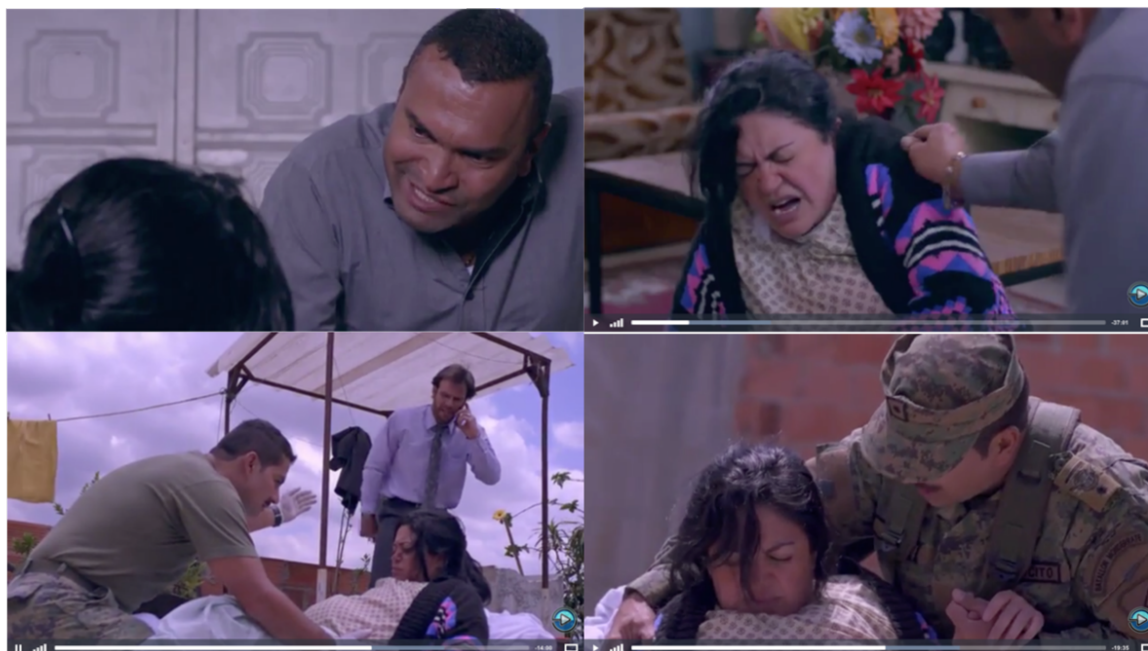


Ilustración 51 Detalle del Atlas roles de género, contraposición entre Barragán y Alzate

En la composición de la *Ilustración 51* mientras Barragán ocasiona el parto prematuro de la madre de Belky al presionarla violentamente para obtener información sobre Belky, Alzate es quien la ayuda a dar a luz, la abyección de Barragán es necesaria para consolidar no sólo 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 las ejecuciones extrajudiciales (Falsos Positivos). A lo largo de la telenovela Alzate persigue a Barragán no sólo por el acto violatorio a Belky sino porque él ha realizado en distintos territorios ejecuciones extrajudiciales.



Ilustración 52 Detalle del Atlas roles de género, casos de ejecuciones extrajudiciales

En la escena de la *Ilustración 52* se puede ver un momento en el cual llega 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 el 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” y 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 exponer 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.

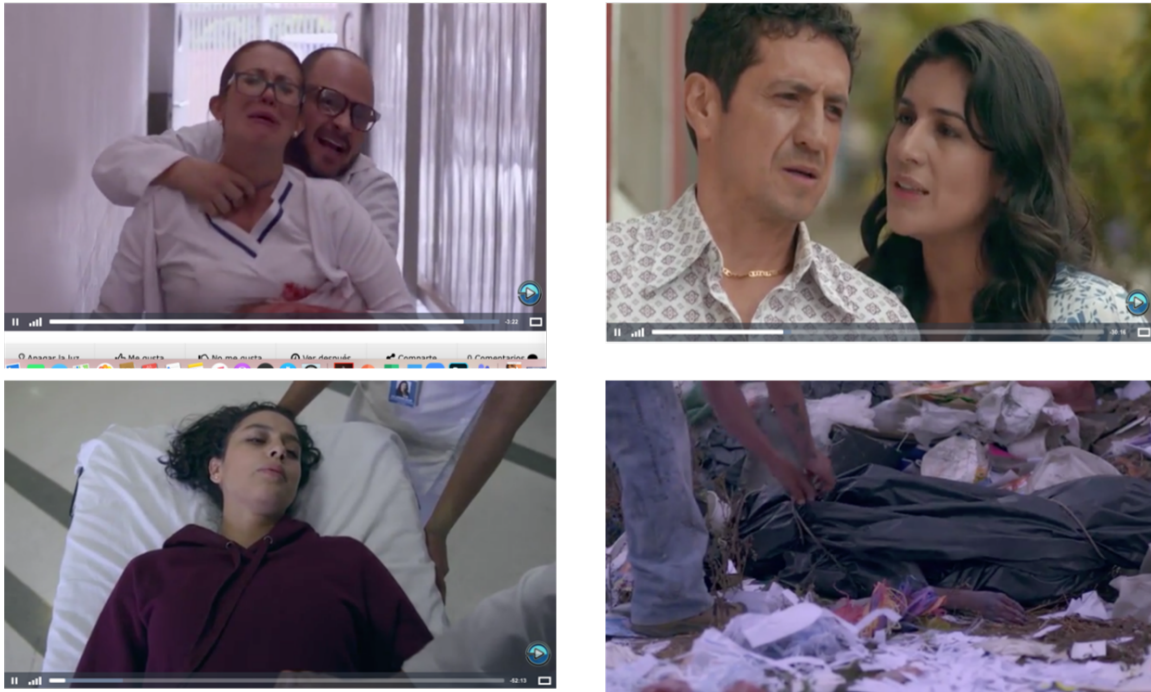


Ilustración 53 Detalle de Atlas Roles de género, las víctimas de la abyección

Ahora bien, la abyección se construye en escena a través del discurso de las manzanas podridas y las ejecuciones extrajudiciales y a su vez, con la monstruosidad de actos de las Farc-ep. En las imágenes de la *Ilustración 53*, se puede ver a dos personajes de *La Niña* que, en su constante diálogo con alias Segura, guerrillera de las Farc-ep, asocian la ilegalidad y la monstruosidad al grupo guerrillero. En la primera imagen de la *Ilustración 53*, se encuentra Herminio, 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 guerrilla 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 *Ilustración 53*, primera imagen de la segunda columna están alias “Segura” y el médico no graduado de cirugía estética, amigo personal de Herminio y a quien llama para ponerse en contacto con la guerrilla, ya que él mantiene relación con las Farc-ep, el “médico” 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 operarla 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 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 Farc-ep, por su cercana relación con el grupo guerrillero en la serie.

Como ya se planteó en el Capítulo uno, en las investigaciones de Estrada (2020) y Uribe & Ureña (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 consolida 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, muestra de ello es, como se puede observar en la *Ilustración 53*, 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.

