

2024  
Vol. 5, Núm. 1  
eISSN  
2805-5926



**Revista  
POSIBILIDADES**

# p

## Revista POSIBILIDADES

2024 | Vol. 5, Núm. 1 | eISSN 2805-5926

### Editora:

#### MIREYA BARÓN PULIDO PHD

LÍDER INVESTIGACIÓN ESCUELA DE COMUNICACIÓN,  
ARTES VISUALES Y DIGITALES

### Comité Editorial:

#### HARVEY MURCIA PHD (C)

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN, ARTES VISUALES Y DIGITALES

#### JUAN CARLOS ARIAS PHD

LÍDER DEL CENTRO DE CREACIÓN CREATIVA TINKUY

#### JUAN DAVID CÁRDENAS PHD

PROFESOR DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN, ARTES VISUALES Y DIGITALES

#### MARCELA F. TELLEZ PEDRAZA

LÍDER CENTRO CELEO, CENTRO DE LECTURA ESCRITURA,  
ORALIDAD Y APROPIACIÓN DE LA CIENCIA

### Comité científico:

**RODRIGO DELGADO, PHD.**, ASSISTANT PROFESSOR, DEPARTMENT OF  
SPANISH AND PORTUGUESE, UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-  
CHAMPAIGN, EEUU. ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2928-0977](https://orcid.org/0000-0003-2928-0977)

**RUBÉN PÉREZ HIDALGO, PHD.**, SENIOR LECTURER, DEPARTMENT  
OF SPANISH AND LATIN AMERICAN STUDIES, UNIVERSITY OF SIDNEY,  
AUSTRALIA. ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0179-7619](https://orcid.org/0000-0002-0179-7619)

**MIGUEL ALFONSO BOUHABEN, PHD.**, ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL  
LITORAL, ECUADOR. ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4439-4596](https://orcid.org/0000-0002-4439-4596)

### Autoridades institucionales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

#### JUAN FERNANDO MONTAÑEZ MARCIALES

RECTOR

#### MARTHA LUCÍA BAHAMÓN JARA

VICERRECTORA ACADÉMICA

### Imagen de portada:

#### JUSTIN EDINSON REEVES CHAVERRA

ESTUDIANTE DE LA ESCUELA DE DISEÑO

### Diseño de pauta

#### JUSTIN EDINSON REEVES CHAVERRA, JUAN

CAMILO JAIMES, JUAN PABLO FONCECA

ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE DISEÑO

### Diagramación de esta edición:

#### JUSTIN EDINSON REEVES CHAVERRA, JUAN

CAMILO JAIMES, JUAN PABLO FONCECA

ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE DISEÑO

### Editora gráfica:

#### JUANITA GIRALDO POLANCO

PROFESORA DE DISEÑO EDITORIAL 2024-2, ESCUELA DE DISEÑO

### Autores de esta edición (en orden alfabético):

#### DANIEL ORLANDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

DIANA MARÍA MAHECHA VESGA

GUSTAVO GÓMEZ PÉREZ

JUAN DAVID CÁRDENAS MALDONADO

SERGIO BARÓN

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

#### FERNANDO GRISALES BLANCO

ENSAYO VISUAL

LA REVISTA POSIBILIDADES ES UNA PUBLICACIÓN ANUAL DE DIVULGACIÓN  
DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN INVESTIGACIÓN CREACIÓN.  
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA POLITÉCNICO GRANCOLOMBIANO  
BOGOTÁ D.C., COLOMBIA  
TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.  
EXPERIENCIAS, CREACIONES E INVESTIGACIONES  
EN ARTES, COMUNICACIÓN Y MEDIOS.

**Artículos de reflexión**

**4-18**

LAS IMÁGENES IDEALIZADAS DE ÍCONOS POP: ENTRE LA FORMACIÓN DE COMUNIDADES Y EL ACTUAR COLECTIVO

**DANIEL ORLANDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

**19-41**

EL EJERCICIO DE DISEÑAR COLECTIVAMENTE A PARTIR DE IMÁGENES

**DIANA MARÍA MAHECHA VESGA**

**42-50**

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN UN MUNDO DIGITAL

**JUAN DAVID CÁRDENAS MALDONADO**

**51-65**

EL ESPEJO DE LA VIOLENCIA: SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL OTRO Y LOS MECANISMOS DE DESHUMANIZACIÓN EN LA DESAPARICIÓN FORZADA EN COLOMBIA

**GUSTAVO GÓMEZ PÉREZ**

**66-80**

SUBREGISTRO, O LOS NÚMEROS FANTASMA

**SERGIO BARÓN**

**Ensayo visual**

**81-95**

ENTRE EL SILENCIO Y EL RUIDO  
UN RECORRIDO POR LOS MONTES DE MARÍA

**FERNANDO GRISALEZ BLANCO**

# Sumario





# LAS IMÁGENES IDEALIZADAS DE ÍCONOS POP: ENTRE LA FORMACIÓN DE COMUNIDADES Y EL ACTUAR COLECTIVO

*Idealized Images of Pop Icons: Between the  
Formation of Communities and Collective Action.*

Daniel Orlando Ramírez Villamizar

ORCID: 0009-0004-8609-0349

*Magíster en Diseño de la Universidad Nacional de Colombia.*





## Resumen

Dentro de lo que podemos llamar “Comunidad LGBTQ+” nos encontramos con las imágenes de íconos pop y las constantes relaciones que generan estas entre las personas. No es descabellado asignarles a estas imágenes roles dentro de las mismas comunidades. Pero cuando el concepto mismo de comunidad es confuso, la manera en la que estas actúan y son manipuladas por las personas resulta aún más difuso. Este es un estudio analítico de las bases teóricas de lo que es el diseño de estas imágenes por parte de las personas LGBTQ+. Acá se proporciona una visión detallada de cómo las imágenes de íconos pop son utilizadas por la comunidad LGBTQ+ como herramientas para expresar identidad y fomentar un sentido de colectividad, destacando la importancia del diseño en esta dinámica social.

## Palabras clave:

Comunidad LGBTQ+, Imagen, Diseño, icono Pop, Cultura Pop

**Recepción:** 27 de julio de 2024

**Aceptación:** 12 de septiembre de 2024

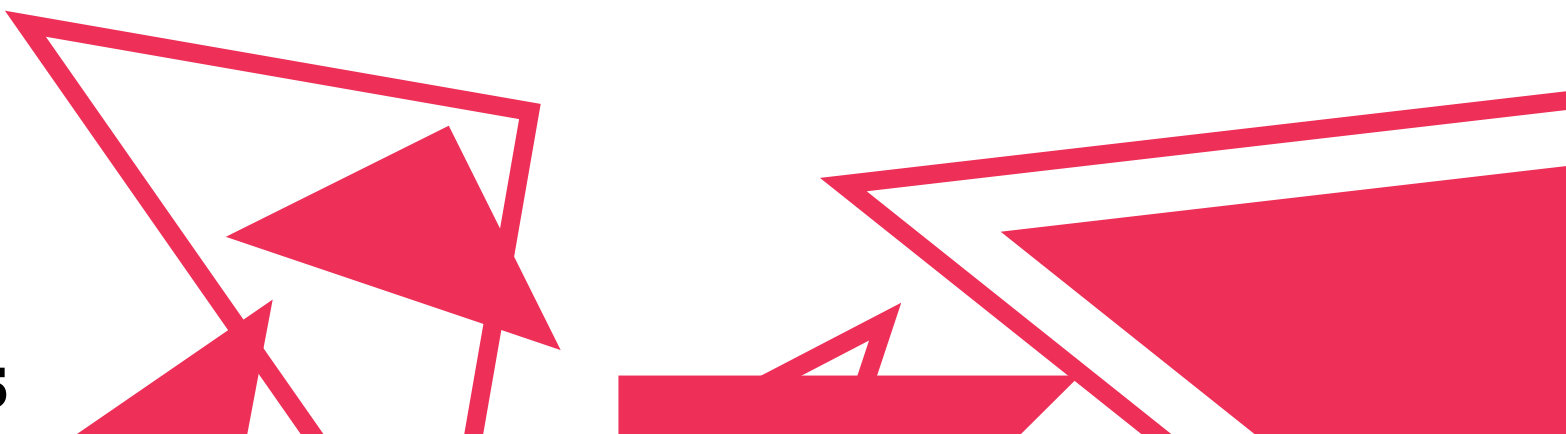
**Cite este artículo como:** Ramírez, D. (2024). “Las imágenes idealizadas de íconos pop: entre la formación de comunidades y el actuar colectivo”, en *Posibilidades*, 5 (1), 4-18.

## Abstract

*Within what we can call “LGBTQ+ Community” we find the images of pop icons and the constant relationships that these generate between people. It is not unreasonable to assign these images roles within the same communities. But when the very concept of community is confusing, how they act and are manipulated by people becomes even more diffuse. This is an analytical study of the theoretical basis of what the design of these images by LGBTQ+ people is. Provided here is a detailed look at how images of pop icons are used by the LGBTQ+ community as tools to express identity and foster a sense of collectivity, highlighting the importance of design in this social dynamic.*

## Keywords:

*LGBTQ+ Community, Image, Design, Pop Icons, Pop Culture*



## El punto de actuar de las imágenes diseñadas

Tengo que adelantarme con mis temporadas de *Drag Race*. Acabo de terminar la última temporada de la edición de Canadá, que empecé después de terminar la última *All Stars* de EE.UU., y acabo de empezar a ver las últimas dos temporadas de la edición de Italia. Honestamente, me estresa la italiana. Los capítulos son muy largos, los retos son extraños, casi nunca entiendo el humor con sus referencias, -y con transparencia, el idioma me confunde demasiado en algunos momentos-, se centra demasiado en conversaciones que poco hacen para avanzar, y en su afán

de mostrar absolutamente todo, se me hacen muy lentas e innecesarias la mayoría de las escenas que veo. Sin embargo, lo sigo viendo en la esquina de mi pantalla mientras trabajo. En el capítulo que veo ahora, la producción para por completo el flujo del episodio para que la presentadora de esta edición, Priscilla, le dé un saludo de respeto y admiración a Rafaella Carrá después de que dos de sus concursantes hicieron el respectivo duelo de fonomímica al ritmo de su canción *Far L'amore* (World Of Wonder, 2021-Presente): “Desde el panel de jueces queremos hacer un

saludo especial a Rafaella, quien siempre está a nuestro lado”

Justo después de estas palabras, todo el set aplaude en señal de respeto y el episodio continúa. Teniendo un poco de contexto, Rafaella acababa de fallecer poco tiempo antes de la grabación de este capítulo, y como una de las figuras a las que más tributo se le ha hecho dentro de esta edición del programa, no es sorpresa para nadie que Priscilla se haya tomado el tiempo de darle un saludo especial en medio de la semifinal de la temporada.



Este tipo de conexión entre personas LGBTQ+ e ídolas - con especial caracterización de las figuras femeninas - de la cultura pop no es exclusiva del *reality* o de Italia. Esta es una práctica que ha caracterizado a las comunidades cuir casi desde la misma existencia de las mujeres como protagonistas en contextos de entretenimiento. Desde la estudiada obsesión de los hombres de época con las cantantes de ópera (Kostenbaum, 1993), hasta los fenómenos de fanatismo en redes sociales por las cantantes pop del momento por parte de los adolescentes LGBTQ+ (Jennex, 2017); esta estrecha relación tiene muchas aristas que se apoderan de la manera en la que las personas cuir seguimos conformando relaciones con quienes interactuamos, y la manera en la que se forman los espacios -físicos o no- sociales que habitamos. Amamos a nuestras íconos pop, y les rendimos tributo de manera constante. La forma más común ha sido, y continúa siendo, la apropiación de ellas como imágenes de consumo para adaptarlas dentro

de nuestros contextos LGBTQ+. Esta es la razón por la que cada vez que salimos de fiesta esperamos encontrar artistas del travestismo y drag utilizando una canción de Lady Gaga, Madonna o Britney Spears para hacer un *lip sync* al mejor estilo de *Drag Race*, en el que al final se estrellen contra el piso y reciba una oleada de gritos y aplausos en una discoteca designada específicamente como un espacio de “comunidad”.

Estas mujeres no son personas a los ojos de quienes las vemos como íconos, son imágenes. Como personas, ellas tienen tan poca relevancia dentro de la utilización de su percepción pública que se permite la adoración hasta el punto de ser veneradas con facilidad, hasta el punto de representar pilares identitarios antes de ser artistas activas (Forenza, 2017). Una imagen vacía presenta el espacio perfecto para su manipulación, para su diseño. La forma en la que se hace esta manipulación es el detonante para comenzar a comprender la importancia técnica con la que se han

convertido en prácticas compartidas por cierto grupo de personas. Estas prácticas pueden ser nombradas como una manipulación libre, que viene arraigada a cierta manera de consumir, reciclar y volver a consumir las imágenes en bucle. Sin embargo, creo profundamente que estas prácticas son un ejercicio de diseño, y propongo verlo como tal. Tener este enfoque a la hora de analizar este tipo de prácticas de apropiación de imágenes revela toda una cultura visual propia. Una que se encuentra llena de códigos propios, construidos - consciente o inconscientemente - por una comunidad.

En la ciudad de Bogotá, este tipo de relación se vive y respira en la cotidianidad de las celebraciones y vida nocturna LGBTQ+.

¿Qué resulta del desarrollo y utilización de este código (Eco, 1992)? La noción de “comunidad” es fundamental para entender el tipo de relaciones que se dan dentro de una cultura visual tan específica como la que estoy hablando. Un tipo de impacto es fácil de identificar, pero su relación con las imágenes es confusa en el mejor de los casos, y completamente despreciada en el peor; pero siempre está presente. Dicho esto, es propio decir que esta noción no es tan sencilla. Este es el primer problema dentro del razonamiento: la ‘comunidad’. Esta palabra queda un poco floja a la hora de analizar este tipo de relaciones con las imágenes. Junto a los distanciamientos

cada vez más claros a la hora de reducir a toda persona de identidades LGBTQ+ a una sola comunidad, se encuentra la realidad. ¿Dónde empieza y termina una comunidad? El accionar de las imágenes de estas íconos nos demuestra la existencia de la identidad y la comunidad en base a una exploración de ellas; esto es claro a la hora de ver las acciones de las comunidades LGBTQ+. Pero ¿desde qué punto empieza a actuar la imagen? Y, más importante, ¿desde qué momento se puede decir que la imagen mueve a cierto grupo de personas a formar una comunidad?



