

LA PRÁCTICA DE DISEÑO SONORO EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO Y RECONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

*The Practice of Sound Design in the Production of
Meaning and the Reconstruction of Memory of the
Armed Conflict in Colombia*

Juan Alberto Muñoz David

ORCID: 0009-0008-6409-1980

Magíster en Diseño de la universidad Nacional de Colombia.

Resumen

Esta investigación parte de una definición de imagen sonora con el fin de explorar de forma dialógica la relación intrínseca entre ésta y la imagen visual-óptica, y a cuya conjunción es posible aproximarse de manera más precisa a partir de la audiovisión. Una vez establecida esta definición, realicé una exploración en torno al concepto de diseño sonoro como disciplina que dialoga desde su praxis con esta relación imagen-sonido, siendo esta práctica la del montaje. En ese sentido, surge el cuestionamiento relacionado con esta práctica del diseño sonoro, el cual cumple un rol fundamental en la producción de sentido en un aspecto sociocultural, específicamente en el campo de la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia, con el fin de adentrarse en esta práctica y problematizar aspectos importantes a la hora de abordar el problema de la visibilidad.

Palabras clave:

Diseño sonoro, conflicto armado, reconstrucción de memoria, representación, producción de sentido

Abstract

This research starts from a definition of sound image to explore, through dialogue, the intrinsic relationship between sound image and visual-optical image, the combination of which can be approached more precisely through audiovisual media. Once this definition was established, I explored the concept of sound design as a discipline that dialogues with this image-sound relationship through its praxis, which in this case is editing. In this sense, questions arise regarding this practice of sound design, which plays a fundamental role in the production of meaning in a sociocultural context, specifically in the field of documentary production on the armed conflict in Colombia, to delve into this practice and problematize important aspects when addressing the issue of visibility.

Keywords:

Sound design, Armed conflict, Memory reconstruction, Representation, Production of meaning

Recepción: 10 de noviembre de 2025

Aceptación: 5 de diciembre de 2025

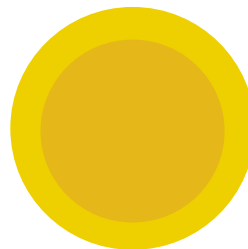
Cite este artículo como: Muñoz, J. A. (2025). "La práctica de diseño sonoro en la producción de sentido y reconstrucción de memoria del conflicto armado en Colombia", en *Posibilidades*, 6 (1), 19-34.

Introducción

Cuando hablamos respecto de las formas en las que se nos ha mostrado, y a su vez en las que se ha representado, el conflicto armado en Colombia, surge la pregunta por el diseño sonoro y su papel en estos procesos. La importancia de abordar esta pregunta desde una dimensión sonora permite problematizar esta relación entre sonido e imagen, así como los límites a la hora de construir narrativas que entran en tensión con las formas de representación del conflicto y los procesos de reconstrucción de memoria de este tipo de acontecimientos.

El presente texto presenta una reflexión de cara al ejercicio del montaje audiovisual en donde el papel del diseño sonoro es relevante en los procesos de reconstrucción de memoria histórica. Abordando aspectos clave como la voz y el discurso, y la relación entre imagen visual-óptica y la imagen sonora, se pone sobre la mesa

la pregunta por las formas en las cuales se muestra el acontecimiento, y cómo en el campo específico de la producción documental, el diseño sonoro, así como la dimensión sonora en general, son indispensables a la hora de proponer ejercicios de montaje que permitan visibilizar las singularidades que constituyen determinado acontecimiento.



A propósito de la imagen sonora

Al momento de definir qué se entiende por imagen, este concepto va acompañado –y hasta cierto punto viene definido– por la forma en la que nos relacionamos con las imágenes mismas. Ante ello, John Berger (2022) propone un análisis de lo que percibimos y dotamos de significado como sinónimo de generación de imágenes, más allá de las implicaciones técnicas que esto encierra, estableciendo que “solo vemos aquello que miramos, y mirar es un acto de elección” (8).

En ese aspecto podemos comprender que las imágenes son posibles en relación con el sentido que el observador confiere a lo observado. Las imágenes son, pues, resultados dialécticos entre lo visible y

la percepción¹; frente a esto, podemos comprender toda imagen, en primera instancia, como todo aquello que pertenece al terreno de lo visible y a lo cual dotamos de significado.

A partir de ello podemos pensar la necesidad inherente del ser humano de producir imágenes a través de la historia. Este acto alcanza un punto importante con la llegada de la fotografía pues, por primera vez, existía un proceso “objetivo” de registrar lo observado sin que el fenómeno en cuestión atravesase el filtro del observador, como pudiese haber ocurrido con la pintura.

Sin embargo, es importante problematizar este carácter “objetivo” que parece circunscribirse en las imágenes producidas. Para esto es importante abordar la producción de imágenes como un acto que conlleva siempre una intencionalidad. Didi-Huberman (2010) nos habla de las imágenes como producto de una manipulación. El autor

1 Con visible no se pretende limitar solo al campo de la visión ocular, sino todo aquello que se muestra o más bien se encuentra presente y decidimos estéticamente percibir y dar significado a través de los sentidos.

señala que “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico)” (13). Así pues, podemos entender que toda imagen es un producto humano, y que gracias a esta naturaleza, las imágenes están despojadas de todo indicio natural que pretenda ser conferido.