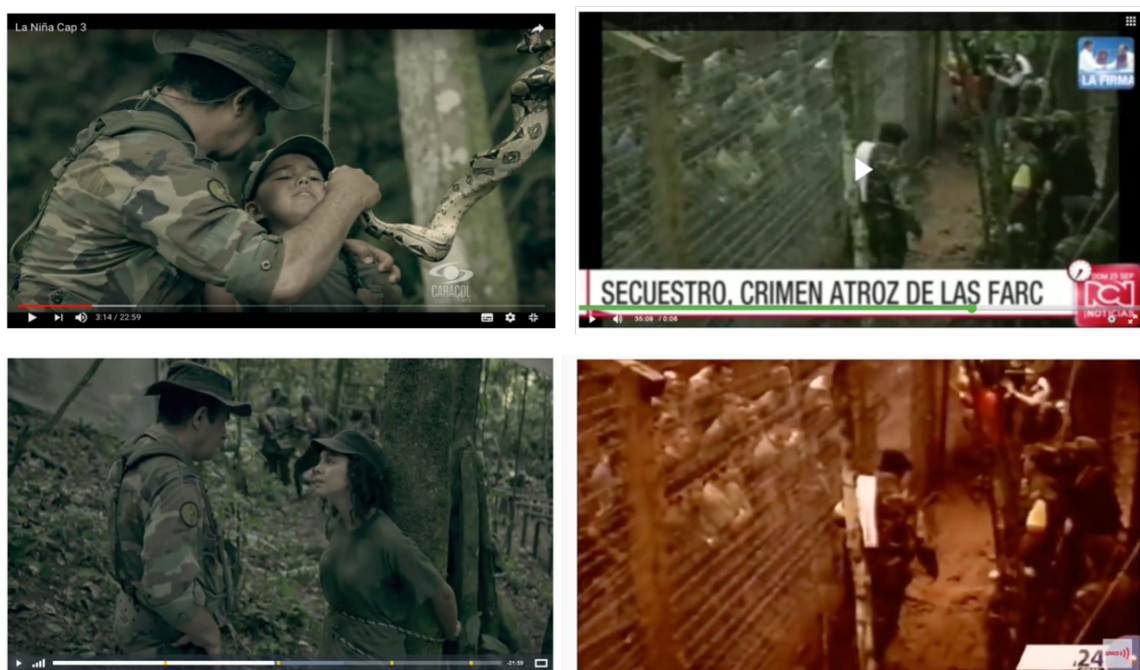


Ilustración 54 Detalle del Atlas roles de género, las prácticas del terror en Farc-ep

En el archivo, la construcción de la masculinidad en Farc-ep está asociada a una masculinidad violenta y exacerbada, sus prácticas se representan como vulneradoras, tanto al interior de sus filas, como con otros sectores sociales. Sucede así con las imágenes de la *Ilustración 54*, tres de ellas tienen el mismo tono verde ocre, como continuidades de una misma escena, en la primera imagen de la primera columna, Roncancio enseña a Belky a combatir sus miedos en la selva, la escena es cruda y exótica, casi mística en su relación con la serpiente, en la segunda imagen de la misma columna, Roncancio castiga a Belky por intentar fugarse con Mariana, sus prácticas son frías y crueles, el castigo físico se muestra como cotidiano en Farc-ep.

La crueldad de las Farc-ep termina de consolidarse con las dos imágenes de la segunda columna, se trata del 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.

De la misma manera, el año 2016 se cargó simbólicamente con las supervivencias del pasado. Los fotogramas que vemos en la *Ilustración 54* del Mono Jojoy con los secuestrados fueron utilizadas el 25 de septiembre de 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 encuentra esta imagen rodeada de las 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 la indignación social ante una de las imágenes más icónicas de los crímenes de las Farc-ep, el secuestro.

En el archivo laguna, las imágenes de archivo 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 la *Ilustración 55* se puede ver el uso de dichas imágenes en *Noticias RCN* como parte del especial sobre la firma del Acuerdo en Cartagena, en *loop* las imágenes acompañan cargadas de dolor y crudeza la firma de la paz, la impunidad como estrategia del marco, emerge en el archivo.

En la *Ilustración 55* la mujer que habla en un *plano cerrado* es 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, el 15 de mayo de 2012. La mujer fue entrevistada por *Noticias*

RCN el 15 de mayo de 2016 para hablar 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 4 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 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 la *Ilustración 55*, las dos imágenes de la segunda columna son de alias “el paisa”, la de la parte superior aparece en el contexto de las negociaciones en la Habana y él aparece 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 de “el paisa” de estar sentado en la mesa de negociación.



Ilustración 55 Detalle del Atlas roles de género, asociación entre presente y pasado en el caso de alias "El Paisa"

La segunda imagen de “el paisa” con uniforme militar, hace parte del programa *Los Informantes* del 19 de junio de 2016, la nota periodística habla sobre el atentado al Club el Nogal el 7 de febrero de 2003, perpetrado por las Farc-ep y en el cual la familia Arellán fue arrestada y acusada de la ejecución del plan. La Nena Arrázola realizó una entrevista a Fernando Arellán, uno de los acusados que se encuentra privado de la libertad, su imagen aparece en la *Ilustración 55* en la esquina inferior izquierda, 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, La Nena 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 como reiteración:



Los Informantes 19 de junio de 2016

Noticias RCN 15 de mayo de 2016

Ilustración 56 Detalle del Atlas roles de género, la imagen de El Paisa y la violencia en Farc-ep

Se trata exactamente de la misma escena, tomada 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, la estrategia para generarla se muestra al poner en diálogo las dos imágenes, 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.

Los cuerpos en observación emergen nuevamente 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 únicamente 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) es bárbarico e irracional, no está dispuesto al diálogo, sólo a la violencia, y aunque el acto fantasmal de la monstruosidad está siempre latente, en las

imágenes de 2016, los jefes guerrilleros están sentados en una mesa de negociación con el Estado, lo cual 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.



Ilustración 57 Detalle del Atlas roles de género, las masculinidades en las Farc-ep

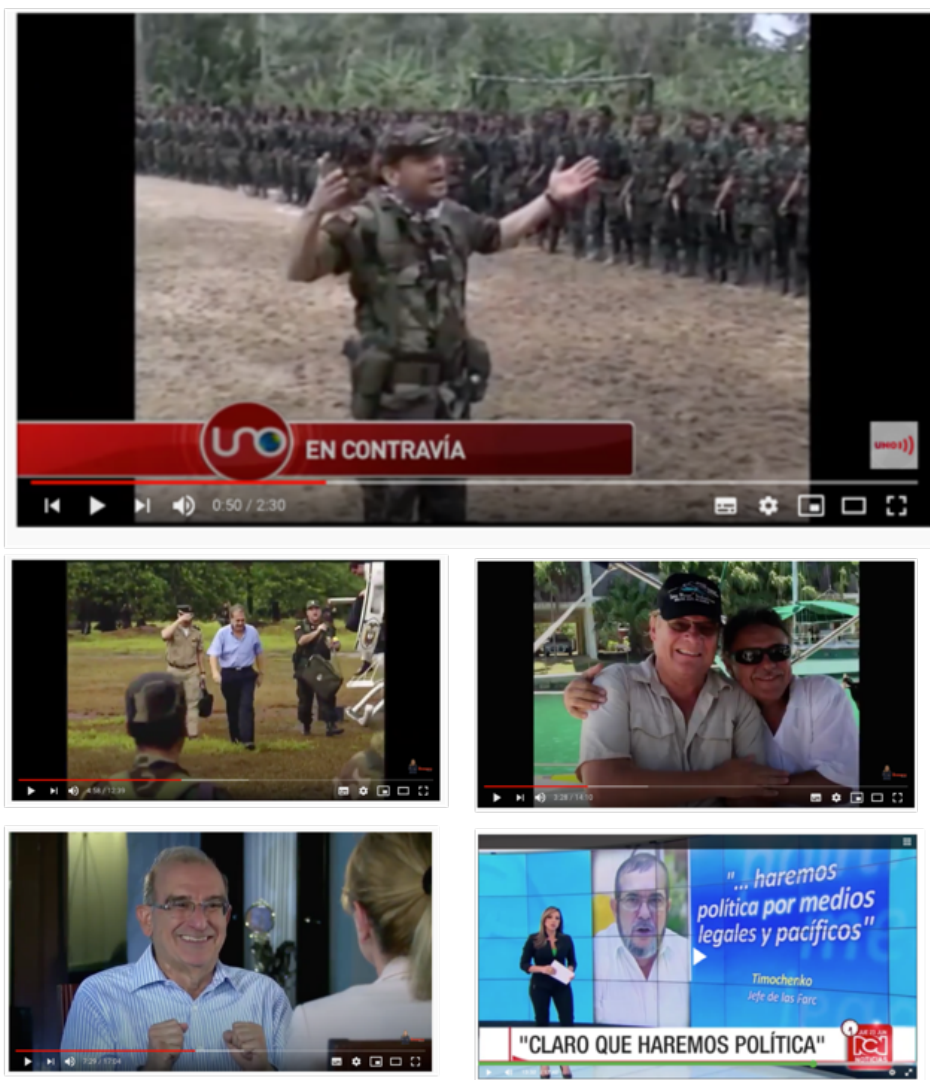


Ilustración 58 Detalle del Atlas roles de género, masculinidades bélicas y masculinidades negociadoras

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 sólo en noticieros sino en entrevista en *Los Informantes*, 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 como “no siente miedo de decirle no a esta gente y hasta aquí llegue 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,

[...] si si, 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 confiemos en que logremos dar este paso histórico sin violencia, claro hay también sectores opuestos duramente a lo que estamos haciendo aquí (corte de edición) [...] si 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 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 de 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 en que se expresa.