\*

Hacer de la imagen un actor y detonante de una comunidad es lo que revela su papel, y esto requiere de una cierta manipulación en las manos de las personas adecuadas. El diseño nos presenta con la posibilidad de estudiar la experticia de estas personas, incluso por fuera de la disciplina académica. La transformación de “imagen como objeto” a “imagen como actor” dentro de las comunidades LGBTQ+ se da por medio del meticuloso estudio visual y la dedicada puesta en escena performativa que lleva a los artistas cuir a reunirse en torno a las expresiones artísticas propias como lo son el drag, ballroom, o el travestismo. La apropiación de las imágenes es el punto central de este tipo de expresiones. Mi interés se centra en aquellas apropiaciones de estas íconos pop, y el trabajo de diseño - con experticia y profesionalismo - que lleva a una imagen performativa a ser el centro de conexión de identidades individuales que buscan un

sentimiento de identificación comunitaria. Leer este tipo de prácticas como parte de las acciones del diseño permite relacionar la manera en la que las conexiones de individuos desencadenan la formación de comunidades alrededor del actuar visual del diseño. Estas comunidades interactúan constantemente con las prácticas de diseño: diseño de personaje, de vestuario, de maquillaje, de escenografía, de manierismos, de espacios, de ambientes, de eventos, y demás esferas; poder referirnos a estas acciones tangibles, me permite demostrar la manera en la que el diseño se encuentra en el ADN de este tipo de actuar, y permite su éxito constante.



En este escrito se encuentra el punto de inflexión de estas imágenes como productos de diseño que nunca terminan de ser diseñadas. Este es el razonamiento que me ha llevado a dar vueltas en medio de las actividades centradas en imágenes de íconos pop dentro de la escena de distintas comunidades de artistas drag y del travestismo de la ciudad de Bogotá. La inquietud se centra en la formación y el actuar de las comunidades con este tipo de imágenes, no solo como una herramienta que se usa constantemente, sino como un actor dentro de las dinámicas de relacionamiento

entre personas que ha permitido la formación de una identidad definida y, junto a ésta, un sentimiento de colectividad que deriva en una comunidad. Pensar el diseño como parte central del accionar dentro de la colectividad y la manera en la que se rige la formación de comunidades es central para entender la forma en la que se han venido desarrollando las comunidades cuir en nuestros entornos.

## El difuso concepto de comunidad actual

Fundamentalmente podemos utilizar dos distinciones muy valiosas de eso que llamamos “comunidad” para tratar de esclarecer el territorio. Gracias a Joseph R. Gusfield (1975) podemos categorizar dos distinciones valiosas sobre las comunidades. En su capacidad más tradicional, el aspecto territorial y geográfico de la organización demográfica nos une en sus capacidades de proximidad. Mientras que en su capacidad “relacional” se preocupa por la calidad de las relaciones humanas, sin referirse a la geolocalización. Podemos categorizar nuestro enfoque en las segundas, dada la importancia del desarrollo de las comunidades alrededor de intereses

y habilidades en común. Este es el fundamento en el que se construye la idea de Comunidad LGBTQ+, en donde las personas de identidades cuir se agrupan bajo un solo término aparentemente universal. El problema se presenta cuando este término se pone en práctica.

Siendo una persona cuir contemporánea, es imposible escapar de este término sombrilla que te ha agrupado con una cantidad de personas extrañas a ti. ¿Por qué no buscarías el apoyo de esta llamada comunidad cuando sea necesario para ti? Adentrándome una vez más dentro del universo de *Drag Race*, las presiones de hacer funcionar el concepto de comunidad -con

todos los presupuestos culturales de lo que significa hacer parte de una comunidad- y el afán de las personas cuir por encontrar a las personas con quien formar estos colectivos se hacen presentes. Esta vez en la tercera temporada del *reality* de la versión original de EE. UU, nos encontramos con Mimi Imfurst, quien después de varias semanas de no conectar del todo con sus compañeras, se abre de manera vulnerable con sus compañeras en busca de consuelo y alguna mano amiga con la que pueda conformar una relación un poco más profunda que simples compañeras de trabajo en el programa. Kate O'Halloran (2017) resalta el llamado de Mimi por una comunidad:

«[...] La emotiva confesión de Mimi de haber sido obligada a abandonar su hogar establece una distinción entre familia biológica y comunidad queer, tanto como se imagina la “comunidad” entre las reinas como en referencia a una comunidad más amplia de personas LGBTQ que buscan consuelo y apoyo fuera de las limitaciones normativas y a menudo dolorosas de la “familia” (biológica).

«[...]Mimi, aquí y en toda la temporada, trabaja para situarse dentro de una estructura familiar comunitaria alternativa, tanto bajo la tutela de Mama Ru como en un vínculo emocional con sus “hermanas”, como India. Esta es la historia de Mimi sobre una comunidad queer, donde la opresión sexual y el aislamiento compartidos resultan en un intento de formar vínculos que juntos se asemejan a una especie de parentesco queer catártico.» (O'Halloran, 2017)

Sin embargo, Mimi no logra conectar del todo con sus compañeras. En este mismo capítulo es eliminada y en sus apariciones siguientes en la temporada y en la primera edición de *All Stars* sigue teniendo el mismo tipo de conflictos con sus compañeras que la llevaron a ser antagonizada en primer lugar. Aunque es verdad que Mimi se encuentra dentro de un ambiente cerrado y rodeada de personas con el mismo tipo de intereses sociopolíticos que ella tiene, la comunidad que tanto desea formar con sus compañeras nunca termina por formarse, y ella queda excluida del resto de elenco. El punto central de la situación de Mimi no se encuentra en su fallo a la hora de establecer conexiones sociales, o si sus compañeras de elenco se sienten demasiado alejadas de ella. El punto en el que la historia de Mimi empieza a tener sentido es cuando tomamos en cuenta lo que ella puede estar asignando a la categoría de comunidad. Sus expectativas de ser recibida por un colectivo lleno de solidaridad, apoyo, honestidad, y demás valores no se hacen realidad en cuanto se encuentra con las personas que supuestamente deben llenarlas. La desconexión entre los presupuestos de Mimi sobre lo qué es una comunidad, y la forma en la que se dan estas relaciones en la práctica son lo que la llevan a la desilusión.

Imfurst apela a un imaginario simple en el que el común denominador (Stryker, 2008) de una lucha contra la marginalización de personas LGBTQ+ nos une en comunidades definidas, pero las circunstancias no son las mismas con las que a mediados del siglo XX se organizaron tantas comunidades activistas. El llamado de Mimi Imfurst se da en medio de un set de uno de los programas de televisión más importantes e influyentes de nuestra época, incluso para su aparición a inicios de su estallido de popularidad. Y por más que pueda presentar cualquier cantidad de injusticias, la etiqueta de marginal no termina de representar a alguien tan protegido como una concursante dentro de un programa de tal alcance mediático.

Esta es una preocupación actual dentro de cualquier tipo de organización que se nombre a sí misma como representante de dicha “comunidad LGBTQ+”. En medio del afán por comprender la situación actual de las más notorias organizaciones, Lisa Duggan (2004) presenta este tipo de análisis de caso sobre EE. UU después de la crisis identitaria del país después de los ataques del 11 de septiembre en Nueva York.



\*

Las organizaciones nacionales de derechos civiles, en medio de campañas y litigios de lesbianas y gays, casi todas se han alejado de la movilización de electores y la consulta comunitaria durante la última década. Siguiendo la cultura política nacional hacia la derecha, y presionados por las exigencias de recaudación de fondos para sobrevivir, los grupos de derechos civiles homosexuales han adoptado una retórica neoliberal y modelos corporativos de toma de decisiones. Muchas de las organizaciones nacionales dominantes de derechos civiles de gays y lesbianas, que ya no son representativas de un movimiento progresista de base amplia, se han convertido en la estrecha élite de lobby gay con ojos de dinero. En consecuencia, el impulso a favor del matrimonio homosexual y el servicio militar ha reemplazado la serie de cuestiones políticas, culturales y económicas que galvanizaron a los grupos nacionales cuando surgieron por primera vez de un contexto de movimiento social progresista varias décadas antes.

La problemática actual dentro de una categorización tan general de comunidad es este tipo de traición hacia el trabajo de activismo a favor de una nueva forma de consumo mercantil de las identidades LGBTQ+. Frente a un desplazamiento de aquellas prioridades que mueven a tantos sujetos en diferentes direcciones, es difícil pensar que el mismo denominador común sea capaz de unir a estas dentro de un solo colectivo. Y de igual forma la desconfianza que este cambio de prioridades por parte de las caras representativas ha creado una brecha cada vez más marcada dentro de las mismas “comunidades”, al punto en el que podemos desconfiar completamente de la palabra misma para hablar de todo un conglomerado de personas.

Desde esta mirada, la identificación es cada vez más confusa y menos representativa de quienes buscan de manera concreta algún tipo de conexión. Si es posible para nosotrxs nombrar de manera concreta el hecho de que una comunidad debe ser construida y mantenida por todxs lxs que la conforman en pro de un espacio seguro para

sus integrantes, ¿Por qué resulta tan polarizante y confuso definir de manera concreta lo que una “comunidad queer” encapsula (Uribe, 2023)?

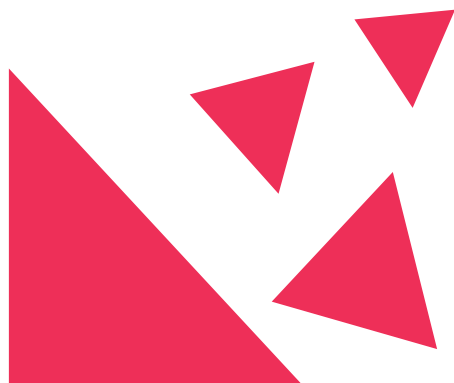
Incluso con esta confusión latente podemos seguir identificando a un conjunto de personas como comunidad dependiendo de sus afinidades (McMillan & Chavis, 1986): afiliación, influencia, el reforzamiento, o la conexión emocional compartida; pero cuando todas estas características se encuentran en formación continua gracias a un detonante en común -las imágenes apropiadas de íconos pop- puede ser confuso comprender el lugar exacto en el que este empieza a concretarse como algo más que un objeto de acción, como parte del tejido comunitario. De manera concreta se puede categorizar este tipo de relación comunitaria de las personas cuir como una conexión emocional compartida especialmente alimentada por la historia compartida, pero hace falta un sentido fuerte de reforzamiento que mantenga a la comunidad como una entidad conjunta y solidificada.

Este es el mismo punto que esquivaba a autores como McMillan y Chavis, que se preguntan por las maneras en las que se puede mantener a una comunidad junta si los aspectos que hacen sentir a una persona reforzada dentro de su comunidad varían no solo en contexto comunitario, sino personal.

Parece ser que somos alimentadas por un discurso que nos excluye de manera tan tajante que nos obliga a buscar el tipo de lazos que se nos niega de manera casi instantánea con personas tan alejadas de nuestras realidades como cualquier extraño en la calle. Y sin solución alguna, hemos luchado por encontrar el lugar en el que sí se puede llamar comunidad a los lazos de cuidado mutuo ejercido por pares. Al final del día, el querer hacer parte de una comunidad requiere más que una simple identificación con aspectos en común con un grupo de personas. Requiere de acciones en conjunto y de esfuerzos en común para poder llamarnos a quienes la conformamos de manera concreta, una comunidad.

## Las comunidades relacionales y su confuso lugar actual

Existe una confusión directa con la palabra comunidad si nos referimos exactamente al segundo tipo de comunidad identificada por Gusfield (1975). Por un lado, podemos tomarla a manera de término sombrilla que cubre muchas identidades en sí, pero esto representa una problemática dentro de la teoría cuir, además de ser pragmáticamente incorrecto gracias al desarrollo de los intereses de los sectores activistas que primero acudieron a este tipo de términos en busca de visibilidad. Por otro lado, podemos utilizarla como un ideal al que se suscribe cierta cantidad de personas una vez se les ha asignado dentro de la categoría, pero inquieta la importancia de la definición







externa dentro del actuar endémico de ésta. Y, por último, podemos tratar de entenderla como una aspiración a la que se le han asignado ciertos valores en favor del sentimiento de pertinencia social. Aunque más cercano a la manera de relacionamiento, sigue siendo un concepto cada vez más alejado de las prácticas sociales de las personas LGBTQ+.

Toda identidad que cae dentro de alguna sombra de términos puede hacer parte de la población marginalizada de nuestra sociedad actual. Esta es la manera en la que tratamos a personas migrantes, racializadas, con identidades de género disidentes, delincuentes, y demás; todas, sin importar

el nivel de violencia al que sean expuestos, entran dentro de una misma política de visibilidad, la cual nos facilita su exclusión dentro del cotidiano (Vélez, 2019). O en palabras de Judith Butler, caen dentro de la etiqueta de vidas precarias (Butler, 2006). Etiqueta que tiene en cuenta como concepto los niveles de humanidad que se le ha permitido a ciertos grupos de personas con el fin de borrar el tipo de matices de las violencias a las que son sometidas y hacer posible la acción de unificar desde el punto de vista del poder a quienes encajan en la categoría de “no humano”. En otras palabras, a quién vale la pena salvar y a quién no:



**Estos esquemas normativos [aquellos que establecen dentro de la cultura lo que es y no es humano] funcionan no sólo produciendo ideales que distinguen entre quienes son más o menos humanos. A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte.» (Butler, 2009)**

Este tipo de razonamiento viene desde una perspectiva ajena a las personas LGBTQ+, pero de un solo golpe unifica a un conglomerado muy diverso de personas dentro de una sola categoría. La categorización de las personas permite un régimen institucional que ahoga cualquier tipo de expresión o matiz de la realidad. El problema no se centra en el espacio hecho para la categoría de “otro”, sino la presunción de su no existencia dentro del régimen. Estudiar la heterosexualidad como institución política (Rich, 1980) permite comprender no solo la

facilidad de este tipo de agrupamiento de lo “otro”, sino la importancia dentro de los mecanismos de control político que se ejerce. La descripción de “Comunidad LGBTQ+” (y el uso específico de la palabra comunidad) ha permitido la inserción del control en el actuar comunitario y el pensamiento de construcción colectiva. Una construcción desde la categoría de “otro” que fue asignada.

De igual forma es importante dejar la argumentación pesimista y empezar a tomar en cuenta la importancia del cambio dentro de la forma misma en la que pensamos el concepto mismo de comunidad. Rastreando los inicios de la organización política de las personas trans en EE. UU. Susan Stryker llega al punto inicial de Victoria Prince y la revista *Transvestia* en 1960, la primera publicación periódica duradera de orientación transgénero de

los EE. UU. La publicación de esta revista se enfocó en la posibilidad de las acciones que unieran a personas con un común denominador, gracias a su enfoque social. Con apartados completamente alejados del contenido sexual explícito, *Transvestia* se centraba en “comentarios sociales, divulgación educativa, consejos de autoayuda y anécdotas autobiográficas extraídas de su propia vida o de la de sus lectores y lectoras”. Pero el detonante

de esta revista y su continua publicación puede ser definido de manera más concreta en sus intenciones comunitarias (Stryker, 2008). Como Stryker señala: “La revista cambió notablemente el significado político del travestismo, distanciándolo de la expresión de una actividad sexual criminalizada y acercándolo al común denominador, de una nueva comunidad minoritaria de base identitaria (potencialmente política)” (Stryker, 2008).