Entendiendo el concepto de imagen como producto, podemos permitirnos pensar los límites que éstas tienen en el entorno estético; esto es, las imágenes no solo como productos visuales-ópticos que campos como el que la fotografía han definido, sino como toda aquella ideación ligada a la percepción. Al respecto es importante resaltar la posición de Rancière (2012) a propósito de la potencia de la imagen en el terreno del arte, en tanto su significancia a partir de los elementos que la conforman.

Esta potencia señalada por el autor permite reflexionar sobre el punto desde el cual nos aproximamos a las imágenes no solo como espectadores sino como productores. Frente a esto, Rancière (2012) señala dos conclusiones en torno al sentido de éstas:



En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias. En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible.

Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son solo palabras, pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. (28)

Así, la naturaleza estética de las imágenes permite entender a la imagen no sólo desde el terreno visual, sino además desde su complejidad misma a partir de otros terrenos, como en este caso particular de interés, el sonoro. En ese sentido, apoyado

en lo dicho por Rancière (2012), los sonidos son imágenes en tanto son tomados como tal, siendo por ejemplo acertado trabajar en el terreno de las imágenes sonoras, y así también poder expandir esta categoría a los demás campos estéticos; como decir, por ejemplo, una “imagen olfativa”, o una “imagen táctil”, entre otras.

Una reflexión sobre el montaje

Cuando hablamos de montaje, es interesante la reflexión² que Harun Farocki (2010, 133) realiza respecto a esa producción de lo que Rancière (2012) categoriza como imágenes desnudas³. Para esto, Farocki analiza una película de Samuel Fuller titulada *Verboten!* (1959), y hace un análisis de un fragmento en donde una mujer alemana llamada Helga lleva a su hermano Franz, de catorce años y simpático del partido, a uno de los juicios de Núremberg con el objetivo de mostrarle el alcance y terror de los nazis (140).

De este modo, Farocki (2010) reflexiona acerca de la máxima pronunciada por Helga a su hermano Franz a propósito del metraje expuesto en el juicio de Núremberg. La frase en cuestión es “todo el mundo tiene que verlo”, señalando que “esta frase [...] en realidad está presente en todas las películas sobre Hitler y el nacionalsocialismo”, expresando además que “como no se puede obligar a mirar para siempre, en lugar de la orden aparecen las máximas morales” (140). Surge entonces una pregunta importante para el autor: ¿las imágenes

2 Esta reflexión aparece por primera vez en un texto traducido al francés en la revista *Trafic* N° 70 en otoño del 2009, con el título original de *Wie Opfer Zeigen?*, que la editorial argentina Caja Negra presentó como *Mostrar a las Víctimas* en el texto recopilatorio *Desconfiar de las imágenes* (2010).

3 Según Rancière (2012) las imágenes desnudas son aquellas que están “destinadas únicamente al testimonio” (42-46).

muestran lo que dicen estar mostrando o solo lo reconstruyen?

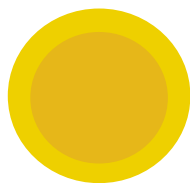
Al ser Verboten! una película cuyo montaje también está construido con material de archivo, Farocki (2010, 142) reflexiona sobre una escena en particular, montada de tal modo que sugiere la evidencia, a modo de material probatorio, del funcionamiento de una cámara de gas. Esta secuencia en donde se ve a un grupo de judíos “famélicos, desnudos y apiñados” ser asesinados por el accionar de una cámara, representa, ante la visión del autor, la reconstrucción de un hecho del cual no se tiene registro real. A partir de esto Farocki (2010) apunta lo siguiente:



Espero que nadie haya filmado a los presos recién liberados ni les haya pedido que se recostasen para simular su muerte. Sin embargo, si solo se hubiera filmado a la gente sentada o recostada después de su liberación, para luego utilizar esas imágenes en el montaje y dar así la impresión de que estos presos estaban vivos en la cámara de gas (y un segundo plano después ya han muerto y sus cuerpos inertes yacían apilados contra la pared), eso sería un abuso ejercido con medios cinematográficos, un acto de violencia simbólica. (142)

Las múltiples dudas son obvias: ¿qué tan problemática es una reconstrucción? ¿Cuáles son los límites en este proceso? Farocki siembra una pregunta fundamental ante estos procesos de montaje: “¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?” (146). Con esta pregunta, el autor suscita un diálogo frente a la potencia que posee la producción de imágenes en los múltiples procesos de producción de sentido.

De esta manera, ese “solo creemos lo que podemos ver” se convierte en un “la realidad es todo aquello que podemos ver”, independientemente de si esto es producido o no, centrando la discusión en los límites que existen entre lo que creemos y lo que se nos muestra como real. Ante esto, pareciese imposible distinguir entre lo real y lo producido siendo tan susceptible la mirada a lo que se le muestra, volviendo irremediable la condición humana de creer a través del filtro de la percepción.



Basado en lo dicho por Rancière (2010, 11), este resultado es beneficioso para los medios de difusión de imágenes, dado que su efecto, así como el autor señala del teatro, “es el de transmitir esa enfermedad de la mirada subyugada por las sombras” hacia un espectador que adquiere la condición de pasividad al no querer ser liberado de ese sometimiento que representan las imágenes que percibe, generadas por esa “máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad” (p. 11).