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 la *Ilustración 58* se puede ver el fotograma en el cual Pastrana camina con un militar a cada lado en un *plano general*, esta imagen hace parte de la nota periodística del 14 de agosto de 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 dialogo es expresión de debilidad y es inútil, la confrontación armada es la única respuesta probable a las guerrillas.

En contraposición a lo anterior, se puede apreciar en la *Ilustración 58* un recuadro al lado derecho donde se aprecia la imagen 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 que se encuentra en la *Ilustración 58* y declaraciones 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 por su falta de dureza y capacidad de respuesta bélica por parte de los negociadores del Estado, 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, al observar la primera imagen de la *Ilustración 58* 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 de *Noticias Uno* del 25 de junio de 2016, 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, como 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”.



Ilustración 59 Detalle del Atlas roles de género, usos del pasado en función del presente

Noticias Uno genera un quiebre al hacer evidente el performance de la masculinidad bélica de Álvaro Uribe al contrastarlo con Carlos Castaño, porque como lo señala Butler (2009) 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 el 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.

Como se mostró en este apartado, las masculinidades válidas pugnan internamente entre su capacidad suave y dialogante y su latencia y disposición a la violencia como acto protector,

encarnadas principalmente 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 a 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 a la masculinidad bélica de representantes de 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 el performance al mostrar qué implica elegir la violencia como sinónimo de protección, en vez del diálogo y la paz.

7.4 Feminidades

En las imágenes de la *Ilustración 60 Atlas Feminidades* aparecen principalmente supervivencias. En un primer momento se analizan las imágenes femeninas que quebrantan la norma y el modo en que su cuerpo es aleccionado por la heteronormatividad obligatoria, posteriormente, se retoman las imágenes dolientes para analizarlas en su función social y finalmente se abordan las feminidades con el acto fantasmal de la limpieza y el cuidado.

Feminidades



Ilustración 60 Detalle del Atlas roles de género, feminidades

7.4.1 Feminidades cuestionables

Las investigaciones de Butler (2007; 2006) muestran cómo el incumplimiento del 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, Ilustración 61*, en donde tres cuerpos cumplen la función de enseñar a la audiencia lo que puede suceder si incumplen sus roles asignados.

El caso de Belky fue analizado como sujeto femenino en constante explicación y observación en la Categoría Cuerpo, 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 ocres que aluden a su infancia en la guerrilla para ver cómo sus recuerdos son cruciales para resolver 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 que 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 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 la *Ilustración 61* la primera imagen de la segunda fila, Belky apunta con un fusil, su feminidad no es suave ni dócil, es fuerte, no necesita la ayuda de los hombres para cumplir sus objetivos, de hecho, es criticada por Manuel por asumir esta actitud:

Si Belky, usted puede sola usted no necesita que nadie la ayude ¿cierto?, eso si 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).

Feminidades cuestionables



Ilustración 61 Detalle del Atlas roles de género, feminidades de armas tomar

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 tras la violación y tortura a la que la sometió Barragán, y este tema la atormenta constantemente. En la imagen central de la *Ilustración 61* se ve su rostro al borde del llanto al ser tocada por Manuel, su llanto y 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 del performance heteronomado a toda costa.

En la *Ilustración 61*, en la última imagen de la segunda fila, se encuentra Belky en el momento de la violación y tortura por parte de Barragán, su rostro encarna el cuerpo doliente de regímenes escópicos coloniales, Barragán la deja viva para darle un mensaje a Roncancio, le 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.

Yolima y Ángela, mujeres que también aparecen en la *Ilustración 61* llevan también un mensaje en sus heridas. Giraldo (2015) estudia el caso de las *mujeres de armas tomar* en las narco-series en donde las mujeres con capacidad de agencia son tratadas violentamente. Este es el caso de Yolima, quien aparece en la primera fila de la *Ilustración 61*, ella encarna la supervivencia de una *mujer de armas tomar*, como Belky. Es también una desmovilizada 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 quien 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 a necesitarlo a él económica y emocionalmente intentando además cumplir un rol de madre y esposa.

En la *Ilustración 61*, tercera imagen de la primera fila, se ve a Yolima golpeada y hospitalizada, los dos guerrilleros que persiguen a Belky, Julio y Esteban la utilizan nuevamente como mensaje para llegar a Manuel, para decirle 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.

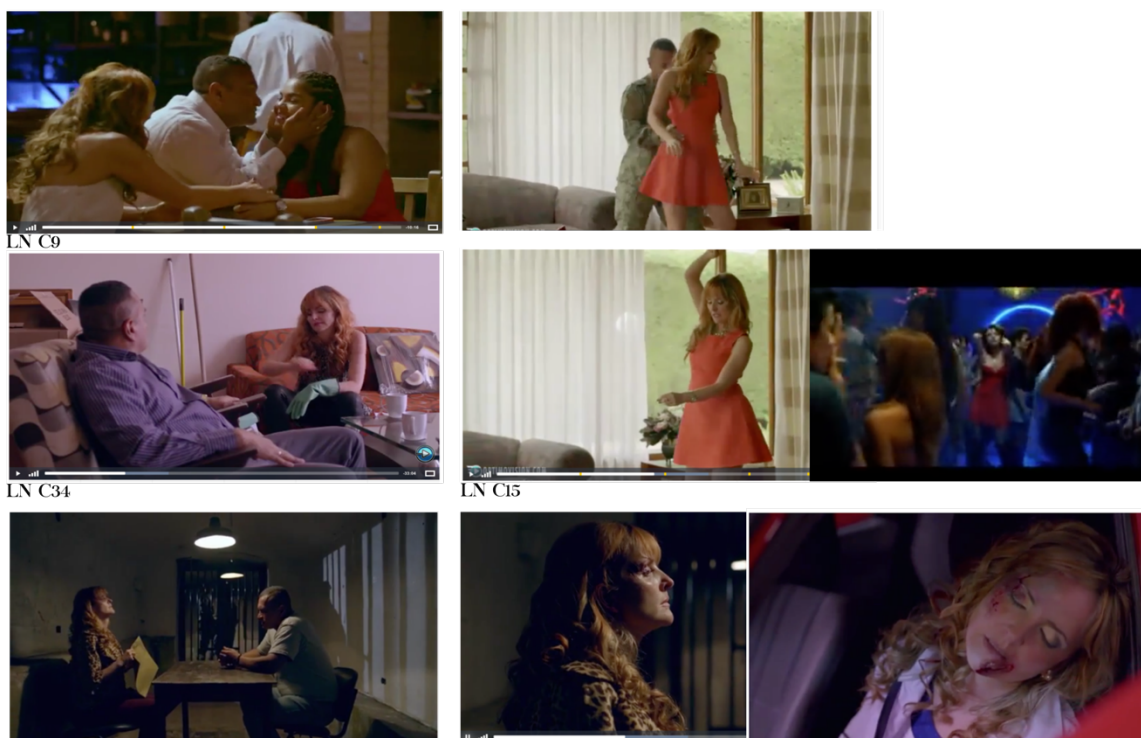


Ilustración 62 Detalle del Atlas roles de género, Ángela una mujer de armas tomar

Fuente de las imágenes:

Tercera imagen de segunda fila: Maille, M. [director]. (2005). *Rosario Tijeras* [largometraje]. Bakalarz, A. Borgio, J. Carranco, M. D'Avila, R. [productores] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5yQk5KiilnI>

La tercera mujer de armas tomar es Ángela, la esposa de Barragán, en la *Ilustración 62* se puede ver en detalle el tránsito que vive en la serie. Una esposa feliz y consagrada, que es cuidada por su esposo quien le cumple todo capricho. Se muestra arreglada constantemente en la novela, incluso su imagen recuerda a los vestidos cortos utilizados por las *mujeres de armas tomar* de otras producciones audiovisuales como *Rosario Tijeras*, (la comparación se puede ver en la *Ilustración 62*). 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 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 de comisión, algo que Ángela espera 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 íntimas con su abogado. Sin embargo, en ese momento su imagen se transforma y se vuelve sombría, se puede ver en la *Ilustración 62* en dos imágenes de la tercera fila, cuando el foco lumínico va en contra de la lectura, genera duda y desconfianza sobre la imagen al ir en contra vía del sentido habitual (Acaso, 2009) esto sucede con Ángela, sus acciones no son avaladas, son éticamente cuestionables, incluso llega a exigirle a Barragán dinero para que ella y su hija puedan mantener su estilo de vida. En la última imagen de la tercera fila Ángela, igual que Yolima y Belky reciben 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.

Como se mostró en este apartado, las feminidades cuestionables del Atlas Mnemosyne encarnan supervivencias pasadas, al no obedecer el mandato de la masculinidad son castigadas para aleccionar con respecto al rol de género asignado que debe cumplirse, un rol dócil subordinado a la dominación masculina.

7.4.2 Feminidades reiteradas

limpieza y cuidado



Ilustración 63 Detalle del Atlas roles de género para ver la asociación entre feminidad, limpieza y cuidado

Entre los roles deseables de la feminidad, se encuentran la limpieza y el cuidado como supervivencias de regímenes escópicos del género que anidan en el archivo. En distintos capítulos de la novela *La Niña* cuando se recrean escenas cotidianas, las mujeres siempre se encargan de la limpieza. Las dos imágenes del centro en la *Ilustración 63*, muestran a Belky, a su mamá en segundo plano y a su hermana, limpiando mientras su papá observa. Estas labores aparecen como naturalmente asignadas a las mujeres, que se ejecutan performáticamente de manera reiterada acorde al rol doméstico femenino. De allí que el hecho de limpiar y encargarse de la casa sea un problema para Ángela, la esposa de Barragán que va en contravía de su rol y la muestra como incapaz en el oficio doméstico que le corresponde, en la escena que se observa en la parte inferior izquierda de la *Ilustración 63*,

ella le dice a Barragán “esto es una tragedia universal (...) cosita vaya pensando de qué vamos a vivir porque yo en esta pocilga no me quedo” (la Niña, cap.34, 2016).

El rol del cuidado asociado a la feminidad es también una constante en el archivo, se analizaba previamente en la campaña del *Sí a la paz* y nuevamente la imagen de Doris Jacanamijoy se entrecruza en la *Ilustración 63*, con las labores culturales asociadas a su género. En las prácticas médicas de Belky, como se puede ver en la *Ilustración 63* en la primera imagen, una monja le enseña cómo ejercer con cariño el cuidado de una hermana que se encuentra en coma, Belky se dedica con esmero a esta acción y a través de ello aprende a tratar con delicadeza el cuerpo, contrario a sus aprendizajes en la guerrilla que implican un trato más fuerte. Belky aprende la delicadeza femenina a través de prácticas de cuidado heredadas de otras mujeres.

Incluso en *La Niña* se cuestiona a la capacidad de las mujeres para ejercer como médicas en función de su rol de género. La imagen se puede ver en la *Ilustración 63*, tercera imagen de la primera fila, Silvia, una de las docentes de medicina de la universidad les dice a sus estudiantes:

Me voy a permitir darles un consejo a las mujeres que veo hoy acá, la medicina muchas veces les va a exigir que se comporten como hombres, que trabajen como hombres, renunciar a ser mujeres, renunciar a ser madres, renunciar a hacer una familia. La verdad yo creo que, aunque pueda ser un poco difícil, nosotras podemos ser grandes profesionales, pero también podemos ser grandes mujeres, no renuncien a ser mujeres, eso no se lo va a devolver nadie nunca (La Niña. Cap.6, 2016).

El régimen escópico del género está asociado a la familia, la maternidad y el cuidado como acciones de la feminidad, y el trabajo duro y la disciplina médica son espacios de los hombres, las mujeres que quieran hacer parte de esta disciplina pueden o renunciar a ser mujeres, o ser a la vez femeninas en sus oficios domésticos y masculinas en su labor disciplinar. El performance del género produce esta falsa ambivalencia para relegar el cuidado, la limpieza y las labores domésticas al rol femenino.

Feminidades reiteradas

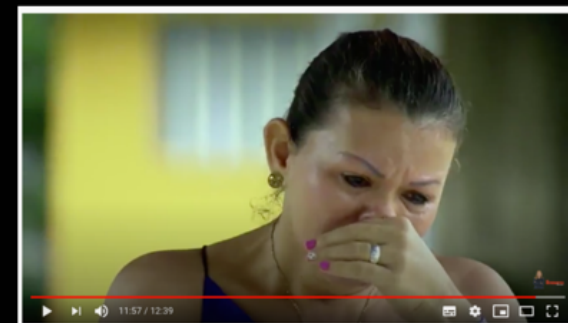
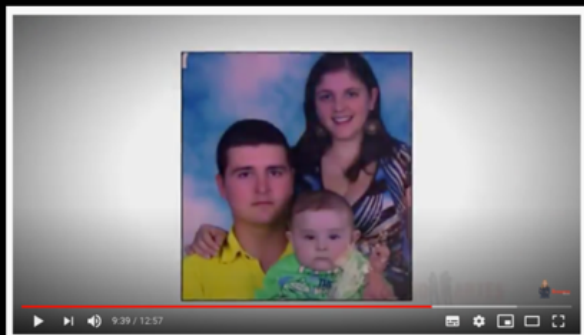


Ilustración 64 Detalle del Atlas roles de género para ver feminidades reiteradas

A manera de supervivencias, el archivo muestra la feminidad como satélite de los roles masculinos. En la *Ilustración 64* aparecen diversas mujeres que cumplen con la norma de género a toda costa. En la primera columna se puede ver el rol de esposas de tres mujeres, la primera es la imagen del matrimonio de Tatiana y el coronel Álzate, avalada además por la Iglesia católica, la segunda y tercera son imágenes de *Los Informantes* que como se analizaba en la categoría *Cuerpo*, sólo aparecen para legitimar de manera heteronormada la voz de los hombres entrevistados, ninguna de ellas aparece en la nota periodística, no tienen voz en la narración, su presencia implica únicamente su función de esposas y madres.

En la segunda columna se encuentran una imagen del *Sí a la paz* que muestra a una mujer sinónimo de la paz con sus hijas haciendo la paloma de la paz, la segunda imagen es de Mariana en *La Niña*, huyendo para salvarse del aborto y por tanto cuidar a toda costa la procreación, y la tercera imagen es de la madre de Manuel en un recuerdo, escondiendo su hijo de su padre violento y borracho. El rol maternal está presente de manera constante como un ejercicio además de sacrificio constante.

En la última columna se ven los cuerpos de mujeres dolientes, analizadas en la categoría *Cuerpo*. Esta es también una imagen constante en relación al ámbito femenino, el dolor encarnado en el cuerpo a través de la delicadeza y el estoicismo, no se muestran sus realizaciones y deseos sino la crudeza del llanto ante la desaparición de sus seres queridos. En la última imagen de la última columna, se puede ver un plano detalle de Hilma la jefa de enfermeras en el momento en que se complica la operación de incremento de senos (que se realiza para atraer físicamente al decano) y muere, de este modo se compone una escena donde las mujeres deben estar dispuestas a diferentes sacrificios en función de la masculinidad, incluso al sacrificio de su vida.