\*

Seis años antes de los disturbios en la cafetería de Compton en San Francisco, y nueve de las protestas de Stonewall en Nueva York, este es el inicio del término de comunidad - o como mínimo su concepto en el sentido más amplio - siendo usado por las mismas personas que se encuentran dentro de la misma estructura. Las raíces de *Transvestia* dentro de las actividades de activismo han permitido que el espacio de enunciación como comunidad tenga tanto éxito dentro de la esfera política. Antes de llegar a este tipo de antecedentes, el común de

conocimiento permitido en esferas públicas se daba desde el exotismo de la medicina.

Desde los estudios psicológicos de las personas trans, hasta los avances de la medicina en términos de procedimientos quirúrgicos a principios del siglo XX, la limitada visibilidad de los asuntos transgénero se daba desde esferas completamente alejadas a la colectiva. El común denominador que Stryker menciona ha permitido llevar cada vez más lejos la visibilidad de luchas sociales que antes de esto era solamente tratado desde la institucionalidad externa a ella.

## Diseñando un espacio históricamente cuir

Sí, este tipo de comunidades se da de manera relacional, pero el componente territorial del que habla Gusfield (1975) se ha hecho presente en las comunidades cuir de Bogotá. De la mano de las propiedades territoriales se ha formado la idea de comunidad cuir desde el esclarecimiento de los espacios exclusivos para la población. Gracias a esta exclusividad, la formación de comunidades LGBTQ+ tiene una interesante trayectoria de la mano del territorio. Históricamente el espacio físico ha permitido la seguridad y desarrollo de actividades comunales, las cuales siguen nutriendo el tejido social, ya sea hablando en términos de visibilidad, o de urbanización social. En el libro *Estamos*

*Aquí: Cartografías de sexualidades disidentes en Bogotá* (2017), Franklin Gil Hernández hace una detallada exploración por las zonas en las que las comunidades LGBTQ+ se han conglomerado desde mediados del siglo XX en la ciudad. Dada la actividad nocturna cuir tan viva de Bogotá, es imposible no reconocer la importancia de estos espacios con las prácticas de diseño que moldean las imágenes de íconos pop. Me encuentro con este pasaje de la introducción de Gil Hernández - que poco tiene que ver con el detallado trabajo que le sigue, pero demuestra las motivaciones del autor - que ejemplifica de manera perfecta el punto gris en el que mis tres nociones claves se mueven:



**Cuando estaba llegando a mi casa (me había venido caminando desde Chapinero), pasando por la avenida Caracas, entre las calles 34 y 33 vi un bar, y en la entrada percibí un movimiento particular que me decía que era el lugar que buscaba. Sentí empatía y atracción, como si fuera justamente lo que estaba buscando (al parecer mi radar sí funcionó). Recuerdo que a aquel bar/discoteca entraban unas transformistas con vestidos muy vistosos (en ese momento no sabía quiénes eran esas señoras). Entré a este lugar que tenía una estética como de burdel, lleno de espejos y con las paredes de color rojo, y en la barra una escultura de un gato rojo... Sí, donde había entrado era La Pantera Roja [...] Desde ese momento, junto a él (un hombre a quien conocí esa noche) y otros amigos, frecuenté religiosamente este lugar, cada sábado, por casi dos años, hasta que cerró el 2006, cuando mataron a Félix Rodríguez, su dueño.» (Gil Hernández, 2017)**

La Pantera Roja era uno de los lugares más reconocidos de Bogotá para las personas “de ambiente”, pero de manera especial para lxs artistas travestis. Abriendo en 1984 y cerrando después de más de dos décadas en 2006, este bar era reconocido como “El Templo del Transformismo” por sus espectáculos de renombre y sus reconocidos concursos en los que se premiaban a las mejores en el arte del travestismo. Un lugar de congregación para las personas cuir, y en el que por años los imaginarios de íconos pop eran personificados por artistas como Lady Cleo o Madoliryn. Artistas y personas que permitieron que, como Gil Hernández, muchas personas más hayan entrado en dinámicas y

relaciones sociales explícitamente cuir y disidentes, pero más importante, con un constante relacionamiento con las imágenes y las posibilidades de esta dentro de las comunidades que se están formando. Cuando Gil reflexiona que “A partir de mi experiencia, sé lo importante que son estos lugares para las personas con sexualidades disidentes” no lo hace desde una perspectiva alejada del imaginario visual y altamente codificado por la cultura pop, lo hace desde una mirada afectada por lo que una comunidad definida por su proximidad geocal puede lograr por medio de conexiones sociales y el diseño de imágenes que permite dar un espacio para dichas conexiones.



Es fundamental dentro de este relato la llamada de atención que se hace por un imaginario visual que regala a las personas en búsqueda de lugares seguros para sus identidades los sentimientos de tranquilidad y felicidad a los que Gil hace referencia. Pero las acciones que otras personas realizan en todo momento para poder alcanzarlas, es igual de importante y es el pilar que mantiene de pie la ilusión utópica de los lugares seguros. Gracias al rechazo profundo de estas comunidades en específico por las realidades de las sociedades de sus tiempos, tenemos un recuento histórico de los lugares de exploración cuir que definen el potencial o las posibilidades concretas de tener un mundo distinto (Muñoz, 2014).

Lo que quiero señalar es que dichas posibilidades se hacen visibles gracias a las acciones de diseño por parte de las personas que activamente escogen crear y manipular las imágenes. Este tipo de acciones son completamente conscientes y han construido la historia visual y social de las comunidades cuir en Bogotá.

Estas comunidades bogotanas se encuentran en constante uso de estas imágenes construidas desde la historia compartida “del ambiente”. La acogida del idioma italiano en telenovelas como *Los Reyes* (2004) en referencia a las mujeres trans que construyeron carreras en el trabajo sexual en Italia en los años 80 y 90, la reverencia a los reinos de belleza que cada vez se

acercan más a las categorías de aquellos de mitad del siglo XX, el mismo nombre y temática del bar LGBTQ+ más grande de toda Latinoamérica - Theatron, ubicado en la localidad de Chapinero en el espacio del antiguo cine-ma Metro Rivera - en referencia a los famosos cines de pornografía homosexual de los años 90 en la ciudad. El detallado cuidado de las imágenes y la utilización de ellas en los espacios presenta un elemento de diseño masterizado por las comunidades que sigue teniendo una mirada histórica, y a la vez refuerza el tejido social mientras acoge a más personas dentro de él. En otras palabras, el diseño activa el potencial de las imágenes como actrices dentro de las relaciones sociales.



\*

La mirada que manipula las imágenes cuir en medio de Bogotá no solo se ha construido mirando a EE.UU. con *Rupaul's Drag Race*. Reconocer todas estas corrientes colorea nuestra experiencia con matices cada vez más propios y le da un sentido mucho más reconocible a las acciones de apropiación que se tienen actualmente. La

posibilidad de este futuro lleno de potencial se construye desde la apropiación de imágenes icónicas, pero con la conciencia de que algo en verdad está faltando en este mundo, algo que nos hace crear - y diseñar - un futuro cuir lleno de imágenes diseñadas detalladamente dentro de un mismo universo visual (Muñoz, 2014).

## Diseñando una ícono pop desde la perspectiva del fanático

He descrito la forma en la que impacta y actúa la apropiación de las imágenes icónicas en el centro de las comunidades LGBTQ+, pero exactamente ¿Cuáles son los elementos que hacen que una imagen sea icónica?, y de forma pertinente ¿Cómo puede hablarse de una imagen icónica diseñada? De muchas maneras, la construcción de una ícono pop para las personas LGBTQ+ se presenta desde formas tan camp que no es sorpresa que ninguna de las figuras que pueden ser íconos sean tan separadas de cualquier tipo de humanidad y sean reconocidas como simples idealizaciones de estéticas y sensibilidades apolíticas, rayando en la objetivación de estas personas (Sontag, 1964). Este es el tipo de distinción que se necesita para comprender qué hace de una ícono pop cuir diferente a una ícono pop de la cultura de masas en general.

El primer punto de encuentro con la idea de las íconos pop como constructoras de aquellas afinidades y la conexión emocional compartida de las comunidades descritas, es poder comprender la manera en la que se encuentran en contacto directo con las personas que las constituyen. Claramente, estas íconos no están dentro de las comunidades de personas LGBTQ+, sino que se presentan por medio de las imágenes de ellas. La manera en la que fotos y videos de cantantes pop se encuentran como decoración de los bares cuir tan importantes para Gil Hernández, es solo una de las formas en las que las íconos se hacen presente dentro de las comunidades, pero lo hacen de manera particular: como imágenes. Lo que hace que una ícono consiga este tipo de estatus dentro de los espacios “de ambiente” es el poder extraer a la persona de su imagen

y llenarla de experiencias, memorias y fantasías de quienes la veneran, dejando como resultado la formación y desarrollo de identidad - personal y comunitaria - ligada intrínsecamente a la imagen de una ícono pop.

Explorar a las íconos como imágenes permite una mirada explícita sobre la forma en la que interactúa con las personas dentro de la comunidad. Es mucho más parecido a un producto de consumo, vacío de significados en sí, pero lleno de significantes listos para ser accionados por una mirada externa a sí mismo. Poco tiene que ver el sentido de “conexión” de los hombres gay antes de salir del closet con el trabajo de Cher, Madonna, y Lady Gaga con su trabajo como artistas performativas (Forenza, 2017), pero sigue siendo el punto de identificación que define la creación de comunidades interconectadas a ellas.



\*

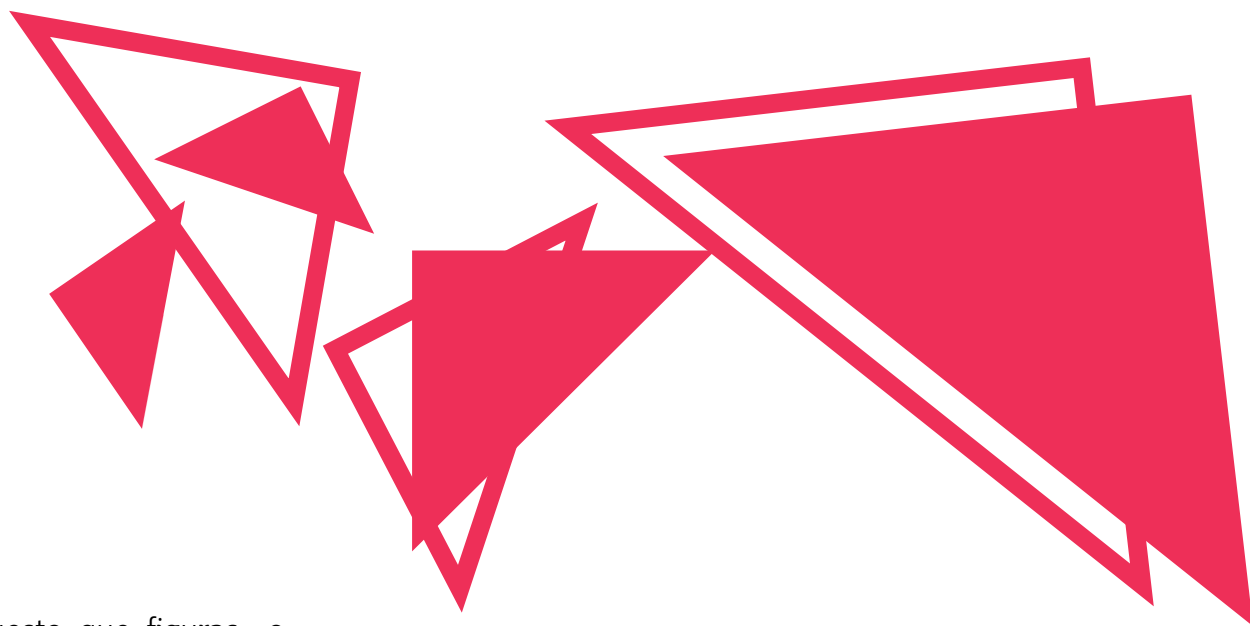
El hecho de que se deba tantas partes de la propia identidad personal (Forenza, 2017) a una imagen suena algo bizarra, pero en realidad se encuentra dentro de todos los códigos de cultura visual en la que nos encontramos viviendo en la actualidad. Una de las características de mayor peso visual dentro de la conversación sobre estas íconos es la moda como herramienta de comunicación. El poder ver a la artista del momento en un atuendo de archivo Mugler o Versace no solo llena esa estética idealizada que se tiene en mente,

sino que también alimenta el mito de la cultura visual de valor que se encuentra en constante cambio debido al flujo de información en los medios. Pero no podemos pretender que el simple hecho de ver a una mujer utilizando un diseño de una casa de alta costura es suficiente para llevarla al altar de ícono pop y pilar de identidad de las personas cuir. Todo esto hace parte del código (Eco, 1992) que se maneja por parte de estas personas. Es el mismo que se ha construido por décadas desde que Madonna usó por primera vez un Jean-Paul Gaultier, o Cher un vestido de Bob Mackie. La familiarización de las íconos de la mano de símbolos reconocibles y reproducibles ha permitido la elevación de “estrella de entretenimiento” a “ícono pop”.

Todo lo anterior suena mucho más sencillo de lo que en realidad es. La creación de un ícono cultural es un trabajo de mucho cuidado sobre la percepción y las relaciones de éste con otros elementos culturales. Como ilustra Mary F. Rogers en su estudio sobre Barbie:



**[Ser] Un ícono cultural significa, entonces, que una pieza de la cultura - un objeto cultural que ejemplifica algún conjunto de valores, creencias y normas en una sociedad - consigue un fuerte control sobre una parte considerable de la población. [...] Un ícono cultural se enreda fuertemente en la vida cotidiana y las relaciones sociales de una parte importante de la población; Incluso puede ocupar un lugar central en los casos extremos extremos, ya que algunos seguidores se vuelven fanáticos y algunos entusiastas se vuelven adictos.» (Rogers 1998)**



Por supuesto que figuras -o de manera más apropiada para mi estudio, imágenes- como las de Barbie o Madonna traen consigo una alta cantidad de atención por su éxito comercial, pero también por la constancia de su presencia dentro del ojo público y la conciencia colectiva de su trabajo. Este es un tipo de aspecto que facilita la abstracción de la persona dentro de la imagen. Facilita la paradoja de la ícono en sentido de su punto de vista propio y la adaptabilidad a los contextos en donde la cultura termina de arrojarlas.