Sin embargo, precisamente porque hemos reconocido esta condición volátil de la mirada en términos de representación y posterior sentido, es que se ha podido criticar esa condición de la veracidad a través del acto de mirar que el mismo ser humano ha establecido; no por nada la sentencia de Didi-Huberman (2010) respecto a que “toda imagen es producto de una manipulación”, nos hace cuestionar nuestra propia relación con las imágenes.

El montaje en la dimensión sonora

Es de suponer que el origen del diseño sonoro está estrechamente relacionado al cine. Siguiendo a Murch (1995), encontramos una primera concepción del sonido en relación con la imagen, específicamente en este campo; aquí podemos apreciar ese juego complementario que resulta de la producción cinematográfica y que mantiene una relación –hasta cierto punto asimétrica– mediada por la prelación característica de la imagen cinematográfica por antonomasia. Así, entendemos esa consideración respecto de ‘cuanto mejor el sonido, mejor es la imagen’, permitiéndonos asimilar un nuevo tipo de imagen; mezcla aparentemente monstruosa entre la imagen visual-óptica y el sonido, entre lo evidente/ostensivo y lo oculto/siniestro, que se presenta ante nosotros como un híbrido que resuena y se expone, a partir de esa diferencia que le es conferida al poseer como medio de aproximación, la audiovisión.

Ante esto, Murch (1995) se cuestiona si el sonido gana más al “renunciar a su corona que al mantenerla”. Nos vemos entonces en un juego de relaciones que conforman la dialéctica de la imagen-sonido, encontrando en el sonido su potencia a través de su naturaleza inmanente y temporal. Se hace presente entonces aquella precisión que realiza Toop (2021, 15) al afirmar que “se pueden cerrar los ojos pero no los oídos” (15), recordándonos que siempre estamos a la escucha, determinados por esa interacción que el sonido como material emitido, o como sujeto en sí mismo, establece con nosotros –sujetos receptivos–, en donde el sonido reverbera.

Respecto del montaje en un nivel sonoro, éste se puede entender bajo el concepto de soundscape (paisaje sonoro) el cual termina siendo el resultado de los distintos componentes técnicos que definen el entorno sonoro en términos de forma, con base en el juego de recursos técnicos que Chion (2019, 19-25) aborda. Aquí el autor, apoyado en un poema de Victor Hugo⁴, se aproxima a partir de reflexiones

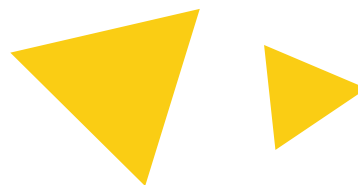
sobre la profundidad, sobre la percepción de lo interior y exterior, en donde analiza la potencia sonora que aportan al entorno los elementos externos de los internos, y la noción de densidad y escala de los sonidos que, según su intensidad y fuente emisora, resultan mediados bajo nuestra propia escala (19-25).

La noción de paisaje sonoro que resulta en el conjunto de estas cualidades sonoras solo puede ser definida bajo un enfoque sistémico. Para ello, Chion (2019, 25) recupera lo que el compositor Raymond Schafer define con el concepto de soundscape. A través de él, clasifica los sonidos en tres niveles: el concepto de Keynote, cercano en esencia al concepto de tonalidad y el cual Schafer define como un “fondo sonoro”; el foreground sound, que el autor relaciona con “señal” y que se sitúa sobre ese fondo sonoro al que “conscientemente prestamos atención”; y la noción de soundmark, traducida como “huellas sonoras”, relacionada a esos sonidos familiares “a [los] que uno se ha apegado y [a los] que se presta un valor simbólico y afectivo”, y de los cuales se desprende un indicio de lo que podemos entender como memoria sonora colectiva (25).

Respecto de esta construcción de soundscape, podemos pensar cómo este paisaje sonoro entra en relación con la imagen visual-óptica que supone la experiencia de la audiovisión. Frente a esta interacción, Chion (1993, 3) nos adentra en esta relación a partir del concepto de “valor añadido”, el cual define del siguiente modo:



Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. (3)



4 Chion (2019, 20) hace referencia a un poema de Víctor Hugo titulado Fenêtres ouvertes. Le matin - En dormant (Ventanas abiertas. La mañana - Durmiendo) el cual forma parte de la obra L'Art d'être grand-père (El arte de ser abuelo) publicada en 1877.

Este valor añadido, según el autor (1993, 25), está dado fundamentalmente a través del texto y la música. Respecto del primero es importante reconocer la potencia que tiene en la percepción sobre la imagen observada; a saber, Chion (1993) enfatiza, más allá de las cuestiones técnicas y de fidelidad captada en la voz, en la potencia que las palabras pronunciadas efectúan en el espectador. La voz funge como vehículo principal del verbo; lo que el autor llama “verbocentrismo” (17): la palabra hablada estructura la visión, haciendo ‘aparecer’ ante el espectador realidades que la imagen óptica no muestra por sí sola, complementando de este modo la imagen total.

Respecto de la música, el autor (1993, 19) hace referencia a dos efectos fundamentales para comprender las relaciones emocionales que genera la imagen audiovista: el efecto empático y el anempático. Estos dos efectos fundamentan la relación emocional mediada por la música respecto de la imagen visual-óptica representada. Así, el efecto empático mantiene su relación intrínseca con la emoción representada, y el efecto anempático genera indiferencia emocional ostensible (la música sigue su curso, ajena al drama visual), creando un distanciamiento que potencia, por contraste, el impacto trágico o la lectura de la situación.