Las feminidades reiteradas en el archivo están asociados a los roles tradicionales del género femenino de limpieza y cuidado, y aunque aparecen imágenes que irrumpen para desestabilizar dichos roles, terminan violentadas o son tildadas de inmorales. La mayor parte de las feminidades del archivo se encuentran atadas a supervivencias que devienen de regímenes escópicos pasados, entre ellas, las feminidades cuestionables, muestran *mujeres*

de armas tomar que sirven al acto performativo para mostrar el acto punitivo cuando un sujeto femenino se sale de su rol establecido. Se observa también la reiteración de las mujeres que cumplen la norma, tanto desde la lógica de la limpieza y el cuidado, como desde el rol de madres y esposas que están dispuestas a todo por los hombres que las rodean. Si bien hay rupturas y tránsitos en los roles de la esfera privada a la escuela de medicina o hacia el apoyo al proceso de paz, aún prima una imagen doméstica del rol femenino, reiterando imágenes del cuidado y la limpieza como actos cotidianos del quehacer de las mujeres sin mayor cuestionamiento.

7.5 Esfera pública

En la *Ilustración 65: Atlas Esfera pública*, se incluyen las 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 (2011) 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.

En la *Ilustración 65*, en la esquina inferior derecha se encuentra Claudia Gurisatti, 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 aparentemente 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*.

Esfera pública



Ilustración 65 Detalle del Atlas roles de género, esfera pública



Gloria Valencia de Castaño



Marta Traba

Ilustración 66 Detalle del Atlas roles de género, supervivencias de presentadoras

Fuente de las imágenes:

Primera imagen: Señal Colombia. (2017). *Gloria Valencia de Castaño, primera presentadora de la televisión nacional*, [archivo fotográfico]. Recuperada de:

<https://www.senalmemoria.co/articulos/la-voz-de-gloria-valencia-de-castano-futbol-moda-y-alta-cultura>

Tercera imagen: Señal Colombia. (2018). *Martha Traba, crítica de arte y presentadora de programas de historia del arte en Colombia*, [archivo fotográfico] Recuperado de:

<https://www.senalmemoria.co/articulos/marta-traba-y-el-arte-en-la-television-colombiana>

Al volver sobre el marco las imágenes remiten a supervivencias pasadas, muestra de ello es la *Ilustración 66*, donde aparecen Gloria Valencia de Castaño y Marta Traba, quienes, como se mostró en el Capítulo tres, 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 marcado por la interseccionalidad del género y la clase, encargadas de la esfera cultural y representante 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, reforzando los intereses de la masculinidad bélica, incluso su entrevista al presidente de Perú, Pablo Kuczynski el 25 de septiembre de 2016, estuvo enfocada en comparar al grupo insurgente peruano *Sendero Luminoso* con las Farc-ep para mostrar el problema que puede significar que las Farc-ep salgan de la lista de terrorismo de la Unión Europea. La imagen de Gurisatti muestra cómo la presencia de mujeres en pantalla no implica necesariamente paridad participativa si su agenda mediática y discursiva está enfocada en los mismos principios que las masculinidades bélicas.



Ilustración 67 Detalle del Atlas roles de género, presentadoras y presentadores de programas periodísticos

En la *Ilustración 67* se puede observar cómo cuantitativamente la presencia de mujeres y hombres dirigiendo 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 la presente investigación, todas las notas periodísticas que mostraban una construcción de Farc-ep como monstruosos las realizó La Nena Arrázola, quien, como se mostró 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 (2011) 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.



Ilustración 68 Detalle del Atlas roles de género, menores de las Farc-ep

En la *Ilustración 68* se ven imágenes analizadas en capítulos anteriores de Ángela María Robledo, representante a la cámara de la *Colombia Humana* que apoyó constantemente el Acuerdo de paz, y Martha Lucía Ramírez en ese momento candidata a la presidencia por el partido Centro Democrático que promocionó el No a los Acuerdos.



Ilustración 69 Detalle del Atlas roles de género, representantes de la esfera pública

Como se ve en la *Ilustración 69*, 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, o 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.



Ilustración 70 Detalle del Atlas roles de género, víctimas en pantalla

Ahora bien, en el caso de las víctimas sucede algo similar, aunque su presencia en pantalla es paritaria, los abordajes en las entrevistas varían en función del género y de la casa editorial. En la *Ilustración 70*, En la primera imagen de izquierda a derecha se encuentra el panel realizado por *Noticias RCN* el día que ganó la opción del No en el Plebiscito por la paz, aunque en el panel se encuentra 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 sólo por ser periodistas y representantes políticas, sino por ser víctimas del conflicto.

En las otras imágenes de la *Ilustración 70*, se observan diferentes víctimas del conflicto armado, la segunda y tercera imagen de la primera columna son entrevistas a mujeres víctimas de las Farc-ep que dicen no estar de acuerdo con el Acuerdo de paz por las dudas que les genera qué sucederá con el punto del fin del conflicto y la llegada de excombatientes a la vida civil. Las tres mujeres de la última columna hablan del dolor que les ha causado las Farc-ep en relación a sus familiares desaparecidos o muertos en cautiverio.

En la segunda columna, en las dos primeras imágenes de la *Ilustración 70*, se encuentran dos entrevistados por *Noticias RCN*, 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 en 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. El sujeto entrevistado por *Noticias Uno* en la tercera imagen de la segunda fila, es un hombre que vivió en Tumaco las constantes confrontaciones de las Farc-ep y habla de la importancia de mantener los Acuerdos y de su presencia como parte activa de la comunidad en la construcción de paz. Las imágenes de la masculinidad en los hechos victimizantes no se abordan desde el dolor y el pasado, sino desde el cambio y el presente, desde su opinión ligada a los aspectos políticos del Acuerdo.

Sin embargo, el abordaje editorial en *Noticias Uno* también influye en el modo como se abordan las noticias en función del género, 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.



Ilustración 71 Detalle del Atlas roles de género, esfera pública

La única imagen de una mujer de la delegación de Farc-ep entrevistada en función de su postura sobre el acuerdo es de *Noticias Uno* se trata de la tercera imagen de la primera fila en la *Ilustración 71*. 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 quien es una figura icónica de la guerrilla por ser extranjera, entrevistada por *Noticias Uno*, son las mujeres desmovilizadas de Farc-ep que son entrevistadas en *Los Informantes* para hacer el perfil del abortista de las Farc-ep, y Belky en el registro ficcional. El aborto, los hechos victimizantes y la infancia nuevamente son las razones por las cuales aparecen en su mayoría en escena sujetos femeninos con derecho a aparecer.

En el archivo, no hay paridad participativa en la esfera pública en función del Acuerdo de paz, 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 principalmente, de ejes temáticos ligados a la infancia y el aborto en 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 temas de la agenda política del Acuerdo está más presente que en *Noticias RCN*.

Conclusiones

A partir del análisis de las imágenes del género transmitidas en la televisión colombiana en el marco de la firma del Acuerdo de paz con las Farc-ep en 2016, se pueden identificar dos conclusiones generales: la primera en relación con los alcances teóricos del concepto régimen escópico y metodológicos del Atlas Mnemosyne y la segunda, con respecto a los hallazgos referidos a las representaciones del género.

Para abordar el género desde los aportes del concepto régimen escópico, es necesaria una mirada emergente y contextual. La perspectiva emergente está relacionada con una construcción progresiva del objeto de estudio, y la lectura contextual implica comprender su relación con la paz y la guerra en Colombia en el momento preciso de la firma del Acuerdo final con las Farc-ep, aspectos que no se tenían preestablecidos al inicio de la investigación, pero que se volvieron fundamentales para entender qué regímenes escópicos del pasado estaban presentes en el archivo y que relación tenían con el presente.