Gracias a esta conjugación de factores - signos reconocibles y reproducibles, sensibilidades estéticas, los elementos camp de su presencia, etc. - dentro de un código definido - las experiencias de vida de personas LGBTQ+ dentro de una cultura visual altamente alimentada la sensibilidad del entretenimiento pop - nos encontramos con la presencia y testimonio de las personas en las que en medio del Ecuador podemos nombrar a Madonna, Alanis Morissette, Raffaella Carrá y Bjork como las mejores amigas de infancia, y las mujeres que forman la sensibilidad visual homosexual (Ebensperger, 2016), o que la obra de poesía definida de la carrera de escritor sea básicamente una carta de amor a Kylie Minogue (Killian, 2008). Esta es la manera en la que se crean los íconos pop cuir. Desinformadas completamente de la persona que le da vida, pero sin aplanar su existencia. Al contrario, llenándolas de vidas y significados que forman identidades desde lo visual.

## El panorama descrito para el trabajo en acción

Este es un análisis detallado de las nociones teóricas que alcanzan a permear la problemática de mi investigación. Como objetivo pertinente para el esclarecimiento de las formas en las que las personas interactúan y diseñan las imágenes de íconos pop es necesaria la interacción colectiva con el código formado por las comunidades de la ciudad. Con esto quiero sentar el precedente del trabajo de creación en conjunto, que representa el punto central del actuar de diseño por el que defino las acciones comunitarias de la población cuir alrededor de las imágenes descritas acá. Las posibilidades de estudio se encuentran definidas por las formas en las que ya se utilizan metodologías de diseño por las comunidades, sin recibir este nombre. El nombramiento de estas prácticas como propiamente procesos de diseño representa un cambio en la mirada de ellas como constructoras de comunidad. Las acciones necesarias para el reforzamiento de

las comunidades relacionales reciben un tinte no solo comunitario, sino de masterización y experticia que dignifica la manera en la que se hace por parte de estas personas.

Como punto final de este análisis no puedo dejar de mencionar la persistencia de las comunidades cuir en medio de una contemporaneidad con un clima social en alta de corrientes conservadoras que cada vez más expresan el desacuerdo con la propia existencia de todxs lxs que abiertamente viven de manera auténtica. El valor de la cultura visual de estas comunidades es poder combatir la institucionalidad y validez de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). La violencia de esta institucionalidad es la que nos lleva a la construcción de paraísos utópicos llenos de imágenes y culturas que se acaparen de los conjuntos de valores que permitan que las personas cuir puedan respirar y reconocer el valor de su propio trabajo.



\*

Al final de este análisis no puedo dejar de resaltar la importancia del diseño dentro de esta mezcla tan valiosa que he desarrollado en este escrito. Desde las nociones teóricas de diseño que dejan claras las acciones por las cuales podemos nombrar a nuestras íconos pop como eso, hasta el trabajo de la apropiación como eje central de la acción del diseño para tocar de manera directa a las personas de las comunidades LGBTQ+; es claro el papel central de las imágenes dentro de las acciones comunitarias que

permiten las alianzas que salvan vidas y protegen las identidades disidentes. Esto es trabajo arduo y necesario para la existencia de las comunidades de personas LGBTQ+. Es trabajo comunitario y alimenta de manera callada y activa a los movimientos sociales y las posibilidades de cambios que estos presentan de la mano de las acciones visuales. Este es el punto final para el que la cultura visual y las posibilidades de un futuro cuir se hacen reales y nos permean de manera permanente en nuestro diario vivir.

## Referencias

- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Barcelona: Paidós.
- Ebensperger, G. (2016). *Gay Gigante: Una Historia Sobre el Miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Eco, U. (1992). *Apocalípticos E integrados*. Madrid: Lumen.
- Forenza, B. (2017). "Exploring the affirmative role of gay icons in coming out". En *Psychology of Popular Media Culture*, 6(4), pp. 338–347. <https://doi.org/10.1037/ppm0000117>
- Gusfield, J. R. (1975). *Community: A Critical Response*. Nueva York: Harper & Row.
- Gil Hernández, F. (2022). *Estamos aquí: cartografías de sexualidades disidentes en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jennex, C. (2017). "Diva worship and the sonic search for queer utopia". En *Popular Music and Society*, 36(3), pp. 65–81.
- Killian, K. (2008). *Action Kylie*. Nueva York: In Girum Imus Nocte Et Consumimur.
- Koestenbaum, W. (1993). *The queen's throat: Opera, homosexuality, and the mystery of desire*. Nueva York: Poseidon Press.
- McMillan, D. W., & Chavis, D. M. (1986). "Sense of community: A definition and theory". En *Journal of Community Psychology*, 14(1), pp. 6-23.
- Muñoz, J. E. (2014). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. Nueva York: New York University Press.
- O'Halloran, K. (2017). "RuPaul's drag race and the reconceptualization of queer communities and publics". En Brennan, N. y Gudelunas, D. (eds.). *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. Nueva York: Springer International Publishing, pp. 213–228.
- Rich, A. (1980). "Compulsory heterosexuality and lesbian existence". En *Signs*, 5(4), pp. 631-660.
- Rogers, M. F. F. (1998). *Barbie Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Sontag, S. (1964). *Notes on Camp*. Londres: Penguin Classics.
- Stryker, S. (2008). *Transgender History*. Berkeley: Seal Press.
- Uribe, M. A. (2023). "Espacios colectivos en la red: ciberetnografía de las comunidades queer en Tumblr". En *Revista Feminista Aracne*, 1, 26–55. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/aracne/issue/view/4234>
- Vélez, J. I. (2020). *La barbarie que no vimos: Fotografía y memoria en Colombia*. Medellín: Universidad EAFIT.
- World of Wonder. (2021). *Drag Race Italia*. Paramount+.



# EL EJERCICIO DE DISEÑAR COLECTIVAMENTE A PARTIR DE IMÁGENES

*The exercise of collective design from images*

Diana María Mahecha Vesga

ORCID: 0009-0009-3059-1976

*Magíster en Diseño de la universidad Nacional de Colombia. Diseñadora gráfica de la Universidad, Los Libertadores. Fotógrafa de Taller Cinco Centro de Diseño. Instructora del Servicio Nacional de Aprendizaje SENA.*



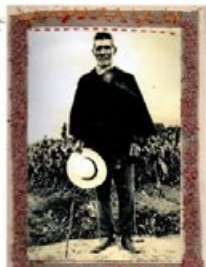
Ese tejido del territorio, es tejer la vida



Cómo las herencias del territorio nos ayudan a pensar en un futuro



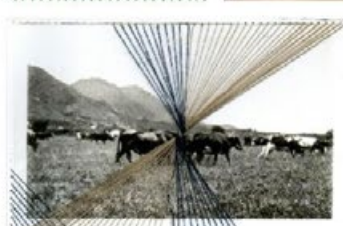
Chia tiene su encanto, tiene algo mágico, no sé si tiene que ver algo con la Luna



Me enamoré de Chia, si me cautivo, siempre quise vivir en un municipio pequeño



Por qué él la mira a ella de esa forma



Nuestros hijos merecen conocer nuestra historia



En nosotros continúan vivos los recodos oscuros, los pasajes misteriosos, las ventanas ciegas, los patios sucios, las tabernas bulliciosas



Los mandatarios, los Zipa le tenían un lugar donde preparaban a los que les iban a suceder



La vieja ciudad insalubre que llevamos en nosotros, son mucho más reales que la ciudad nueva que nos rodea





Yo me acepto que ahí por el lugar donde yo vivía sean pumo potrero, y ahora hoy un montón de apartamentos



Cierto que paseaban caballos por la avenida Padilla



El puente del común tenía unas curvas para que el Virrey pudiera venir en su coche y dar la vuelta



Quando llegaron los conquistadores, los indígenas mandaron a enterrar los tesoros a esas montañas



Se iban al parque principal a tomar cerveza



Entre lo citadino y lo natural, poder salir en bici y respirar



Estamos tejiendo la historia



Chiense, Chiano, Chitino, Chioo





## Resumen

En este artículo expongo una parte del proceso y las conclusiones derivadas de la investigación “Figuraciones de un futuro compartido: el ejercicio de diseñar colectivamente a partir de imágenes” desarrollada durante 2023 en el municipio de Chía, Cundinamarca. En dicha investigación, a través del diseño de espacios relacionales mediados por la creación y el montaje, imaginamos futuros comunitarios intentando escapar de las visiones interpuestas por las dinámicas neoliberales.

### Palabras clave:

Diseño sistémico, co-diseño, montaje, fotografía

## Abstract

*In this article, I present a part of the process, and the conclusions derived from the research “Figures of a shared future: the exercise of designing collectively from images” developed in 2023 in Chía, Cundinamarca. In this research, through the design of relational spaces mediated by creation and assembly, we imagine community futures trying to escape the visions interposed by neoliberal dynamics.*

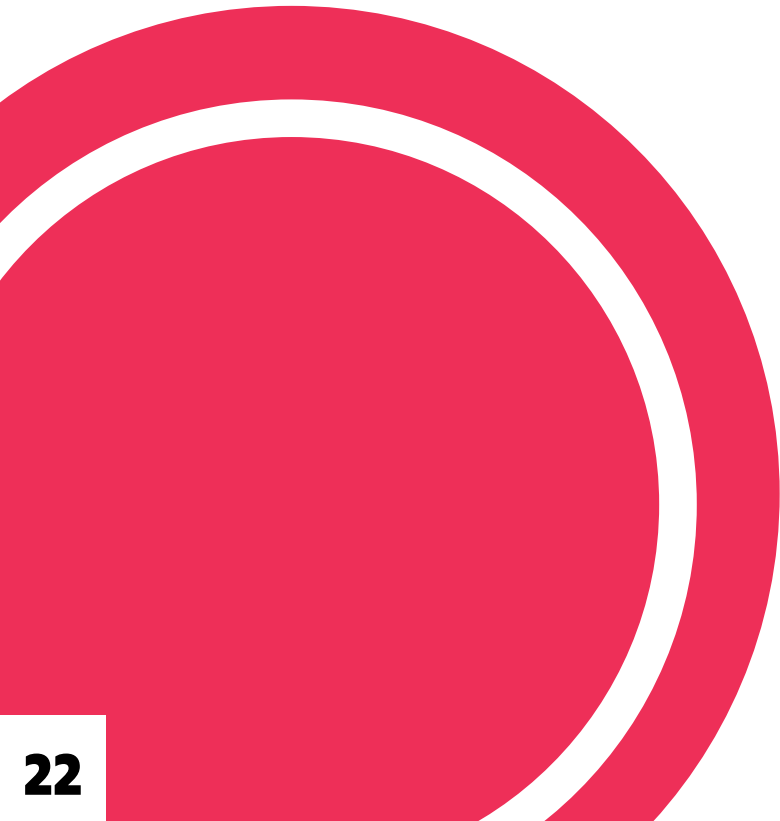
### Keywords:

Systemic design, co-design, montage, photography

**Recepción:** 14 de marzo de 2024

**Aceptación:** 9 de julio de 2024

**Cite este artículo como:** Mahecha, D. (2024). “El ejercicio de diseñar colectivamente a partir de imágenes”, en *Posibilidades*, 5 (1), 19-41.





## Introducción

Al iniciar mi investigación, mi interés se concentró en analizar cómo los cambios de infraestructura y disposición de los espacios han influido en las dinámicas de la población de Chía. Vivo hace muchos años en este municipio cercano a Bogotá, lo que me llevó a plantear un proceso de investigación que se desarrollara en él. En un principio, se trataba de tratar de comprender analíticamente de qué manera las prácticas cotidianas y las percepciones de los espacios colectivos se transformaron como consecuencia de esos cambios en el funcionamiento del espacio urbano. Sin embargo, dicho interés se fue convirtiendo en algo más que un problema de análisis en la medida en que empecé a reconocermelo como una parte activa de esa comunidad, a hacerme consciente de cómo estos cambios del espacio urbano y rural repercuten de maneras variadas y complejas en las dinámicas de la comunidad de la que hago parte y, sobre todo, en

nuestra relación con el espacio que habitamos. Ya no podía ver a Chía como una población de estudio separada de quien se proponía investigarla.

Así, se efectuó un desplazamiento fundamental para este trabajo: pasé de “analizar” los efectos de la transformación del espacio en una “población”, a intentar “pensar colectivamente” nuestra relación con ese mismo espacio como “comunidad”. Dicho desplazamiento me llevó a proponer un escenario de reflexión colectiva orientado a pensar el modo como percibimos las transformaciones de nuestro espacio social y de nosotros mismos como comunidad. Mi propuesta consistió en concentrar este objetivo en una serie de ejercicios de ficcionamiento de futuros imaginados que nos permitieran pensar el pasado, ver el presente y proponer visiones futuras. Es importante explicar cómo llegué al problema del ficcionamiento del futuro como eje de mi proceso de investigación con la comunidad.

## Contexto

Durante el proceso de investigación encuentro que el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) del municipio de Chía, propuesto en el año 2016, fue suspendido en el año 2019. Esta decisión responde a una demanda interpuesta por un grupo de ciudadanos que veía con preocupación cómo el POT de 2016 había aprobado una serie de decisiones sin consultarlas y socializarlas oportunamente con la comunidad (Rincón, 2020). Es decir, la comunidad se oponía a implementar un plan de desarrollo de la ciudad que no había sido concertado con ellos, pues lo que se ponía en juego era su propia concepción del futuro y el porvenir. La participación de la comunidad se enfrentaba a distintos obstáculos para ejercer sus derechos sociales, aun cuando están reconocidos como tales en la Constitución Política de Colombia.

La desilusión de la población respecto a los modos de participación es innegable, ya que a menudo se ven limitados a ser simples cifras, sin que sus opiniones particulares sean realmente tomadas en cuenta. En este escenario, la influencia del neoliberalismo se manifiesta claramente, introduciendo diversas formas de desigualdad. Este fenómeno se revela, especialmente, en la priorización de los intereses corporativos sobre las instituciones de representación, en el enriquecimiento de élites económicas globales a expensas del empobrecimiento de la población común, y en la depreciación de las decisiones de la gente debido a la prevalencia de una lógica de expertos (Quintana, 2018).

Este patrón se hace evidente de manera particular en Chía, donde los intereses de las constructoras desempeñan un papel determinante en la configuración del uso del suelo y el espacio rural. Esta situación subraya la necesidad de replantear los enfoques de participación y representación, buscando superar la desconfianza y el escepticismo que han surgido como resultado de una participación previa que carece de un impacto real.



En este contexto, se requiere un cambio hacia modelos y espacios de diálogo más inclusivos que valoren y consideren las opiniones individuales, contrarrestando así las tendencias desiguales. Lo que me interesa resaltar es que los mecanismos de consulta institucional sobre el futuro más tradicionales no permiten construir un escenario deliberativo, ni plantean proyecciones de futuro por fuera de los lenguajes que la institucionalidad ya maneja de antemano.