Sobre la producción de sentido

Jacques Rancière (2012, 25) hace una exploración a propósito de esta génesis creativa, así como sobre la susceptibilidad que tiene toda imagen de ser montada. De este modo, el autor establece desde un inicio la independencia* que posee una imagen respecto al medio donde se reproduce. Esto es fundamental ya que, pese a que desde un principio la centralidad radica en cuestiones meramente técnicas, aquí Rancière postula en principio los conceptos de “Identidad” y “Alteridad”, que sirven de punto de partida frente al problema de la imagen en tanto producto técnico (25).

Para esto, Rancière hace una aproximación importante respecto de esta independencia fundamental de la imagen y el medio, al afirmar que “la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (27).

Esta concepción de la imagen como aquello a lo cual dotamos de sentido, nos permite pensar la producción de imágenes a la cual estamos sometidos en la cotidianidad. Considerar la producción de imágenes en entornos específicos como el conflicto armado, como un ejercicio activo de mostrar el acontecimiento, invita a una reflexión sobre los modos bajo los cuales ese “mostrar” se lleva a cabo a la luz de lo que la producción de imágenes implica. A partir de esto, es lúcida la reflexión que hace Oscar Campo (2010) en su ensayo audiovisual titulado *Cuerpos Frágiles* (2010), en relación con esa “ventana” que supone la televisión:



A medida que he ido grabando, he tenido la sensación de ser habitante de una cárcel con una ventana que me permite ver el mundo. Esa ventana es la televisión, que tiene un vidrio poderoso

que me protege pero que al mismo tiempo me excluye. El guardia que circula por fuera de ella tiene el poder de mirarnos y de moverse. Es una mirada que no nos mira; que nos mira genéricamente. (2010)

Esta interacción entre la televisión –o cualquier dispositivo audiovisual– como “máquina de mostrar”, y el espectador como “receptáculo de imágenes”, sitúa el pensamiento en el efecto producido por aquella interacción entendiendo las imágenes como decisorias por parte del aparato productor que las transmite y que, como hemos visto antes, posee un condicionamiento sobre aquello que se quiere mostrar; aquello que se procura mostrar y de lo cual somos susceptibles como espectadores.

Al respecto, Farocki (2010, 146) señala cómo la saturación musical en los archivos históricos lo llevó a optar por la ausencia de sonido⁵, volviendo a poner sobre la mesa ese carácter que Arias (2010) llama “ensamblaje espectacular” y su capacidad

5 Farocki menciona respecto de la propuesta realizada a él por parte de Ludger Schwarte en el 2005 sobre participar en un congreso “con un aporte sobre la representación de los campos alemanes en la fotografía y el cine”: “Después de ver una y otra vez los desfiles de columnas militares acompañados por música agregada en el estudio y tras escuchar una y otra vez las mismas canciones (el himno alemán parafraseado por Eister (Sic) en Resnais, las canciones en hebreo de las imágenes del gueto de Leiser) me dispuse hacer una película muda” (146).

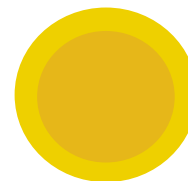
de fomentar un contenido figurativo explícito a partir de la intención de evidencia posee, y por ende a ser conscientes de esa susceptibilidad que el espectador tiene de recibir lo producido y entenderlo tan real como fuese pensado. Farocki (2010) es consciente de estas facilidades que el sonido posee para complementar esa visión verificante típica del ensamblaje espectacular, y que, mediante la anulación del sonido se permite pensar desde esa otra dimensión (la sonora), un espacio plausible en un montaje que expanda las singularidades presentes en el documento, mediante su misma ausencia.

Podemos comprender, entonces, cómo el ensamblaje espectacular opera en la producción de un sentido social que se hace real a partir de esta construcción falsa argumentada por medio de la evidencia. Este aspecto nos invita a pensar en esa potencia del cine argumental frente al cual el espectador es susceptible, encadenándolo en palabras de Rancière a esa enfermedad de la mirada. Respecto de esto, no es inadvertido pensar también que el cine –el argumental–, mantiene una relación de simbiosis respecto de lo que el espectador quiere percibir; una relación delicada cuando las imágenes presentadas se muestran con un velo que supone una evidencia del acontecimiento.

Dar la voz

Godard (1997) citó (o afirmó) que hacía falta el cine para expresar las palabras que se quedasen en la garganta, y para desenterrar la verdad. Pero ¿de cuál verdad se habla? A propósito del testimonio narrado, y de la voz como identidad de aquello que se dice, Michel Chion (2019, 67) cita a Saussure mediante los registros dados por los discípulos de este último, diciendo lo siguiente:

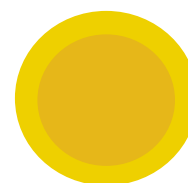
«**Es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego [...] en su ausencia [el significante lingüístico] de ningún modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. (67)**



Hasta aquí pareciese existir una brecha sonora en el mensaje transmitido mediante la oralidad (testimonio); a lo mejor el mensaje transmitido varía conforme a la fuente emisora, pero por mucha que sea la potencia del mensaje, no deja de moverse dentro de los límites del discurso hablado. En cuanto al registro de archivo, éste encapsula, y el sonido permanece, mediante el uso de dispositivos técnicos, invariable en el tiempo. Son, pues, esta suerte de “fotografías cinemáticas” las que brindan un registro evidencial de algún suceso siempre pasado.