Para leer el régimen escópico del género en el marco de la firma del Acuerdo de paz, fueron fundamentales los aportes metodológicos del Atlas Mnemosyne. Si bien la propuesta de Warburg (2010) aborda grandes períodos del arte, es posible también una mirada a coyunturas específicas de la historia, siempre y cuando se realice también una mirada en clave histórica 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 contruidos previamente en materia de género, guerra y paz, en representaciones mediáticas en Colombia.

La lectura del régimen escópico del género en el Atlas Mnemosyne 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 y 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, para instaurar en un tiempo histórico un régimen de verdad desde la visualidad.

Como aporte metodológico, esta investigación plantea estudiar una coyuntura política desde diferentes programas y formatos de emisión que incluyen “realidad y ficción”. Esta diversidad archivística permitió una lectura general del “ojo de la época”. Este contraste de fuentes permitió hallar discursos transversales entre el noticiero, la novela, la campaña política y el tele-informativo, que se puede ejemplificar con el perfil del “abortista de las Farc” en diferentes formatos de emisión, la construcción del discurso del reclutamiento de menores de las Farc-ep, y los discursos emergentes sobre el aborto.

El Atlas Mnemosyne es una tarea que obsesiona a quien investiga. Las relaciones del Atlas son infinitas y producen un profundo placer retiniano en el ejercicio de imaginación y montaje, los síntomas y supervivencias que se encuentran en el camino pueden llevar a otro sin fin de investigaciones y para lograr delimitar y concretar el análisis, es esencial recurrir al estudio del pasado.

Para ello, esta tesis se propuso abordar el contexto informativo a partir del concepto de marco (Butler, 2006, 2011 y 2017) que es útil para analizar el impacto de la mediatización en la legitimidad de las guerras libradas por los estados, y para el caso de este Acuerdo de investigación contribuyó a entender la importancia de las condiciones de producción del archivo y sus relaciones con regímenes escópicos pasados. Fue a través de este concepto que se construyó el tercer capítulo a partir de una lectura de las condiciones de emergencia que hicieron posible las producciones visuales analizadas.

Al emprender la tarea de construir el Atlas Mnemosyne fueron importantes los aportes de Warburg (2010) Benjamin (2007) y Didi-Huberman (2002) para entender que el conocimiento del pasado no implica una construcción lineal. Para esta investigación fue fundamental esta lectura atemporal ya que las imágenes al ser profundamente rizomáticas y poco lineales, transitan fácilmente 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 a través de las composiciones visuales que se encuentran en los capítulos cuatro, cinco y seis, y se entendió a su vez, como un archivo que permite leer y entender los fenómenos sociales.

De esta manera, la presente investigación se propuso transgredir el límite entre los aspectos teóricos y metodológicos, lo que potencia la utilidad analítica del Atlas Mnemosyne, el Marco y el régimen escópico para entender la construcción de un discurso visual sobre el género en el marco de la firma de la paz en 2016, desde un enfoque transdisciplinar propio de los estudios sociales.

Ahora bien, la segunda conclusión corresponde al resultado de los hallazgos del régimen escópico del género en el marco de la firma del Acuerdo de Paz en 2016. Es importante aclarar que en estas conclusiones no quedan sino caminos abiertos de análisis que podrían generar procesos investigativos posteriores.

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 las más autorizadas para referirse a temas políticos como el Acuerdo de paz, en función del discurso de la familia nuclear.

Siguiendo los aportes de los estudios de Jay (2007) y Foucault (1982) se encontraron supervivencias en el archivo de esta investigación en la construcción de cuerpos sometidos a análisis y observación 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, el médico). Al construir esta mirada e incentivar un cuestionamiento constante, se acentúa la idea de que sobre el cuerpo de las mujeres deciden otros, y principalmente, como se apreció en las imágenes de *La Niña*, los representantes del saber médico. En este archivo, las mujeres cuyos cuerpos eran estudiados en la morgue, 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 a la interrupción del embarazo y a 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, (Estrada, 2020; López de la Roche, 2015; Bonilla-Vélez, 2018) 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 potencia capaz de insertarse en la vida productiva con emprendimientos y estudios académicos.

En las campañas del *Sí a la paz*, 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 Informantes*, *Noticias RCN* y algunos capítulos de *La Niña*, 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 dieron 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.

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, como se pudo observar en el Capítulo tres, en la caracterización de *La Niña*, ésta 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 materia de 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 y el aborto. Este aspecto es sintomático en la medida en 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 en que 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 al interior de las Farc-ep y a su vez, a supuestas 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 le 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 de esta manera lo construye como un monstruo de tipo ideal que encarne el miedo hacia las Farc-ep, principalmente asociado al aborto.

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 2019 y el impacto que esto generó hasta tal punto que implicó la salida del ministro de defensa. El 2 de marzo de 2021 se produjo otro bombardeo en el Guaviare donde nuevamente murieron varios menores (Torrado, El País, marzo 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” (Redacción BBC, marzo 2021), con lo cual justificó la muerte de los niños en el bombardeo. 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 alta presencia de supervivencias de regímenes escópicos pasados asociados al cuidado y al sostenimiento del hogar en manos de las mujeres, esto a través de imágenes de segundo plano en el archivo que, aunque parecen pasar inadvertidas, al volverse reiteradas en la visualidad, legitiman la idea de que la limpieza y el cuidado son tareas de mujeres. Por su parte, 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 fue además utilizada 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 como representantes tanto de la defensa y la seguridad, como del buen nombre de la institución militar, como lo muestra 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, sin embargo, 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. Si bien 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 evidenció 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 y refuerza la idea de las manzanas podridas que cometen crímenes por fuera de la institucionalidad. Esta figura construida incluso visualmente a partir de la

abyección y la monstruosidad, logra desviar la indignación frente a los crímenes de 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.

Bibliografía

- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*.
- Acaso, M. (2009). El lenguaje visual. Paidós, Barcelona, España.
- Acero, E. (22 julio 2015). 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>
- Amaya, J. F. S. (2017). La tormenta perfecta: Ideología de género y articulación de públicos. *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, (27), 149-171.
- Antezana, B. L. A. (2017). Televisión y política, información y ciudadanía. Antezana, B. L. (ed.) *Comunicación para la resistencia*. CLACSO.
- Arfuch, L. (2006) la subjetividad en la era de las imágenes: la responsabilidad de la mirada. Flacso.
- Ariza, P., Castellanos, C., López, C., Fajardo, D., Salgado, H., Garvis, L., Antequera, J... (2019). La Paz en disputa. Ediciones Aurora, Colombia.
- Baer, A. Y Schnettler, B. (2009). *Hacia una metodología cualitativa audiovisual, el video como instrumento de investigación social*.
- Barbero, J. M. (2005). Claves de debate: Televisión Pública, Televisión Cultural: entre la renovación y la invención". *Televisión Pública: del consumidor al ciudadano*. Omar Rincón. La Crujía Ediciones. 35-68.
- Baríos, M. (2000). Violencia y paz en los discursos de la prensa, un análisis desde la construcción social de la realidad. Universidad Autónoma del Caribe, Colombia.
- Berrío Meneces, C. (2012). Únete a la causa: propaganda en el conflicto armado en Colombia. Universidad de Medellín, Medellín.
- Benjamin, W. (2007). Tesis sobre la filosofía de la historia. Ediciones desde Abajo. Bogotá, Colombia.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ediciones Ítaca, México, D.F.
- Benjamin, W. (1982). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamín, Walter: Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1982. 175-191.
- Berger, J. (1980). Mirar. Ediciones de la Flor.