Esta determinación del lenguaje y de las categorías desde las que se pregunta por el futuro se hace evidente en un informe presentado por la alcaldía actual, en el cual se expuso el análisis de la participación en las veredas y en la zona centro del municipio sobre seis ejes temáticos que ellos consideran relevantes para la población: ambiente, equipamiento, espacio público, norma urbanística, participación, patrimonio, región, servicios públicos y uso del suelo.



\*

Las gráficas presentadas en el informe preliminar del POT evidencian tres puntos importantes para el planteamiento de mi problema de investigación:



\*

La poca participación ciudadana en este tipo de actividades que definen el plan del territorio para los próximos diez años. Solo el 0.7% de los habitantes de Chía participaron.

Los ejes temáticos son dados de antemano por las entidades gubernamentales, atendiendo a los intereses que ellos consideran importantes.

La participación en las veredas y en la zona rural es menor, pues se centralizan las mesas de diálogo y la toma de decisiones en la zona urbana por logística y recursos.



\*

A partir de este análisis, es posible concluir que este tipo de iniciativas centraliza la participación, ya que utiliza mecanismos específicos y detallados que no permiten la discusión, sino que solo sirven para legitimar las decisiones y visiones institucionales. Dichos escenarios son determinados por los formuladores de las políticas públicas con intenciones específicas, pues no tienen como objetivo real buscar la agencia de la comunidad o empoderarlos en la construcción de su entorno, sino que se utilizan para controlar el proceso y asegurar la validación pública.

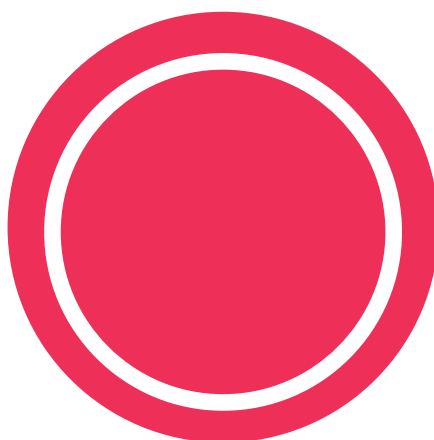
De este modo, el problema de esa predeterminación de las proyecciones de futuro de la comunidad es que ofrecen una mirada consensuada a partir de una visión institucional que define de antemano las categorías desde las cuales debe pensarse el futuro mismo. Cualquier conflicto o disenso, cualquier proyección que no entre dentro de esas categorías, simplemente no existe o no adquiere visibilidad. He ahí la paradoja que atraviesa este tipo de iniciativas: dan voz a la comunidad, pero realmente invisibilizan sus singularidades y la multiplicidad de sus voces.

Teniendo esto en cuenta, considero que el nivel consultivo que propician las entidades de gobierno está atravesado por el modelo neoliberal adoptado en la última década del siglo XX por nuestro país. En ese sentido, Valencia (2021) en el artículo “Los principios filosóficos del neoliberalismo: una aproximación a sus consecuencias políticas en Colombia”, señala:



**El neoliberalismo es una técnica gubernamental basada en el discurso de la libertad económica, que influye en los demás ámbitos de la existencia como el político, el jurídico, el moral y el social.**

**En este sentido, repercute en las relaciones sociales mediante la implementación de prácticas como el egoísmo y la satisfacción personal propios del nuevo prototipo de persona. Busca la constante satisfacción de sus intereses personales y es por esto que se opone a comportamientos enfocados en el bienestar general, como los movimientos hegemónicos y las luchas sociales emprendidas para el cumplimiento de las demandas sociales que se producen dentro del neoliberalismo.» (Valencia, 2021, 246)**



Comprendiendo bajo esta mirada el neoliberalismo y sus dinámicas, se entiende el nivel consultivo de la participación ciudadana en los procesos de planeamiento y toma de decisiones del territorio. Se busca que la comunidad se adecúe a los intereses de unos pocos, o a intereses problematizados desde una sola visión. No se les permite entablar discusiones que propicien otros escenarios que vayan más allá de las categorías establecidas.

En esta misma línea, Foucault (1984) argumentó que el neoliberalismo, como una forma de gobierno, se centraba en la idea

de mercado, la individualidad y la autorregulación. En su análisis, destacó cómo el neoliberalismo promovía la desregulación económica, la privatización y la competencia, y cómo estas políticas impactan en la vida de las personas al enfocarse en la responsabilidad individual y la autorregulación en lugar de la intervención estatal directa. Su trabajo en esta área se centró en pensar cómo las tecnologías de gobierno neoliberales moldeaban el comportamiento de las personas y cómo se establecían nuevos modos de subjetividad bajo esta lógica neoliberal.

Es allí donde el modelo adoptado por nuestro país interfiere directamente con nuestras relaciones, promoviendo la individualidad y competencia constante entre los habitantes, impidiendo que se gesten relaciones que nos permitan encuentros comunitarios en la cotidianidad, promoviendo individuos gobernables y adaptables a las circunstancias de la desregulación de la economía y la competencia. Por este motivo, su campo de dominio no solo se encuentra en la producción, distribución y consumo de bienes y servicios, sino también en la sociedad civil, en todos nosotros (Valencia, 2021).

En últimas, la noción de comunidad que suponen estos ejercicios de consulta es una sumatoria de individualidades. El individuo, eje fundamental del neoliberalismo económico, sigue siendo el centro de la proyección “comunitaria” de un futuro. De este modo, muchas de las proyecciones de futuro que las comunidades enuncian, suponen, inconscientemente, visiones ya institucionalizadas, donde no existe un verdadero carácter comunitario, sino una proyección grupal de los deseos del individuo neoliberal.

Es por ello por lo que se hace urgente diseñar espacios de encuentro y experiencias con la comunidad, y para la comunidad de Chía, que permitan imaginar futuros comunes. Esto implica generar las condiciones y un entorno propicio para la participación y la creatividad, así como descubrir la importancia del lugar y la agencia de las personas en su entorno cotidiano (Manzini, 2015).

Como lo señala Rancière (2011), la comunidad es un espacio discursivo y político donde las personas, independientemente de su origen, identidad o

posición en la sociedad, se unen para participar en una conversación política. Esta conversación implica la igualdad fundamental de las voces y la capacidad de cualquier individuo para participar en la construcción de significado político.

Esta búsqueda de una comunidad de discusión que construye significado político se hace esencial dentro del proceso de investigación ya que, como se ha expuesto en el caso de Chía, las estrategias gubernamentales siempre buscan eliminar el disenso o conflicto, no se proponen escenarios de discusión y tampoco dan cabida ni visibilidad a las propuestas realizadas desde otras voces que no sean las institucionales.

Bajo esta perspectiva, la sociedad se convierte en un laboratorio de nuevas formas de ser y hacer (Manzini, 2015), donde la creatividad y la colaboración son las fuerzas motrices para escaparnos de las maneras propuestas por las entidades gubernamentales que dicen dar voz, pero realmente neutralizan la multiplicidad de las voces.



\*

Para construir estos laboratorios de práctica con y para la comunidad, y para construir comunidades de discusión que nos permitan pensar futuros comunitarios, es importante explorar las interrelaciones sistémicas del territorio. Es aquí donde se vuelve fundamental pensar en el diseño relacionado con el concepto de futuro y su intervención como agente de reflexión, transformación y práctica para imaginar otros futuros. Como lo señala Tony Fry, “el diseño nos permite plantear nuestro devenir” (Fry, 2018).

El diseño, a lo largo de su evolución, ha tenido la aspiración de mejorar la relación de la humanidad con el mundo que la rodea. Sin embargo, esta propuesta va

más allá de la mera creación de objetos o artefactos para satisfacer necesidades prácticas. Esta investigación explora la capacidad del diseño para reconocer y transformar nuestra relación con el mundo y con el acto de habitarlo, con el objetivo de imaginar y dar forma a otros futuros.

Para imaginar y dar forma a estos futuros a través de la creación, nos situaremos desde la perspectiva del co-diseño. Como mencionan Sanders y Stappers (2014), este término se refiere a la colaboración y la creatividad que se encuentran en los procesos de diseño en los cuales los diseñadores y las personas sin formación formal en diseño trabajan de manera colectiva. Este enfoque reconoce la importancia de involucrar

a todas las partes interesadas, incluyendo a los usuarios, investigadores, diseñadores y profesionales de otras disciplinas, a lo largo de todo el proceso de diseño. Como afirma Manzini (2015), el co-diseño implica un multifacético debate social en el que los actores participan de diferentes maneras, desde la colaboración hasta el conflicto, y en diferentes momentos del proceso de diseño. Este enfoque reconoce que el diseño ya no puede ser dictado únicamente por expertos diseñadores, sino que debe abrirse a la participación y la creatividad de la comunidad y las personas directamente afectadas. Manzini (2015) enfatiza la necesidad de construir colectivos para diseñar con y para la comunidad.

Esta perspectiva promueve, además, un planteamiento de diseño de abajo hacia arriba, buscando potenciar el poder creativo de la comunidad y abordar los problemas que surgen de la vida cotidiana a través de procesos deliberativos. Es por ello por lo que muestra la necesidad de valorar el conocimiento local, las prácticas tradicionales y la diversidad cultural como elementos claves en la construcción de alternativas al desarrollo hegemónico. El co-diseño implica un enfoque más descentralizado y participativo que considera la autogestión y la autodeterminación como componentes esenciales de la comunidad (Escobar, 2017).

La creación proporciona un espacio para explorar, imaginar y co-diseñar futuros alternativos. El proceso creativo permite la participación de la comunidad en la generación de narrativas, imágenes y soluciones que pueden escapar de los marcos preestablecidos y desafiar las normas tradicionales. Nicolas Bourriaud (2006) señala cómo las relaciones se han convertido en formas artísticas plenas que representan objetos susceptibles de ser explorados y experimentados, buscando crear nuevas formas de interacción social. Dichas interacciones sociales están enmarcadas en una práctica de diseño mediada por la creación y la experimentación que nos permitió entablar nuevas relaciones comunitarias y colectivas para imaginar futuros.



\*

Esta autogestión y reconocimiento, que nos ayudan a escapar de las visiones hegemónicas de un mundo capitalizado, se plantearon a través del proceso de creación. La creación, en este contexto, se considera una práctica para establecer nuevas formas de relación y exploración con la comunidad. Pues si la idea es abandonar los espacios comunes de enunciación de los deseos de futuro, era indispensable buscar una metodología que nos permitiera crear proyecciones de futuros que sean generadas de manera comunitaria y que al mismo tiempo fomenten un sentido de comunidad, rompiendo con los códigos de pensamiento proyectivo ya establecidos. Hoy por hoy, la experimentación es reconocida como fundamental tanto en la investigación

científica como en la práctica creativa, porque es a través de los sentidos y de la interpretación de los estímulos externos que el ser humano conoce, construye el mundo y propone nuevos conocimientos (Ballesteros y Beltrán, 2018, 4).

La práctica de la creación en un contexto comunitario a menudo da lugar a conversaciones incómodas, pero necesarias. Estas conversaciones se generan gracias a la diversidad de perspectivas y experiencias de la comunidad, fomentando la reflexión colectiva, lo que a su vez da lugar a nuevas ideas para la construcción de futuros alternativos.



\*

El pensamiento sistémico, que surge como respuesta a las limitaciones de enfoques deterministas y reduccionistas, se convirtió en una herramienta para abordar problemas complejos. Este enfoque no solo se centra en los componentes individuales de un problema, sino en cómo esos componentes se relacionan y forman parte de un sistema más amplio. Cada aspecto del proceso de diseño se considera como un sistema de compuesto por elementos y conexiones, incluyendo valores, necesidades e intenciones (De la Rosa, 2022).

El enfoque en las relaciones humanas pone en primer plano este principio de diseño sistémico que se centra en el cambio de los sistemas a través de la focalización y el fortalecimiento de las relaciones entre las personas en el sistema, particularmente al permitir el aprendizaje y la creatividad. Dicho enfoque basado en el fortalecimiento de las relaciones y el reconocimiento del otro a través del aprendizaje y la creatividad, se hace fundamental dentro de mi investigación para construir una comunidad de discusión que sea capaz de cuestionar y comprender las conexiones, posibilidades e intenciones que se dan en nuestras prácticas cotidianas, así como los deseos de los posibles futuros, entendiendo dichas relaciones dentro de un sistema que intenta escapar al modelo neoliberal.

Es entonces cuando ver los elementos en relación, como lo plantea el diseño sistémico, permite ampliar el campo de visualización del territorio con el propósito de salir de las categorías de indagación e interés establecidos por las entidades de gobierno para la realización del plan de ordenamiento territorial. De este modo, podemos lograr plantear un ejercicio de ficción de futuros que nos permitan pensar en el pasado, ver el presente y proponer visiones futuras como comunidad.

La construcción de futuros más justos y sostenibles implica una profunda reflexión y reevaluación de las prácticas actuales, así como un compromiso activo para promover un cambio significativo. En este sentido, la comunidad se convierte en una comunidad de práctica, donde el co-diseño y la cocreación se vuelven elementos claves en la construcción de futuros.

## Metodología

Los espacios de trabajo con la comunidad de Chía se diseñaron bajo un proceso de investigación-creación centrado en una práctica de ficcionamiento, donde el diseño, la creación y el montaje nos permitieron experimentar, develar e imaginar nuestros futuros.

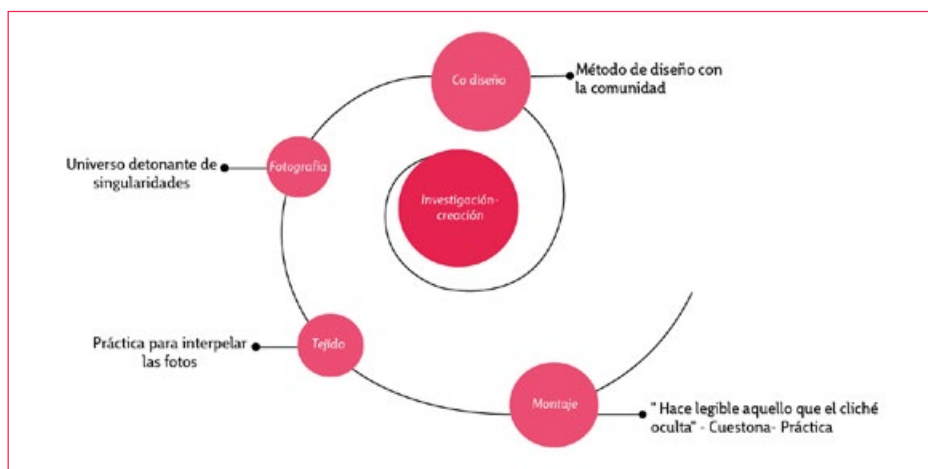


Figura: Esquema metodológico

El esquema metodológico propuesto cuenta con cuatro momentos que funcionan de una forma no lineal, pues podrían abordarse de adentro hacia afuera o de afuera hacia adentro de la espiral. Estos momentos están enmarcados en el proceso de investigación-creación que permite construir el conocimiento o las reflexiones a partir de la práctica. Este concepto se ampliaría más adelante. El rol de cada uno de estos conceptos dentro de la investigación es:

- **Co-diseño:** es la base de metodología seleccionada para pensar con la comunidad y para la comunidad en todo el proceso de diseño. Su ejercicio se enfoca en el trabajo colaborativo, adoptando actos de co-creación en los que la resolución de problemas por medio de la creatividad sucede bajo un consenso colectivo (Sanders y Stappers, 2008).
- **Imágenes fotográficas de archivo:** Las fotografías del archivo de la biblioteca municipal son la materialidad seleccionada para la práctica de creación, para pensar a través de ellas y no sobre ellas, para detonar singularidades e incitar la experiencia sensible, configurando otros modos de visibilidad.
- **Tejido:** El tejido es la práctica que permite interpelar las fotografías y ficcionar con ellas, nos invita a configurar nuestros cuerpos en relación, a otros tiempos y disposición de escucha (Pérez, 2021).
- **Montaje:** Permite poner en relación las imágenes intervenidas para seguir moviéndolas para poner en evidencia sus singularidades e intervalos. “Descubrir entonces, en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total” (Benjamin, 2004).