Respecto de ese componente técnico que suponen los medios de grabación y sus afectaciones en la singularidad de quien da su voz, más allá de las deficiencias a las cuales están sometidos los medios técnicos de producción de imágenes (película, cinta, etc.), bien sean éstos por avance tecnológico, o por simple acto de omisión sistemática⁶, es importante cuestionar esa revisión del archivo audiovisual, como si la anécdota o testimonio (proveniente del acto de recordar) supusiera un filtro suavizador de este acontecimiento, y no lo pusiese en evidencia del mismo modo en que lo haría el registro de archivo audiovisual.

6 Cabe destacar la investigación realizada por Lorna Roth en el 2009, titulada *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity* relacionada a la representación deficiente de los tonos de piel no caucásicos en las películas fotográficas.



Cuestionar la potencia del registro audiovisual, la susceptibilidad de éste a ser montado, cómo éste interpela a las víctimas del acontecimiento, y cómo el recurso del testimonio narrado podría ser un elemento que resta carácter explícito a los modos en los que el acontecimiento se muestra. Para ello se hace fundamental abordar un poco más a fondo los modos en los cuales se les da visibilidad a las víctimas.

Arias (2019) afirma que “el imperativo de dar visibilidad a un pueblo que parecía destinado a desaparecer, en este caso las víctimas del conflicto, está directamente relacionado con la posibilidad de producción de memoria colectiva” (5). Esto nos conduce a una pregunta fundamental sobre las maneras en las que esta producción se ha llevado a cabo en términos de visibilidad de las víctimas, y en ese sentido “cuáles son las estrategias que se han usado para producir tal visibilidad y qué consecuencias han tenido dichas estrategias en el objeto mismo que se quiere hacer visible” (5).

Frente a esto, Arias (2019) trae a colación la noción de exposición de Didi-Huberman (2014), entendida como esa “posibilidad de ser visibles y la inminencia del desvanecimiento” (6), resaltando además que esta exposición comprende dos categorías que devienen de este ejercicio: subexposición y sobreexposición (7). Aquí, ambos autores son claros al resaltar que ambas formas, paradójicamente, traen como

resultado la desaparición ya que, o los sujetos son invisibilizados a partir de su ocultamiento, o se muestran con tanta luz y bajo determinados códigos de representación estereotipados, que terminan por invisibilizarse en su singularidad.

Respecto de esta última práctica, la de sobreexponer, Arias (2019, 7) recalca esa tendencia a la repetición y amplificación de representaciones, a la luz de “ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad” (7).

Aquí el autor hace alusión a un aspecto fundamental de esta representación de las víctimas y que en el contexto colombiano recae en la práctica testimonial de “dar la voz”, y es que se procede a “que el otro hable de un modo particular. No a que diga lo mismo cada vez que habla, sino a que su palabra adquiera cierta forma que nos resulta familiar” (7). Con esto se alude a que es gracias a esta forma de representación que la víctima adquiere para poder dar forma a su testimonio, que ésta es legitimada como víctima; legitimación que es naturalizada mediante estas mismas lógicas de representación por nosotros como comunidad.


Este aspecto no se limita a la

forma en que las víctimas y sus testimonios se concatenan en las formas de representación definidas, sino que cubre además recursos de limpieza sonora tales como el sonido directo que enfoca directamente a la voz de la víctima, buscando mediante técnicas de grabación y procesos de posproducción, el aislamiento de la singularidad de su voz con el entorno en donde ésta se encuentra para dar paso al testimonio como prueba aislada que rectifica el mensaje proyectado. Este tipo de procesos frecuentes en producciones documentales tales como algunas de corte institucional, nos invita además a reflexionar sobre la edición que sufren los diálogos y testimonios en donde existen cortes, modos de expresión y en donde además es frecuente encontrar a las víctimas hablando directamente a la cámara sin la presencia del entrevistador o realizador, trayendo a colación esa noción de ser la víctima quien nos habla directamente a nosotros a través de la cámara.

Apartir de estas prácticas, Arias (2019) menciona que “el problema de esta naturalización de los códigos es, precisamente, que la víctima puede terminar hablando el lenguaje del victimario y sirviendo directamente a sus intereses” (8), permitiendo volver a lo que Chion (2019, 67) subraya como potencia del discurso, del cual la voz funge como vehículo.

Este aspecto del discurso, parece ser el foco de manipulación de quien establece un régimen de visibilidad específico. Si bien se muestra a la víctima y, como lo resalta Arias (2019), el rostro precisamente opera tanto como matriz de identificación que además humaniza, y que a su vez sufre de esa codificación invisibilizante respecto de esas “identidades que encarnan”, entonces, ¿por qué no podemos pensar lo mismo respecto de la voz como elemento de identidad y humanización así como las prácticas codificantes que la sujetan a tal invisibilización más allá del vehículo de determinado discurso?