- Berger, J. (1997). Modos de ver. Edición Inglesa.
- Bohórquez, S. (25 agosto, 2016). El uribismo de Claudia Gurisatti se nota en Noticias RCN. Las dos orillas. <https://www.las2orillas.co/el-uribismo-de-claudia-gurisatti-se-nota-en-noticias-rcn/>
- Brea, J. L. (2009). Los estudios visuales por una epistemología política de la visualidad. Universidad Carlos III, Madrid, España.
- Brea, J. L. (2006). Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N°. 3, (Ejemplar dedicado a: Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales), 8-25.
- Brea, J. L. (2005). *Por una epistemología política de la visualidad*. Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización / coord. por José Luis Brea, ISBN 978-84-460-2323-4, 5-14.
- Brea, J. (2005) *Los estudios visuales por una política de la visualidad* en Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de globalización; Brea, J (ed.). Akal, Madrid, España.
- Brea, J. L. (1996). *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. La Selecta.
- 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 (0188-252X)*, (31).
- Bonilla, Vélez, J. (2015). Comunicación política presidencial en Colombia 2002-20101. *De Uribe, Santos y otras especies políticas: comunicación de gobierno en Colombia, Argentina y Brasil*.
- Bonilla, Vélez, J. (2014). "Imágenes perturbadoras: fotografía y conflicto armado en Colombia". Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Bonilla Vélez, J. (2002). Visibilidad mediática y gestión comunicativa de la guerra y la paz en Colombia. Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Butler, J. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. *Hacia una teoría performativa de la asamblea*.
- Butler, J. (2012). Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".
- Butler, J. (2011). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. *Política y Sociedad*, 48(3), 625.
- Butler, J. (2011). *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 D. Gamper Sachse). Katz Editores.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J., & Soley-Beltrán, P. (2006). *Deshacer el género* (13-34). Barcelona: Paidós.

- Butler, J. (2006). Vida precaria. *El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Burke, P. (2001). Visto Y No Visto. El Uso De La Imagen Como Testimonio Histórico. Crítica editorial.
- 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.
- Cabrera, M. (2006). Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad. Oasis, (11), 39-55.
- Camnitzer, L. (2012). Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano IDARTES.
- Celedón, N. (3 abril. 2019). Las cuentas de RCN que lastiman a Ardila Lülle. La Silla vacía. <https://lasillavacia.com/las-cuentas-rcn-lastiman-ardila-lulle-70877>
- Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera*, (11).
- Chul, Han, B. (2014). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder Editorial.
- Colaizzi, G. (2003). Placer visual, política sexual y continuidad narrativa. *Arbor*, 174(686), 339-354.
- Colaizzi, G. (1990). Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate. *Feminismo y teoría del discurso*, 13-25.
- 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, Bogotá, Colombia.
- Cristancho, J.G. (2013). Tigres de papel, recuerdos de película memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Cusicanqui, S. R. (2015). Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. ISO 690
- De Lauretis. (1989). Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London, Macmillan Press, 1-30.
- Didi-Huberman, G. (2018). Cuando las imágenes tocan lo real. Círculo de bellas artes. Madrid, España.

- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2002). *la imagen superviviente la historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Didi Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Fundación televisiva, España.
- Huberman, D. (2010). II. Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos. Museo Reina Sofia. Disponible en Internet (26-02-2018):
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-endescarga/19GD_es.pdf.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Domínguez-Delgado, R. Y López-Hernández, M.A. (2017) *Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para películas de no ficción en filmotecas*. *Revista General de Información y Documentación* ISSN: 1132-1873. (527-550)
- Dussel, I. (2005). *Educación la mirada reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente* (pp. 277-294) en *Educación la mirada políticas y pedagogías de la imagen*. I. Dussel y D. Gutierrez (comp.) Flacso. Argentina.
- Embajada de Suecia; ONU Mujeres; Fokus; HUMANAS; CIASE (2017) *Vivencias, aportes y reconocimiento: las mujeres en el proceso de paz en La Habana*.
- Erazo, M. (2016). *De morbis Venereis: la construcción de raza y sexo en los tratados médicos de Jean Astruc (1736-1765)*. Editorial 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*, n.º 52 (2001): 25-43. <https://doi.org/10.7440/colombiaint52.2001.01>
- Fernández, A. (2007). *Ante el tiempo con George Didi-Huberman*. Universidad Computense de Madrid.
- Fisgativa, C. M. (2013). *Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte, según George Didi-Huberman*. *Filosofía UIS*, Vol.12 n-1, (155-180).
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili. España.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad, La voluntad de Saber*. Antillana.
- Foucault, M. (1996). *El sujeto y el poder*. *Revista de Ciencias Sociales*, v. 11, n. 12, pp. 7-19.
- Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo xxi.
- Fraser, N. y Honneth, A. (2003). *¿Redistribución o reconocimiento?: un intercambio político-filosófico*. Verso.

- García de Molero, I. Y Farías de Estany, J. (2007). *La especificidad semiótica del texto fotográfico Opción*, vol. 23, núm. 54, septiembre-diciembre, 100-113 Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela.
- García Raya, Ma. Eugenia, Romero Rodríguez, Edward, La fascinación del descubrimiento. Medios de comunicación, actores y proceso de paz en Colombia. *Revista de Estudios Sociales* [en línea] 2000.
- García-Villamarín, A. L. (julio-diciembre, 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>
- 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. Recuperado de <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos%20compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf>
- Gobierno Nacional de Colombia (2016). Plan Marco de Implementación del Acuerdo Final (PMI). Recuperado de <http://www.equidadmujer.gov.co/oag/Documents/Plan-Marco-Implementacion-Acuerdo-Final-Paz.pdf>
- Gómez, MT. (2013). Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino. Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia.
- Gómez, J. H. B. (2010). La pintura colonial y el control de los sentidos. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), 58-67.
- Gómez, L. (1928). Los textos históricos: Interrogantes sobre el progreso de Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 18(1), 5-30.
- 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). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Guasch, A. M (2005). *Dos reglas para una nueva academia*. Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización / coord. por José Luis Brea, ISBN 978-84-460-2323-4, págs. 59-74.
- Gutiérrez, A. V. (2012). La violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional. *Revista colombiana de sociología*, 35(2), 15-33.
- Guzmán, A. S., Ramírez, V. G., & Pineda, L. T. O. (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.
- Hall, S. (2013) “El espectáculo del otro”. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Corporación Editorial. Nacional, Ecuador

- Hernández, D. (06 octubre 2014). ¿Y la ética en el periodismo? Las dos orillas. <https://www.las2orillas.co/la-etica-en-el-periodismo-investigativo/>
- Hernández, F. A. Z., & Jiménez, B. H. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área abierta*, 14(3), 5-21.
- Hernández, F. A. Z. (2013). Sexualidad, Género y Cultura en los estudios de comunicación audiovisual en España: el caso de GECA, Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación/Sexuality, Gender, and Culture in Spanish Audiovisual Communication Studies: the GECA Case, a Permanent Inter-University Research Seminar. *Historia y Comunicación Social*, 18, 411-422.
- Hernández, F. A. Z., & Gálvez, A. A. C. (2013). ¿Tiene la imagen género?: una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual. In *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación* (pp. 475-488). Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.
- Hernández Navarro, M. (2007). El archivo escotómico de la Modernidad. *Pequeños pasos para una cartografía de la visión. Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas*.
- Hernández-Navarro. M.A. (2006) La configuración del ver, del ojo de la época al régimen escópico. capítulo del libro *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad*, Alcobendas, Colección de Arte Público.
- 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.
- Ramírez, D. G. (2015). El modelo de televisión regional en Colombia: canales públicos bajo los parámetros del mercado. *Signo y pensamiento*, 34(66), 28-42.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo Gramatical cuerpo Arte y violencia*. Universidad de los Andes, Bogotá Colombia.
- La vida de Claudia Gurisatti en Madrid: cero intensidad. (7 febrero, 2020). Las dos orillas. <https://www.las2orillas.co/la-vida-de-claudia-gurisatti-en-madrid-cero-intensidad/>
- Lewin, J.E. (28 enero, 2015). Con Gurisatti, RCN recupera su público uribista. La silla vacía. <https://lasillavacia.com/historia/con-gurisatti-rcn-recupera-su-publico-uribista-49469>
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales. *post (s)*, 1.
- 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, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- López de la Roche, F. L. (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, revista de la Facultad de Comunicaciones*, (24), 51-51.
- López de la Roche, F. (2005). Aprendizajes y encrucijadas del periodismo, entre la paz de Pastrana y la seguridad democrática de Uribe. Palabra Clave, Universidad de la Sabana, Bogotá.
- "Los periodistas no tenemos que revelar nuestras fuentes": Claudia Gurisatti. (14 junio, 2017) Gurissati. Revista Semana. <https://www.semana.com/nacion/articulo/claudia-gurisatti-fuerzas-militares-presionan-a-rcn-por-documento/528605/>
- Lugones, M. (2008) Colonialidad y género. En Espinosa, Y., Gómez, D. Y Ochoa, K. (eds.), *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* (57-75). Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- "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". (11 de marzo de 2021). *BBC News*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56261428>
- Martín-Barbero, J. (2002). Pistas para entre-ver medios y mediaciones. *Signo y pensamiento*, 21(41), 13-20.
- Martín-Barbero, J., & Muñoz, S. (1992). Televisión y melodrama. Bogotá: *Tercer Mundo*.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México, México: Ediciones G. Gili.
- Martín-Barbero, J. (1987). La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Universidad del Valle. Cali. Colombia*.
- Marzal-Felici, J., & 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*. 2007), *Metodologías de análisis del film*, 31-56.
- Medellín, M.J. (23 de abril 2016). "La niña", una serie para el posconflicto. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/medios/la-nina-una-serie-para-el-posconflicto/>
- Medina, M. (5 septiembre, 2016). 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/>
- Memorias de periodismo y trincheras. Revista semana. <https://especiales.semana.com/periodistas-anecdota-farc/>
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Paidós.
- Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la imagen (Vol. 5)*. Ediciones Akal.