## Sobre el proceso metodológico

Autores como Ballesteros y Beltrán (2018) han destacado cómo la investigación-creación puede abrir la puerta a la exploración de enfoques para la adquisición de conocimiento y la generación de soluciones innovadoras a problemas complejos. Esta metodología fomenta una reflexión crítica constante y requiere estar abiertos a procesos de experimentación e investigación. Además, la interdisciplinariedad y la colaboración se convierten en elementos claves para abordar la complejidad de los desafíos actuales.

Es por ello que, para abordar la dinámica relacional de creación en

el contexto del taller, se optó por emplear la fotografía como medio, considerándola una herramienta que amplía las posibilidades de reflexión y experimentación. Esta elección se fundamenta en la capacidad de la fotografía para provocar diálogos y construir narrativas imaginativas.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Walter Benjamin (2004) destaca que la naturaleza capturada por la cámara adquiere una cualidad distinta en comparación con la percibida directamente por el ojo humano. Este cambio radica, en gran medida, en la capacidad de la fotografía para constituir un espacio de manera inconsciente, un espacio que se erige como

reemplazo del creado por la conciencia humana.

La fotografía, según la perspectiva de Benjamin, se convierte en una herramienta poderosa de exploración gracias a la noción de inconsciencia. No obstante, es crucial señalar que este elemento no se manifiesta en todas las fotografías, ya que en la era de la reproducción masiva, la experiencia única que anteriormente existía en la fotografía se ve transformada o incluso anulada.

Por lo tanto, surge la necesidad de intervenir, montar y experimentar para revelar esos inconscientes que conducen a interpretaciones de nuestro presente y pasado, permitiéndonos imaginar futuros. Es fundamental comprender que el futuro no se desvincula del presente y el pasado; más bien, se proyecta desde ellos.



\*

En este sentido, Collingwood-Selby (2012) sostiene que la fotografía se convierte en un mecanismo de identificación más allá de la simple representación visual. Va más allá de ser un exceso o desbordamiento de lo irreplicable, transformándose en la manifestación de una identidad que se articula a partir de su reproducción infinita y posible. La fotografía se entiende como parte de un mundo que comienza a concebirse y configurarse como una reproducción mimética y serial de sí mismo, en constante evolución.

La experiencia del mundo influye en nuestra forma de ver y relacionarnos con la imagen. Nuestra tendencia a reproducir lo que hemos visto, moldeada por las formas preestablecidas de narrar el mundo a través de los medios de comunicación

y las redes sociales, destaca la necesidad de intervenir en las fotografías.

Es por ello que la utilización del tejido como medio de intervención de las imágenes busca desplazar nuestra percepción convencional, y reproducible, alejando las imágenes de su concepto de simples recuerdos estáticos para permitirnos crear ficciones y adoptar nuevas perspectivas.

El ver con la imagen y no sobre la imagen, nos permite escaparnos de las estructuras interpuestas, del régimen de la mirada existente, de cómo debe ser nuestra postura sobre las memorias fotográficas del municipio. Cuando empezamos a tocarlas, verlas, intervenirlas, se detonan conversaciones que nos piden soltar el control para asumir una postura de escucha y de experimentación (Dicker y Gil, 2023).

En este contexto, el taller relacional adquiere un significado al adoptar el tejido como práctica. Este enfoque va más allá de la mera manipulación física de las fotografías; se convierte en un catalizador de procesos reflexivos que, a pesar de estar enraizados en el contexto municipal, despierta emociones y sentimientos que trascienden los discursos preestablecidos.



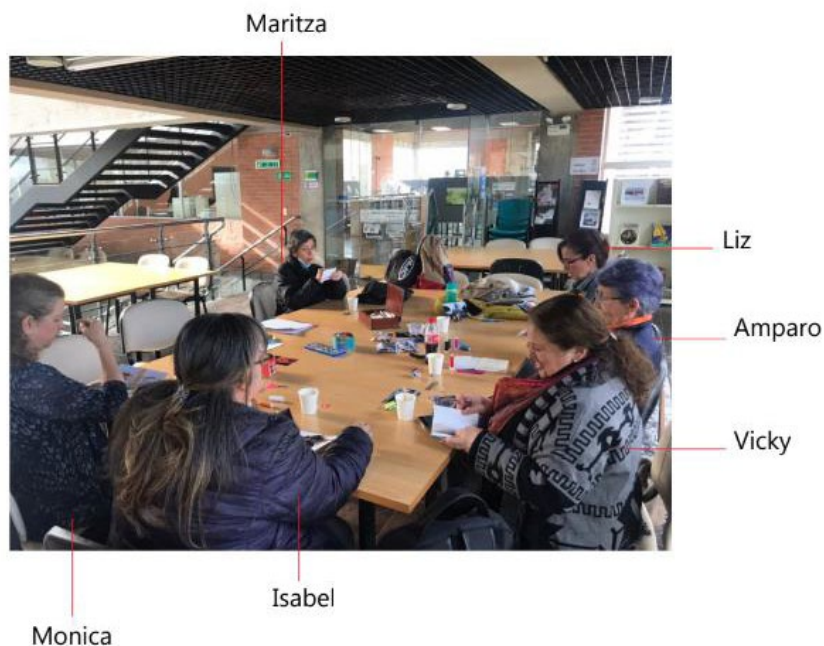
\*

El tejido entonces nos permitió plantear nuevos tiempos en el hacer. Fue la estrategia escogida para interpelar las fotos, para incomodarnos, ya que el acto de coser fotos no es habitual. El tejer o coser en grupo genera nuevos lazos y espacios relacionales. Como lo señala Pérez Bustos

(2021) en su libro *Gestos textiles*, el tejido invita a escuchar de manera atenta y a pensar en lo que se teje.

En el coser disponemos nuestros cuerpos a otros tiempos, otros contactos, vivencias en contexto y en interdependencia con otros humanos y no-humanos. Este aspecto nos permite identificar como el hacer en grupo nos posibilita acceder al mundo de otras maneras, nos hace partícipes de otras realidades y del conocimiento situado de las participantes. Construimos vínculos al compartir la cotidianidad, en la empatía con las frustraciones del proceso de aprendizaje y con las sensaciones más mundanas, en el contacto con las materialidades, como cuando duelen los dedos por los pinchazos, o el reto de enhebrar las agujas (Pérez, 2021). Todas nos pinchamos mientras cosíamos las fotos; después aprendimos que debíamos hacer los agujeros antes de pasar el hilo.

## La práctica







Sin embargo, es cuando sometemos estas visiones al escrutinio colectivo que logramos construir futuros más allá de las necesidades individuales, situándolos en el contexto de nuestras posibilidades colectivas. Rancière (2014), señala: “Los colectivos, en este sentido, representan una forma de resistencia y emancipación, ya que desafían las divisiones sociales tradicionales y buscan reconfigurar la distribución del poder y la visibilidad en la sociedad” (29).

## El montaje, los encuentros



Si bien a través del ejercicio de coser sobre las fotos de archivo se crearon relaciones, nos escuchamos y nos conocimos, solo cuando montamos las imágenes en un espacio, tomando decisiones entre todas y saliendo del trabajo individual, se crea una ruptura que nos permite imaginar como colectivo y experimentar, no para resumir el proceso o llegar a una única interpretación, sino para abrirlo a nuevas interpretaciones y relaciones inagotables.

En este contexto, la potencia de imaginar y montar adquiere una relevancia especial al tener en cuenta el conocimiento situado y nuestras experiencias de mundo. Dichas singularidades emergen de los intersticios que nos permiten construir ficciones e imaginar futuros comunitarios. La confrontación de fotos permite ver universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos (Tartas y Guridi, 2017).

Así, la práctica de montar las fotos se convierte en un espacio de reflexión y construcción colectiva, permitiendo que emerjan y se articulen diversas perspectivas. Este modo de pensar se desarrolló en medio de una práctica que estuvo enmarcada en un espacio de molestia por lo que ha sucedido con el territorio y por el modo como la voz de las que participamos en esta investigación ha sido escuchada o ha sido ignorada.

Es por ello que las fotos no son meras representaciones, sino que cada una de ellas se convierte en un deseo, en una confesión de lo que se quiere. Pensamos con la imagen, y no sobre la imagen, poniendo en relación, creando conexiones que nos permiten encontrar nueva información. De estos choques, correspondencias e intervalos, surgen nuevas formas de ver e imaginar el territorio que no se limitan a una época en específico, sino que se abre con singularidades del presente, el pasado y el futuro que surgen de los intersticios que solo detonan gracias al montaje (Urueña, 2018).

Sobre el montaje, Didi- Huberman (2010) señala:

«**La posición puede transformarse. El trabajo siempre es susceptible de un recomienzo, de una nueva incidencia, de un replanteo de cada cosa. El resultado será entonces virtualmente abierto. Se sabe bien que, ante un montaje dado, el mismo material, en un montaje diferente, revelará sin duda nuevos recursos para el pensamiento.**

**Es en esto que el montaje es un trabajo capaz de reflexionar y de criticar sus propios resultados.» (8)**

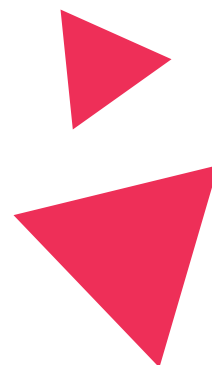
El montaje entonces nos permite experimentar, quitar la racionalidad de la imagen para descubrir nuevas interpretaciones. Si bien con el tejido se dieron formas de imaginar el montaje, estas no fueron entendidas como un elemento acabado y único, sino como un elemento que se encuentra en continua transformación, pues siempre existirán nuevas formas de montaje y puesta en relación.

Michel Foucault, filósofo francés, nos lo presenta bajo el concepto de 'heterotopía', donde el espacio yuxtapone diversos mundos posibles. Son mundos dentro de mundos, que reflejan y, sin embargo, alteran lo que está fuera (Foucault, 1984).

Así, las fotografías no se cierran a una sola interpretación, no funcionan como postales de la memoria, se abren a nuevos mundos imaginados y especulados. Didi-Huberman (2011) señala: "La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar, a fin de detectar nuevas «relaciones íntimas y secretas», nuevas «correspondencias y analogías» que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar" (4).

En medio de las múltiples transformaciones políticas, sociales y económicas, es indispensable imaginar como acto de rebeldía. Es fundamental permitimos imaginar, crear y diseñar, intentando escapar de lo establecido, buscando realidades otras que nos permitan construir un buen vivir.

La imaginación se presenta, entonces, como una facultad que va más allá de la mera percepción del mundo. Es un proceso dinámico que transforma nuestra comprensión, nos impulsa a imaginar un futuro distinto y nos capacita para descomponer y recrear la realidad de una manera única. La imaginación se convierte en la fuerza que da forma a un mundo renovado y lleno de posibilidades emergentes.





El día del montaje, diez de nosotras listas para tomar decisiones sobre cómo y dónde debían ser dispuestas cada una de las fotografías intervenidas. Después de comprender por qué era importante el reverso de las fotografías, decidimos que las imágenes deberían ir colgadas dejando ver sus dos caras. La organización sugerida permitía ver la parte de atrás de las fotos; era importante dejar a la vista estas costuras que nos permitían construir otros imaginarios.

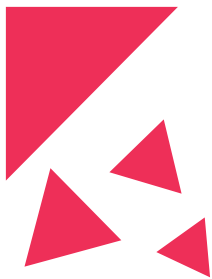
Después de haber analizado y deliberado sobre cada una de las fotografías que habíamos intervenido, nos dimos cuenta de que nuestras fotos podrían agruparse en diversas categorías temáticas, que iban desde retratos hasta paisajes, escenas familiares, imágenes de bicicletas, arquitectura o colores. Cada una de estas categorías representaba un aspecto vital de la vida en Chía, un reflejo de la riqueza y la diversidad de nuestro entorno y la forma en que lo experimentamos.

Sin embargo, a medida que deliberamos sobre cómo organizar estas imágenes en el montaje, llegamos a una conclusión: Chía no se limita a segmentos o categorías definidas. Cada una de estas imágenes era una pieza esencial en el tapiz que constituía nuestro pueblo y nuestra experiencia colectiva en él. Como resultado, decidimos romper con cualquier estructura preconcebida y montar las fotos de manera completamente aleatoria.

Amalia, una de las participantes creadoras, decía: “como el tejido y la relación entre nosotras fluyó sin tener claro para dónde nos dirigimos, así mismo debía ser el montaje”. Un montaje que fluía sin buscar una lógica cerrada, entregarnos a la incertidumbre y lo que podría detonar.

Este montaje va más allá de la representación de un momento en el tiempo; se convierte en una intersección entre el recuerdo y el anhelo. Al intervenir estas imágenes, liberamos su potencial para desvelar nuevas intenciones y deseos que, de otra manera, podrían haber permanecido ocultos. En referencia a la interpretación expuesta, el historiador francés Nicolas Bourriaud (2006) menciona que “es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir” (6).

Al explorar esta relación, es fundamental reconocer que el futuro no es un punto distante e inmutable, sino una entidad entrelazada con el presente y moldeada por una amplia gama de actores y circunstancias (Haraway, 2016). En este punto no entendemos el tiempo ni el futuro como una línea recta que avanza hacia adelante, Haraway nos invita a reconocer que estamos inmersos en un tejido complejo de relaciones, en una red de significados y acciones. Acciones que nos transforman en el presente nos permiten reflexionar sobre la experiencia del pasado y nos llevan a especular sobre los posibles futuros.