A propósito del discurso hablado, Rancière (2012) aborda una reflexión importante a partir de la postura de Foucault en torno al orden del discurso, apoyado tanto en su análisis de la producción de Godard Histoire(s) du Cinéma (1988-1998), como de la película del mismo autor titulada La Chinoise (1967), apuntando que:

 **En ese entonces, Guillaume Meister, el militante/actor encarnado por Jean-Pierre Léaud, literalizaba las declaraciones, dándole vuelta para recalcar el texto, con la mirada clavada en los ojos de un entrevistador imaginario. Esta pantomima servía para poner en escena el poder de las palabras del discurso maoísta sobre esos jóvenes cuerpos de estudiantes parisinos. A esta literalización, firme espíritu surrealista, responde aquí una relación enigmática del texto con la voz y de la voz con los cuerpos visibles. (55)**

A partir de esto, Rancière (2012) se pregunta respecto de los efectos de las palabras del texto sobre los elementos visuales, señalando, además, que “ya podemos entrever [...] que lo común, la medida y su relación se pronuncian y se adjuntan de varias maneras” (56).

En este sentido, el autor (2012) señala lo que él mismo nombra como ‘régimen estético del arte’. A propósito, expresa “esa distancia tomada frente a cierta forma de medida común, la que expresaba el concepto de la historia” (56). De esta manera, Rancière (2012) explora esta medida común en la que “formar imágenes significaba llevar a su máxima expresión sensible los pensamientos y sentimientos a través de los que se manifestaba el encadenamiento causal” (56).

Así, Rancière (2012) invita a reflexionar sobre los efectos de la desvinculación entre las palabras y lo que él llama lo visible. A partir de esta desvinculación, él propone que el “efecto sería simplemente la autonomía del arte de las palabras, del arte de las formas visibles y de todas las otras artes” (57). Para demostrar esto, cita como ejemplo la reflexión que hizo Gotthold Ephraim Lessing sobre la escultura del Laocoonte atribuida a escultores griegos y la cual presentaba inconvenientes respecto a “esa imposibilidad de traducir en piedra, sin hacer que la estatua fuera repulsiva, la ‘visibilidad’ que el poema de Virgilio le daba al sufrimiento de Laocoonte” (57).



Esta “ruptura con el régimen estético de las artes” es categorizada por el autor en tres versiones puntuales: la versión racionalista optimista que establece que esta desvinculación es pensada a partir del resultado de la “racionalidad misma de las sociedades modernas” (58). Posteriormente la versión dramática dialéctica propuesta por Theodor Adorno, en donde se establece que la “separación racional de las esferas de la experiencia” es producida por una razón que descarta “las formas puras del arte de las formas de la vida cotidiana y mercantil estetizada que ocultan la fractura”, y por último, la versión patética en la que se explora esta ausencia en términos de “catástrofe”; que no es más que “la deserción de cualquier relación estable entre idea y representación sensible.” (p. 57-58).

Es así como el autor enmarca a Histoire(s) du Cinéma bajo esta última versión, dada la urgencia con la que resalta esa pérdida que ha sufrido el cine en cuanto a “potencia de testimonio” contrastado con esa “virtud redentora de la imagen ícono”. En palabras de Rancière, “la sumisión de la ‘imagen’ al ‘texto’, de lo sensible a la historia” (58).

Esta visión emancipatoria de la imagen y la frase traza una trayectoria fundamental en esa desvinculación con el régimen estético del arte de

estas dos formas sensibles. A partir de esto podemos entender que esta práctica de normalización y estandarización de la voz responde a esa “sumisión de la imagen al texto”. En este caso, la imagen sonora que representa la voz es algo indispensable a la hora de privilegiar un discurso que se sitúa en torno a la visibilización del acontecimiento empleando la vehiculización de las víctimas, o con elementos de refuerzo argumental tales como el uso de la voz en off para dar “claridad” a la imagen mostrada. Podemos entonces percibir aquello que Didi-Huberman (2021) nombra como “objeto tautológico”: una voz que materializa de forma inerte la espectacularidad del acontecimiento buscando con ello privilegiar a una narrativa que, de forma argumental, nos da cuenta de un suceso que debe ser visto al servicio de la opinión pública.



De este modo, se hacen urgentes las palabras de Rancière (2012): “ya no son simplemente las formas que se analogizan, sino que las materialidades se mezclan directamente” (59), a la hora de cuestionarnos los modos en los que las víctimas pasan a ser esa excusa para formalizar ese compendio de molestias, rabias y quejas que el acontecimiento ha establecido, y en donde las singularidades que existen en cada actor no dejan de ser inquietantemente anónimas.

Arias (2019) expone este hecho de reducción identitaria de las víctimas con esa noción premeditada que el espectador posee respecto del sufrimiento generalizado de la víctima, y cómo este hecho dota de significado la propia identidad de ésta. Este prejuicio, descrito por Arias como aquel de que “la víctima no puede entender las obras de las que es objeto a no ser que estén hechas en un lenguaje extremadamente simplificador” (16), supone una alienación identitaria frente a la víctima al impedirle esa potencia de autorrepresentación que le es propia a cada individuo desde su carácter singular.



Cuando se habla de una experiencia inefable, el acento y el punto de vista no están situados del lado de los verdugos, aun cuando éstos participen de la conclusión, sino sobre todo del de las víctimas y se designa, por tanto, su experiencia vivida. (89)

Por otro lado, Sánchez-Biosca (2006) subraya un tema urgente en el abordaje de los procesos de representación de los acontecimientos: lo irrepresentable. Si bien, el autor (2006, 89) expresa esa imposibilidad que posee toda experiencia humana a ser inexpresable en su esencia, trae a colación un ejemplo puntual que problematiza esa situación, o más bien la lleva a sus límites; esto es la vivencia acontecida por los judíos en los campos de concentración.