- Mitchell, W.J.T. (2005). *No existen los medios visuales. Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* / coord. por José Luis Brea, ISBN 978-84-460-2323-4, 17-25.
- “Miguel Arrázola”. (31 julio 2018). La Silla Vacía. <https://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/miguel-arrazola>
- Morales, G. (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). Universidad Pedagógica Nacional.
- 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.
- ONU Mujeres, Oficina del Alto Comisionado para la Paz, FIP, Suecia, (2017). Participación de las organizaciones de mujeres que realizaron aportes en el marco del proceso de paz con las FARC. ONU-Mujeres.
- Ortega-Olivares, M. (2009). *Metodología de la Sociología Visual y su correlato etnológico Argumentos*, vol. 22, núm. 59, enero-abril, pp. 165-184 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México.
- Ortíz, M. P. (21 septiembre 2015). Quisiera que hubiera un presidente de izquierda': Claudia Gurisatti. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16382329>
- Prada, N. (2010). Placeres Peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico *El Tiempo*. Universidad Nacional de Colombia.
- PAN. (2005). El conflicto armado en pantalla, noticieros, agendas y visibilidades. Proyecto Antonio Nariño. Bogotá, Colombia.
- Pardo, G. (2013). Violencia simbólica, discursos mediáticos y reproducción de exclusiones sociales. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- 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). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, facultad de artes.
- Ramírez, J. (4 octubre, 2016). 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>
- Redacción Judicial. (11 diciembre 2015). Las Fuentes de Arrázola, El Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/las-fuentes-de-la-nena-arrazola/>
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo Gramatical cuerpo Arte y violencia*. Universidad de los Andes, Bogotá Colombia.
- Ricoeur, P. (2006) *Caminos del reconocimiento: tres ensayos*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Trotta.

- Rodríguez, B. (2004). *El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento*. Biblos, N. 20.
- Rodríguez, A. S. P. (2014) Usos públicos del pasado desde la Academia Colombiana de Historia, 1930-1960, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA SEDE BOGOTÁ
- Rodrigo-Mendizábal, I.F. (2017). *El video como instrumento de investigación social: la antropología visual como metodología*. Varia Vol. 21, No. 2_97 abril-junio 2017 ISSN: 1605-4806 601-629 pp.
- Rodríguez Pinilla, 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. Bogotá.
- Román, R. M. (2016). El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman. *Times of Images*. Notes about History of Art according to Didi-Huberman. *Escritura e imagen*, 12, 7-26.
- Ruiz, C. T., & García, R. G. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235.
- Sainutout, F. (ed.). (2018) Comunicación para la resistencia: conceptos tensiones y estrategias en el campo político de los medios. Clacso.
- Serrano-Amaya, J. F. (2019). " Ideología de género", populismo autoritario y políticas sexuales. *Nómadas*, (50), 155-173.
- Solicitan investigar a cuatro grandes empresas por presunta financiación a paramilitares. (25 marzo, 2019) Verdad Abierta. <https://verdadabierta.com/solicitan-investigar-a-cuatro-grandes-empresas-por-presunta-financiacion-a-paramilitares/>
- Sontag, S. (2011). Ante el dolor de los demás. Penguin Random House.
- Sontag, S. (2006) Sobre la Fotografía. Alfaguara, México.
- 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”. Bogotá: IECO, Tesis de maestría.
- Orozco, N. (24 noviembre, 2013). Por qué “renunciaron” de Los Informantes de canal Caracol. Las dos orillas. <https://www.las2orillas.co/por-que-renunciaron-de-los-informantes-del-canal-caracol/#>
- Orozco, N. (19 diciembre, 2013). Ejército manipula entrevista con Pablo Catatumbo. Las dos orillas. <https://www.las2orillas.co/ejercito-manipula-entrevista-con-pablo-catatumbo/>
- Tarín, F. J. G., & Felici, J. M. Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. In *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo*.

- Taborda, E. (29 enero, 2018). "En mi familia no hay ningún asomo de corrupción": Marta Arrázola. El Universal. <https://www.eluniversal.com.co/politica/en-mi-familia-no-hay-ningun-asomo-de-corrupcion-marta-arrazola-271105-lceu385358>
- Theidon, K. (2009). *Reconstrucción de la masculinidad y reintegración de excombatientes en Colombia*. Bogotá: Fundación Ideas para la paz, 2009.
- Thomas, F. (1994). Los estragos del amor, el discurso amoroso en los medios de comunicación. Universidad Nacional de Colombia.
- Thomas, F. (1984). El macho y la hembra reconstruídos. Aportes al concepto de masculinidad y feminidad en algunos mass media colombianos. Universidad Nacional de Colombia.
- Torrado, S. (2021). (10 marzo 2021). El Ejército de Colombia bombardea un campamento guerrillero con menores. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/internacional/2021-03-10/el-ejercito-de-colombia-bombardea-un-campamento-guerrillero-con-menores.html>
- Tylor, C. (2009). El Multiculturalismo y la Política del Reconocimiento, fondo de cultura económica, México.
- Uribe, Ureña, (2019). Miedo al pueblo: Representaciones y autorrepresentaciones de las FARC. Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.
- Villa Gómez, J.D., Velásquez Cuartas, N., Barrera Machado, D. & Avendaño Ramírez, M. (2020). El papel de los medios de comunicación en la fabricación de recuerdos, emociones y creencias sobre el enemigo que facilitan la polarización política y legitiman la violencia. *El Ágora USB*, 20(1). 18-49. DOI: 10.21500/16578031.4642
- 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". Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Maestría en estudios artísticos.
- Villellas, M. (2010). La participación de las mujeres en los procesos de paz. Las otras mesas. Instituto catalán internacional para la paz. Barcelona, España.
- Viveros, M. V. (2013). Género, raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia. *Maguaré*, 27(1), 71-104.
- Warburg, A., & Recht, R. (2010). *L'Atlas mnémosyne*. Institut national d'histoire de l'art.
- Woolf, V. (1966) Tres Guineas.
- Wilches Wilches, I. (2010). Paz con género femenino, mujeres y construcción de paz. PNUD, UNIFEM.
- Yepes, R. (2014) El escudo de Atenea, cultura visual y guerra en Colombia. Universidad de Rochester, USA.
- Zamora, A. (2014). Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G.Didi-Huberman. Facultat de Geografia i Història

Fuentes del archivo visual

La Niña: http://findresultsonline.com/?dn=optimovision.tv&rg=12347797&_slen=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>