Es esto lo que hacemos mientras co-  
semos, asociamos, cruzamos, experimen-  
tamos, montamos y desmontamos. Nos  
reconocemos en nuestras particularidades  
para construimos en comunidad. Nuestra  
percepción está intrínsecamente vincula-  
da a nuestro conocimiento y experiencia  
de vida. Lo que vemos y cómo interpreta-  
mos el mundo a nuestro alrededor se filtra  
a través de la lente de nuestras experien-  
cias pasadas y nuestra comprensión actual.

La práctica propuesta en esta investi-  
gación busca romper con las limitaciones  
impuestas por las formas tradicionales  
de ver. En lugar de aceptar pasivamente  
lo que ya sabemos, fomentamos una ex-  
ploración activa. La idea es escapar de las  
restricciones de las perspectivas preexis-  
tentes y abrimos a nuevas interpretacio-  
nes y significados.

Escobar (2017) señala que el conoci-  
miento situado implica reconocer la di-  
versidad de formas de conocimiento que  
existen en diferentes comunidades y cul-  
turas. Así, critica las aproximaciones tra-  
dicionales al desarrollo que han sido  
impuestas desde perspectivas occiden-  
tales y propone una epistemología desde  
abajo que da prioridad al conocimiento  
situado y local.

Es así como cada foto nos cuenta un  
poco de quién la intervino, de sus deseos,  
anhelos y ficciones. Pero solo en el mon-  
taje estos se ponen en relación con otras  
formas de ficción que nos permiten ad-  
vertir lo secundario y lo minúsculo, ver  
múltiples formas de los futuros.

La decisión de montar aleatoriamen-  
te, sin darle importancia a una foto so-  
bre otra, sin jerarquías ni preferencias,  
nos deja ver la multiplicidad de rostros,  
paisajes y escenas cotidianas, fragmen-  
tos de historias que construyen el territo-  
rio del que hacemos parte. Según Walter  
Benjamín, implica una comprensión de  
la historia y la cultura como una serie de  
fragmentos, constelaciones y momentos  
discontinuos en lugar de una narrativa li-  
neal y continua. Esta perspectiva fomen-  
ta una comprensión más rica y compleja  
de cómo los elementos del pasado se re-  
lacionan con el presente y el futuro en la  
experiencia humana.

Cada foto se convirtió en una ventana  
que nos invitaba a cuestionar, explorar e  
imaginar. En medio de esta exploración,  
también nos enfrentamos a una pregunta  
fundamental: ¿Quiénes faltaban en estas  
imágenes? La ausencia de ciertos grupos  
o individuos en las fotografías nos hizo  
reflexionar sobre la representatividad y la  
inclusión en nuestra historia visual. Nos  
llevó a considerar las historias no conta-  
das, las voces no escuchadas y las expe-  
riencias no registradas.

Rancière (2014) sugiere que esta distri-  
bución no es simplemente una cuestión  
de distribución de recursos o derechos  
políticos, sino que está intrínsecamente  
ligada a la configuración de las percepcio-  
nes y las formas en que las personas son  
reconocidas como sujetos políticos.



Aquí recordamos la historia que Mónica nos había contado sobre el monumento a la raza que se encuentra en el parque principal del pueblo, ya que fotos de los artistas que venían de Bogotá existen, pero no existen en el archivo fotos de los picapedreros del territorio que tallaron la piedra por muchos meses. Tampoco hay imágenes de la hazaña de transportar la piedra desde las canteras de Tiquiza al centro del pueblo; dicha hazaña solo se conoce gracias a la tradición oral.

El reparto de lo sensible (Rancière, 2019) implica desafiar y transformar estas divisiones sensoriales y estéticas, permitiendo que aquellos que han sido históricamente excluidos o marginados tengan un lugar en la escena política. La intervención se convierte así en una estrategia para redistribuir la capacidad de ser visto, oído y reconocido. Nos damos y les damos un lugar en la intervención.

Con la intervención de las fotos intentamos darles un lugar privilegiado a estas voces: Gloria enmarca la fotografía de un campesino; María Isabel le cose un tocado de oro y un bastón a un grupo de ancianas en medio de un sembrado. Didi-Huberman (2011) dice que el archivo es algo construido y censurado, que está lleno de lagunas, que la clasificación es ya

una interpretación y que, por tanto, induce ciertos efectos hermenéuticos. El archivo no es neutro ni tampoco es ingenuo, el archivo no es un estado edénico del documento.

Las fotografías donadas por la comunidad a la biblioteca municipal evidencian la importancia de las instituciones tradicionales como la iglesia, el colegio, la alcaldía y la familia. Estos lugares instituidos socialmente toman una relevancia especial en la construcción del territorio. En las fotos también es evidente la importancia de la ruralidad en la construcción de la identidad de nuestro municipio.

A medida que cuestionamos el pasado representado en estas imágenes, nos dimos cuenta de que también estábamos identificando lo que deseábamos para nuestro presente. El montaje nos llevó a interpelar la realidad que se inscribía en cada foto, lo que (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez (Didi-Huberman, 2011). Así, nos cuestionamos qué lugar le dábamos en nuestra construcción de comunidad a la ruralidad, la iglesia, las instituciones gubernamentales y a la familia dentro de estos futuros imaginados.

Nos cuestionaban las imágenes, pero también nos daban luces de lo que debíamos hacer para salvaguardar los espacios que disfrutamos y añoramos como lo es la ruralidad del municipio. Cómo nuestras acciones comunitarias en el presente podrían moldear y proteger lo que nos importa del futuro de nuestro municipio.

## La comunidad - El colectivo

En este punto el futuro se desligó de la acción proyectual que estamos acostumbrados a entender. Rompimos la línea recta de la idea de futuro y nos cuestionamos nuestras acciones del presente, la representación, las ideas hasta donde llegamos y cómo llegamos. Cómo al ser una práctica construida por fuera de los establecimientos y tiempos institucionales, nos permitió entablar otros tiempos y relaciones en el presente que sin duda van a afectar nuestros futuros. No logramos llegar a una definición única de futuro, pero sí logramos entablar relaciones que en algunos momentos se tornaron difíciles.

En medio del proceso de montaje, emergen una serie de desacuerdos que reflejan la diversidad de opiniones y puntos de vista en nuestra comunidad. Estamos en tiempos preelectorales, un período en el que las tensiones políticas y las preferencias partidistas están en su punto más álgido. A medida que trabajamos juntas en la disposición de las imágenes, nos enfrentamos a la realidad de que no todas compartimos los mismos partidos políticos o candidatos.

Este momento resalta la complejidad de nuestra sociedad y la riqueza de perspectivas que existen en nuestra comunidad. Cada una de nosotras trae consigo sus propias experiencias, valores, creencias políticas y religiosas. Algunas pueden sentir una fuerte afinidad por un partido en particular, mientras que otras tienen una visión diferente de la política y las prioridades que deben ser abordadas.

Estas tensiones hacen que algunas de las participantes no quieran regresar, pues el entender un planteamiento diferente frente a la religión, la política y la posición de la mujer en la sociedad se les hace muy difícil. Para otras de nosotras es importante discutir estos temas, pues es allí donde consideramos se construye la comunidad.

Para Rancière (2019), la comunidad no se define necesariamente en términos tradicionales como un grupo homogéneo de individuos con intereses, valores o identidades compartidos. Más bien, él destaca

la importancia de lo que llama ‘comunidad de discusión’ o ‘comunidad de aquellos que discuten’.

Uno de los temas más difíciles de tocar en la mesa de trabajo era la posición y la responsabilidad de la mujer en la sociedad. Este tema en particular generó grandes molestias entre las mujeres mayores, pues las más jóvenes las atacan fuertemente por pesar dentro del sistema establecido patriarcal. Se plantea una discusión que se da por la brecha generacional entre las participantes del taller.

Sin duda, al estar en puntos tan distantes de los deseos y nuestro ser políticos, en algunas ocasiones la conversación se tornaba tensa y difícil de llevar. Sobre esto, Puig (2012) señala: “Una visión no idealizada de las prácticas basadas en apegos comprometidos necesita un enfoque multifacético y no inocente de los significados del cuidado. Lo único que hay es racionalidad, pero esto no significa un mundo sin conflictos ni disensiones” (15).



## La exposición

La creación en comunidad nos permitió lograr lazos; nos construimos como colectivo en el hacer. Si bien la intervención de las fotografías nos permitió conocernos, en el proceso de montaje nos encontramos bajo otras dinámicas relacionales que nos permitieron llevar nuestro proceso de creación y reflexión de los últimos siete meses a una puesta

en el espacio. Nos nombramos “Colectivo urdiendo comunidad”, pues en medio del tejer creamos la base para producir nuevas maneras de vernos y reconocernos como comunidad.

Las fotos se montaron en el corredor central de la biblioteca bajo el nombre “Imaginando con puntadas”. El nombre del montaje cerraba el proceso que veníamos

realizando. Imaginamos con las fotos y en las fotos que nos permitieron darnos una pausa para reflexionar. Buscamos con la imagen escapar de las formas establecidas de pensamiento y de ver, nos permitimos inventar nuevas narraciones sobre el territorio.

Considero que en esta investigación fue central concebir los tiempos fuera de las dinámicas





institucionales. Fue en medio del montaje, la costura y la conversación que nos repensamos y re-evolucionamos para imaginar otras realidades para nosotras y nuestro territorio. El salirnos de las formas establecidas no fue sencillo, pero el proceso de creación nos invita a experimentar e ir soltando el control de lo que debería ser.

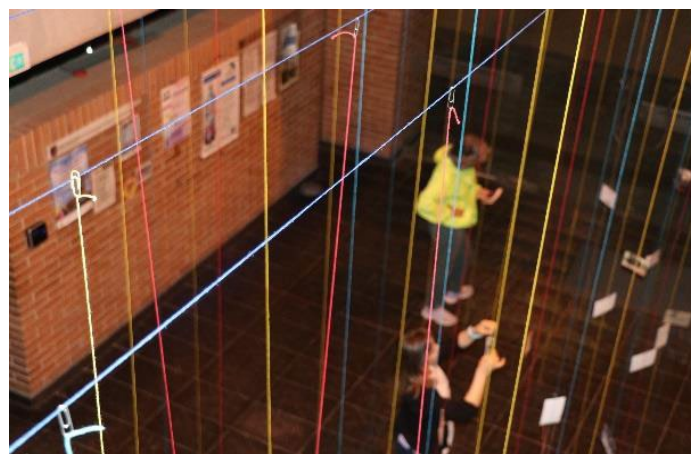
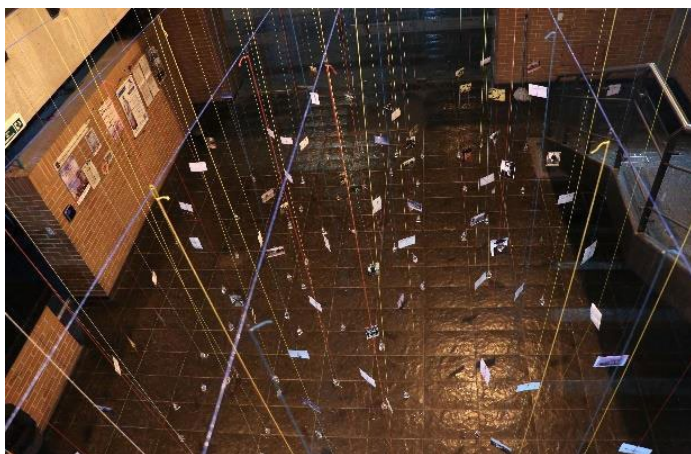
Cada foto tenía en la parte inferior una bolsa con agua. Teníamos claro que queríamos generar impacto entre las memorias del territorio, los imaginarios

y la calidad del agua del municipio que por estos días llegaba amarilla o con cantidades exageradas de cloro.

Los visitantes a la biblioteca recibieron muy bien el montaje. Los niños jugaban en medio de las fotografías, generando nuevas formas de ver y relacionarse con el montaje en el espacio.

Las fotografías, al estar suspendidas por hilos, se enredaban. El agua se evaporaba y se movía con el viento. El montaje estaba vivo, se transforma con el pasar del tiempo, es una analogía de la comunidad y sus múltiples transformaciones o nos gustaba pensar en ello.

Nos pensamos en colectivo, pero no buscando una única verdad o definición de futuro. Cada foto era una representación de la subjetividad que nos permitía cuestionar,



descolocar e imaginar otras formas de entendernos y ver los posibles futuros. La potencia del montaje está entonces en la capacidad que tiene la puesta en relación de los cuerpos e imágenes de incomodar y develar nuevas formas de vernos y entendernos como comunidad, irrumpimos en el orden establecido. Finalmente, la práctica de montar nos dio la posibilidad de pensarnos y reflexionar en lo que queremos y anhelamos, nos permite comenzar a llevar a cabo acciones por fuera de los modos institucionales para ser visibles.

Pero surge una pregunta ¿queremos ser visibles para pertenecer a las dinámicas institucionales o queremos ser visibles para buscar nuestras propias dinámicas?

A pesar de que en un momento algunos habitantes quisieron desvirtuar el proceso de creación al ser liderado por mujeres, esto no impidió ni hizo que dejaráramos de reunirnos e imaginar juntas. La molestia de algunas entidades institucionales por el impacto del montaje y el recibimiento de la comunidad a este nos dio más de fuerza para seguir incomodando.





## Conclusiones

Afrontar la incertidumbre del proceso fue uno de los grandes retos como investigadora. No saber si la población de Chía estaría interesada en hacer parte de la investigación, si lograría construir una comunidad o si esta comunidad ya existía, si estarían dispuestos a propiciar encuentros para reflexionar sobre el futuro.

El incentivo inicial para asistir era compartir aromática, galletas, experimentar con las fotos y conversar sobre el habitar en Chía y nuestros deseos de futuros. Logramos construir un espacio y una experiencia en medio de la práctica, pues por siete meses nos encontramos. El taller se convirtió en un espacio de reflexión colectiva donde deliberamos, imaginamos futuros, pero más que los futuros de Chía, nos reconocimos e imaginamos en diferentes aspectos dentro del territorio y dentro del grupo de trabajo. Nos reconocimos como mujeres, madres y comunidad.

En el último encuentro y como parte del cierre, les pregunté a algunas de las participantes cuál creían ellas que había sido la potencia del taller. Para Isabel la potencia radica en encontrar un espacio bajo otros

tiempos para conocernos y reflexionar sobre el habitar. Karen señaló que ella llegó al espacio por curiosidad, quería saber de qué vivían o en qué trabajaban las mujeres que se reunían un viernes a las 3 de la tarde en la biblioteca, quería ver si eran un grupo de “desocupadas”. A lo cual Gloria respondió, un poco molesta, que no son desocupadas, son mujeres libres, pues a pesar de que muchas de ellas no cuentan con pensión, al ser mujeres mayores, cuenta con el tiempo y disposición para asistir al taller.