Más allá del claro problema lingüístico que supone el término ‘representación’ de cara a este acontecimiento en particular, y que el autor señala como un problema también de lo irracional –la barbarie–, definido por lo racional, la discusión se sitúa del lado de la víctima, afirmando lo siguiente:

Así, Sánchez-Biosca (2009) subraya esa “insuficiencia del lenguaje” (90) como característica natural de una experiencia inefable. En tanto a que el enfoque primario que realiza el autor está encaminado a las palabras, esta tensión se cristaliza en la postura de Primo Levi (2022) en su texto Si esto es un hombre, quien decide tomar “el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el

lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador” (246), describiendo que la noción de objetividad y credibilidad ante la narración del acontecimiento solo era posible al adquirir las lógicas propias de representación ligadas al lenguaje.

Esta sentencia que Levi establece da cuenta de la ferocidad que el mismo lenguaje supone respecto del testimonio. Sin embargo, más allá de comprender las características de objetividad que pueda brindar la neutralización del testimonio –en este caso la adopción de la narrativa del testigo–, pone sobre la mesa las dificultades que trae consigo ese despojo de la singularidad para la autorrepresentación.

Este condicionamiento ligado a los cánones de representación de las víctimas supone un cuestionamiento respecto a cómo éstas son mostradas. En específico hablando de la voz, la cual ha sido un recurso ampliamente utilizado en los procesos de construcción de memoria del conflicto armado en Colombia, es fundamental cuestionarnos las prácticas mediante las cuales la voz es representada, no como elemento de

singularidad de las víctimas, sino como vehículo para un determinado acontecimiento a partir de lógicas narrativas que priorizan la puesta en evidencia de éste, antes que las singularidades que lo componen, en este caso, las víctimas del conflicto armado en Colombia.

De voces iguales, con un tono similar y bajo la misma estructura narrativa es que pareciese estar compuesta la memoria testimonial sonora del conflicto armado. La producción documental en sus esfuerzos por construir una memoria incluyente respecto de este periodo inacabable e inolvidable de nuestro país naturaliza formas, modos de representación y nos brindan una mirada hacia distintos capítulos de esta historia de horror.

Estas prácticas, que terminan por establecer una lógica de autorrepresentación en las víctimas, invitan a reflexionar sobre los modos en los que estos capítulos nos son narrados, y cómo el diseño sonoro como práctica fundamental en la producción documental responde a esos cánones de representación, reforzando narrativas que condicionan la percepción del espectador e invisibilizan a las víctimas participantes de este tipo de producciones reduciéndolas únicamente a cuerpos cargados de contenido en beneficio de una narrativa específica. Es así como la pregunta por esos modos en los que lo producido por el diseño sonoro interpela a quien lo recibe se hace inquietantemente presente.

Coda

La dimensión audiovisual, otorgada a través de las características que el sonido brinda a la imagen en movimiento, permite una nueva forma de la experiencia audiovisual sobre todo cuando estamos frente a una producción argumental. Sin embargo, cuando el foco del “argumento” recae en procesos de construcción de memoria, tal como el caso del documental, las prácticas son distintas. En esta reflexión existe constantemente una preocupación por el papel que el diseño sonoro cumple en la producción documental, teniendo como base esta dimensión sonora que el sonido diseñado y montado propone.

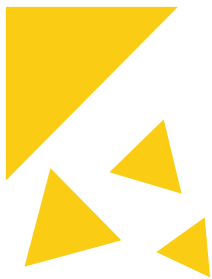
Este mutualismo confiere a la audioimagen su potencia propia. Tal característica la hace susceptible de adquirir su forma a través de las relaciones que la componen, siendo éstas la imagen sonora y la imagen visual-óptica. En términos de montaje, es destacable la postura de Arias (2010) respecto de lo expresado por Hitchcock de “no separar nada” buscando expresar esas relaciones constitutivas propias del acontecimiento”, y es desde esta perspectiva, en donde podemos aproximarnos a esa noción del deber del arte –y también del diseño– de cuestionarse la repartición de lo común dado, así como de las formas en las cuales se construye y administra la memoria histórica y colectiva de una sociedad.

Farocki (2010) plantea un importante interrogante: “¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?” (146). Esta pregunta suscita un diálogo frente a la potencia que posee la producción de imágenes en los múltiples procesos de producción de sentido. De esta manera, ese “solo creemos lo que podemos ver” podría equipararse a un “solo creemos lo que podemos escuchar”, poniendo sobre la mesa esa noción de que “la realidad es todo aquello que podemos ver/escuchar”, independientemente de si esta es producida o no, centrando la discusión en los límites que existen entre lo que creemos y lo que se nos muestra como real.

Esta reflexión no está encaminada a la veracidad del testimonio, dado que en ningún momento ha sido el objetivo cuestionar lo que las víctimas narran a partir de sus vivencias personales. El enfoque va ligado a la construcción de narrativas sonoras que suponen un condicionamiento de la percepción, a partir de elementos que ponen en evidencia lo que la imagen visual-óptica pretende mostrar. Este realce audiovisual dado por la dimensión sonora establece estructuras de pensamiento que dialogan con la percepción del espectador, fomentando realidades que separan los aspectos fundamentales propios del testimonio y del acontecimiento en sí mismo.

Por otro lado, la producción audiovisual genera una sensación de distanciamiento con respecto a lo mostrado. Más allá de los componentes fundamentales derivados del campo sonoro, el sonido en los documentales es tomado, no como una dimensión narrativa que se hace presente desde los mismos lugares donde los acontecimientos ocurrieron, sino como un subtexto de la imagen mostrada que por momentos refuerza la intencionalidad que visualmente se proyecta.

En relación con la producción documental es importante reflexionar sobre los modos en que los actores del conflicto armado son mostrados desde su posición de víctimas en entornos que, si bien asediados por la violencia, merecen ser escuchados y explorados desde distintas perspectivas. En cuanto a este tipo de producciones en un marco institucional, es fundamental pensar los modos en los que éstas entidades abordan tales procesos ya que son éstas las que en definitiva adquieren mayor responsabilidad, tanto desde las labores que llevan a cabo y que son valiosas para tratar el tema del conflicto armado en el país, como en este tipo de procesos de producción audiovisual en los que el sonido es también una dimensión relevante de reflexión, así como lo es la imagen visual-óptica.



También es importante tener en cuenta que no son solo el testimonio hablado y la oralidad los componentes fundamentales del trabajo sonoro llevado a cabo, sino además el entorno específico de coexistencia entre los distintos elementos, y las conjunciones y diferencias existentes de cara a lo que un acontecimiento supone. Hay que pensar a propósito del sonido de los acontecimientos tales como las masacres o atentados, los espacios como testigos y voces y no sólo como espacios; es importante reflexionar sobre el sonido de los lugares y lo que éstos tienen por contar a diferentes momentos del día, en determinada comunidad, con determinadas costumbres; en términos de Chion (2019, 25), esa noción de soundmark como elemento sonoro fundamental ligado a los afectos propios de las experiencias personales.

No quisiera definir en tono de denuncia que estos elementos no son considerados en lo absoluto a la hora de aproximarse a los espacios; solo considero que poseen la misma relevancia que los demás aspectos que se tienen en cuenta en los distintos ejercicios exploratorios frente a este tipo de acontecimientos relacionados al conflicto armado en Colombia.

A propósito de esto, se hace presente que la voz testimonial deviene en sonido-discurso; por tanto, en el contexto de los procesos de construcción de memoria, para preservar las singularidades existentes, se debe evitar caer en la borradora de las identidades en cada voz en beneficio de un discurso que toma a las singularidades como vehículos para sí mismo.

Determinar el tono del habla, la cadencia y los modos mediante los cuales se debe narrar un testimonio para que éste se transmita de determinado modo, son todas logísticas propias de un régimen de visibilidad que opera beneficiando un discurso rutinizante en torno a este tipo de acontecimientos. Es así como desde el diseño sonoro es fundamental cuestionar estas prácticas que espectacularizan el acontecimiento, instrumentalizan a las víctimas y perpetúan un argumento alienante tanto para las víctimas del conflicto como para el espectador.

Es a través de este mismo cuestionamiento que podemos reflexionar sobre los regímenes de visibilidad bajo los cuales nos encontramos inmersos. Es importante señalar que la falta de este tipo de reflexiones y cuestionamientos incurren en mera decoración y reafirmación de las lógicas policivas del sistema; ese mismo sistema progenitor de una visión – en este caso del conflicto –, que banaliza la violencia, volviéndola un acontecimiento cotidiano y dislocado a través de una constante y sistemática producción de imágenes, alimentando la postura del espectador mediante ese conjunto inconexo de imágenes de un acontecimiento que no comprendemos, –no hemos visto–; pero del cual adquirimos los juicios de valor necesarios para tomar una postura condicionada.

En este contexto, la potencia de imaginaEste resultado se trata, en palabras de Jorge Iván Bonilla Vélez (2019), “de una imagen que hace parte de un sistema de producción noticiosa que la regula, la contiene y la dota de significación” (18); es por esta razón que los participantes en los procesos de producción documental, poseen el deber político y constante de reflexionar y, sobre todo, cuestionar estos modos de normalización de determinada visión del conflicto armado, con el fin de repensarnos otras formas de construir una memoria en donde todos podamos habitar.

Referencias

- Arias, J. C. (2010). "Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente". *Aisthesis*, (48), 48-65.
- Arias, J. C. (2019). "La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas". *Palabra Clave*, 22(2), 1-27, e2224. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.4>
- Berger, J. (2022). *Modos de Ver*. Editorial GG.
- Bonilla, J. I. (2019). *La Barbarie que no vimos*. Fotografía y memoria en Colombia. Editorial EAFIT.
- Campo, O. (Director). (2010). *Cuerpos frágiles* [película]. Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Chion, M. (2019). *El sonido: Oír, escuchar, observar*. La Marca editora.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial.
- Farocki, H. (2010). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Fuller, S. (Director). (1959). *Verboten!* [película]. Columbia Pictures.
- Godard, J. (Director). (1963). *Le Mépris* [Película]. Embassy Pictures Corporation.
- Godard, J. (Director). (1997). *Histoire(s) du Cinéma* [Película]. Canal+, C entre National de la Cinématographie, Gaumont.
- Levi, P. (2022). *Si esto es un hombre*. Ariel Planeta.
- Murch, W. (1995). "Sound Design: The Dancing Shadow". *Projections 4 Film-makers on Film-making*, 4, 237-251.
- Rancière, J. (2012). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. La representación y sus límites. Cátedra.
- Toop, D. (2021). *Resonancia siniestra*. El oyente como médium. Caja Negra Editora.