Vivimos en un mundo capitalista donde se dejan olvidadas a las personas de la tercera edad, o se busca solo entretenerlas porque ya no son una fuerza de trabajo que le sirva al capital. Sin duda, esta investigación se gestó gracias a mujeres mayores de 50 años que pusieron su tiempo y conocimiento para experimentar con las fotografías e imaginar futuros.

Gloria resalta el poder del proceso que le permitió pasar de lo político personal a lo político, representativo y comunitario. La práctica de creación y montaje para ella fue fundamental, pues es allí donde encontramos otras formas de narrarnos

y salimos de los espacios comunes de enunciación de lo que son y deberían ser un grupo de mujeres de más de 50 años.

Vicky ve la potencia de la investigación a través del proceso de creación, pues considera que la intervención de las fotos hace que exista un sentido de pertenencia por la dinámica relacional propuesta. Señala cómo en un momento del taller este fue desvirtuado por algunas instituciones y funcionarios por ser un taller conformado en su mayoría por mujeres y por el impacto que se logró en el pueblo.

Vale la pena analizar cómo el proceso metodológico implementado da cuenta del alcance de la investigación y permite recopilar información para continuar trabajando con la comunidad de Chía. El enfoque constructivista utilizado en esta investigación, donde las realidades son múltiples, individuales y diversas, permite experimentar para llegar acuerdos tácitos que se dan en medio de la práctica, se construyen en el presente para la transición a futuros comunitarios.

Me interesa evidenciar cómo el proceso de investigación-creación nos permitió generar nuevas formas de relacionarnos en el territorio, cómo la práctica del montaje nos lleva a procesos de reflexión sobre el pasado, el futuro y el presente, y cómo el diseño es un agente potenciador de los procesos comunitarios que nos permite sentar una base para especular e imaginar futuros.

Las metodologías de diseño implementadas en la investigación (co-diseño, diseño sistémico y diseño especulativo) dan muestra de cómo las prácticas de diseño permiten consolidar escenarios de deliberación e iteración con la comunidad para la comunidad. Si bien no surge de dicha iteración y deliberación una sola definición o solución de futuros comunitarios, sí sienta una base sólida que permite el reconocimiento del otro dentro del territorio abandonado por los modos establecidos por el modelo neoliberal.

Partir de la práctica para reflexionar sobre los futuros comunitarios con y para

la comunidad a través de metodologías de diseño y la construcción de una propuesta de montaje se convierten en un aporte valioso para la investigación a través del diseño. El carácter político del diseño se hace evidente como mediador del cambio o como agente transformador. Cabe aclarar que todo diseño es político.

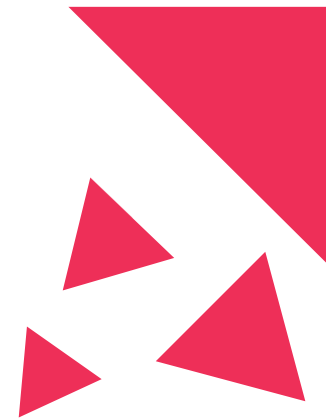
Es evidente en el desarrollo de la investigación que la comunidad como sistema se encuentra en continuo cambio a través de la reflexión (la interpelación de las fotos del archivo a través del tejido). Este espacio de reflexión donde aparecen otros modos de enunciación gracias al reconocimiento del otro permitió identificar las tensiones existentes en el habitar del municipio.

La investigación permitió, además, comprender el habitar como la expresión de nuestro modo de ser (o vivir) en la tierra, en este caso en Chía. Si bien en el proceso de reflexión aparecían algunas de las categorías propuestas por la alcaldía para la elaboración del POT, los múltiples encuentros realizados permitieron que afloraran tensiones sobre el manejo de los recursos naturales, el abandono del sistema estatal a las personas mayores, la soledad con la que se vive la adultez, y la falta de escenarios de escucha, entre otras que, considero, abren la posibilidad de seguir avanzando en el desarrollo de esta investigación, pero que no voy a agotar en este proceso.

Para finalizar, es importante resaltar el papel altamente político del taller realizado, pues configura otros tiempos, formas y lugares de pensar y de hacer. Que se inscriben en el acto de diseñar una experiencia, pero también en la práctica de creación al coser las fotos y más aún al pensar con las imágenes a través del montaje, entregándonos a la incertidumbre de los encuentros. Si bien esta investigación no llega a un artefacto o a la generación de una sola decisión sobre el futuro, el carácter de determinar un espacio para permitirnos ficcionar, imaginar y construir relatos hace que esta investigación sienta una base para la transformación de las participantes. Nunca esperé que esta transformación se diera a partir de las individualidades o de la intervención municipal. Más bien, la investigación permitió construir redes entre nosotras para transformar lo que nos afecta en el municipio. Considero que estos espacios de reflexión, que no están mediados por los intereses municipales, permiten identificar las tensiones dentro del territorio en toda su extensión.

## Referencias

- Ballesteros, M., y Beltrán, E. (2018). *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad El Bosque.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Collingwood-Selby, E. (2012). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- De la Rosa, J. (2022). *Multilayer future system-mapping using decentered prototypes: a participatory tool for design of public infrastructure in complex social environments*. Urbana, Illinois: University of Illinois Urbana-Champaign.
- Dicker, M., y Gil, J. (2023). "El archivo: Laboratorio del pensamiento artístico". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 186, pp. 33-42.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Reina Sofía y TF Editores.
- Escobar, A. (2017). "Diseño para las transiciones". En *Etnografías contemporáneas*, 3(4), pp. 32-63.
- Foucault, M. (1984). *Nacimiento de la Biopolítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fry, T. (2018). *Design Futuring*. New York: Berg.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta.
- Pérez, T. (2021). *Gestos textiles. Un acercamiento a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Puig, M. (2012). "'Nada viene sin su mundo': pensar con cuidado". En *Revista de Sociología*, 60(2).
- Quintana, L. (2018). "Más allá de algunos lugares comunes: repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière". En *Revista de Filosofía Moral y Política*, 59, pp. 447-468.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2014). *Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política, primera edición en español*. México, DF.: Fondo de Cultura Económica.
- Rincón, L. (2020). "¡Un nuevo POT para Chía! ¿Cómo lo hacemos? El periódico de Chía". Obtenido de *El periódico de Chía*, 11 de marzo. Recuperado de <https://elperiodicodechia.com/chia/un-nuevo-pot-para-chia-como-lo-hacemos/>
- Sanders, E., y Stappers, P. (2014). "Probes, toolkits, and prototypes: three approaches to making in codesigning". En *CoDesign*, 10(1), pp. 5-14.
- Tartas, C., y Guridi, R. (2017). "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el atlas Mnemosyne". En *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), pp. 226-235.
- Urueña, J. (2018). "La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia". En *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33, pp. 61-78.
- Valencia, P. (2021). "Los principios filosóficos del neoliberalismo: una aproximación a sus consecuencias políticas en Colombia". En *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 23(1), pp. 243-263.





# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN UN MUNDO DIGITAL

*Reflections on film criticism in a digital world.*

Juan David Cárdenas Maldonado

ORCID: 0000-0001-8840-1412

*Profesor de Medios Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano*

## Resumen

Este texto se propone ofrecer un barrido histórico muy general por las distintas formas en que la crítica cinematográfica ha encontrado su lugar en el mundo social asociado al cine. Desde las prácticas promocionales de prensa, hasta las formas de escritura más académica, la crítica podría ser entendida como un oficio cinematográfico más. En el contexto de las tecnologías digitales actuales, la labor del crítico se ha democratizado tanto como profanado. En ese contexto, la reflexión sobre el cine se arroja tanto a nuevas posibilidades como a nuevos peligros de los que trataremos de ocuparnos.

### Palabras clave:

Cine, Crítica cinematográfica, digital, escritura, ensayo audiovisual

## Abstract

*This text aims to offer a very general historical overview of the different ways in which film criticism has found its place in the social world associated with cinema. From press promotional practices to the most academic forms of writing, criticism could be understood as another cinematographic craft. In the context of current digital technologies, the critic's work has been democratized and desecrated. In this context, the reflection on cinema is thrown into both new possibilities and new dangers that we will try to deal with.*

### Keywords:

*Cinema, Film Criticism, Digital, Writing, Visual Essay*

**Recepción:** 2 de julio de 2024

**Aceptación:** 10 de septiembre de 2024

**Cite este artículo como:** Cárdenas, J. D. (2024). "Algunas consideraciones sobre la crítica cinematográfica en un mundo digital", en *Posibilidades*, 5 (1), 42-50.





## La crítica como praxis

Quisiera empezar reparando en el título de este texto. Como bien lo sugiere la expresión “algunas consideraciones”, se trata de un aporte fragmentario y sin aspiraciones de sistematicidad. Pero, lejos de tratarse de un defecto, este carácter inacabado y parcial es expresivo, más bien, de una cierta honestidad teórica. La tradición científica moderna nos ha acostumbrado a la idea de que pensar es sistematizar y que, en consecuencia, donde no se alcanza un sistema teórico integral, el pensamiento naufraga. De manera muy distinta a este sentir, por respeto a la diversidad en devenir de los fenómenos, un texto como este entiende la parcialidad y la fragmentariedad de sus consideraciones como la mejor manera de estar a la altura del objeto que se propone abordar. Para decirlo en términos más ajustados, la crítica es un fenómeno variado, de límites cambiantes y con sentidos y prácticas diversas. Si bien hay ejemplos icónicos que sirven de referencia estabilizada, las prácticas de la crítica cinematográfica, vistas con cuidadosa atención, aparecen como variadas e incluso, en ocasiones, contradictorias. En esa medida, me reusaré a plantear una definición de la crítica cinematográfica que opere como modelo en virtud del cual se delimiten la crítica genuina y la torpe copia, la buena y la mala crítica. Más bien, apuntaré a recorrer modalidades diversas de la crítica cinematográfica con el ánimo de pensar sus posibilidades actuales en un contexto digital.



Quiero reparar en otro término que he empezado a usar. El de práctica. Me interesa entender la crítica cinematográfica menos como un saber acabado con un objeto claramente delimitado y una metodología *a priori*, y más bien como una práctica social que depende de un conjunto de instituciones concretas, de procedimientos circunstanciales y de agentes reconocibles como lo son el mercado de la prensa, de la radio, los cineclubes y demás instancias concretas de este tipo. Dicho en términos más técnicos, me interesa la crítica cinematográfica como práctica social en cuanto es producida y consumida en condiciones sociales y materiales concretas. La historia de la crítica es, al menos parcialmente, también la historia de la institucionalidad cinematográfica, del mercado de las películas y del consumo de sus espectadores (Jullier, 2002, 16). Comprender las formas en que la crítica se ha producido y consumido obliga a ubicarla en cada caso como ocupando un lugar dentro del mercado cinematográfico. Las películas son mercancías tanto como lo es la crítica con sus especialistas asalariados y sus medios financiados por la pauta y sus lectores por suscripción. Por eso, lejos de buscar ofrecer una definición de la crítica, recorreré modalidades diversas en que ella ha sido producida y consumida para abordar la pregunta por algunas de sus posibilidades en un mundo digital. En pocas palabras, no ofreceré una teoría sistemática, ni mucho menos abstracta de la crítica cinematográfica. Lo que me propongo es hacer un rodeo, trazar un sobrevuelo materialista, desde lo concreto, sobre la crítica cinematográfica en cuanto práctica social concreta y variante. Todo esto con el ánimo de pensar algunas de sus potencias y de sus peligros en la actualidad. O mejor, todo esto con el ánimo de hacer una invitación sobre las posibilidades de la crítica cinematográfica en la era digital.

## Formas históricas de la crítica

No son pocos los historiadores y teóricos del cine de los primeros años que aseguran el desprecio generalizado de la prensa por las nuevas imágenes en movimiento. Cuando el cine era todavía un negocio artesanal, preindustrial, a finales del siglo XIX e inicios del XX, tanto la prensa como los teóricos del arte europeos y norteamericanos hacían caso omiso a ese entretenimiento de clases bajas y de inmigrantes (Burch, 1995, 129). Son bien conocidos los vínculos entre la prensa y las clases acomodadas a lo largo de la modernidad industrial.

Por ello, una diversión originalmente de obreros no podría recibir más que el repudio o el silencio.

Si se escribía sobre el cine en los periódicos o se hablaba de él en la radio, sería en la sección judicial para denunciar los crímenes y peligros que se asociaban a ese vicio de bárbaros. Como señala Noël Burch (1995), la prensa insistía en la inseguridad de las proyecciones de feria, en el peligro de incendio e, incluso, en los riesgos para la salud que suponía ver la pantalla por más de un par de minutos (130). En resumidas cuentas, antes de su industrialización, era imposible que el cine fuera objeto



de estudios teóricos o críticos. Se trataba de un asunto, entre otros factores, de clase.

Sería solo hasta la consolidación del cine como séptimo arte que la prensa ocuparía sus ilustres páginas culturales para referirse a las películas. Una mirada cuidadosa a la historia del cine debe reconocer que justo en el mismo periodo en el que el cine se consolida como industria, empieza a ser reconocido como arte. Solo cuando el cine hereda la producción según el modelo de la fábrica de acuerdo con momentos de producción claramente diferenciados y en virtud de oficios divididos y especializados, es posible garantizar un sistema de producción de largometrajes de calidad narrativa y estética, igualmente diferenciados según géneros y estrellas cinematográficas (Belton, 2021, 78). Esto significa que el cine, lejos de oponer la fría producción

industrial de mercancías a la genuina creatividad artística, las vinculó. Contra todo romanticismo, el genio de los primeros productores de Hollywood fue integrar la obra de arte y la mercancía, no oponerlas. A finales de la segunda década del siglo pasado ya existía todo un emporio industrial fundamentado en la calidad artística de sus mercancías. Sería allí cuando la prensa reorientaría la mirada. Son conocidas las negociaciones de los grandes productores de la época con los medios informativos para incluir secciones de análisis cinematográfico. Además, durante la misma época, las productoras generaron sus propios sistemas de difusión informativa tales como revistas y publicaciones periódicas. *Photoplay*, surgida en 1911, fue tal vez la más icónica con sus páginas llenas de fotografías de los famosos y repletas de cartas de la masa de seguidores de las

estrellas (Hansen, 1994, 207). Con ello se abre un espacio para el comentario de las películas y para el fortalecimiento de una cinefilia norteamericana y prontamente global (muchos países seguirían este modelo). Así, habría que incluir al comentarista de prensa como un trabajador más en el mercado laboral de los oficios del cine. Para ese momento, podríamos hablar de una suerte de crítica cinematográfica con funciones publicitarias y de propaganda comercial. Se crea con ello toda una serie de dispositivos mediáticos, comerciales y sociales orientados a redundar en las virtudes artísticas de las nuevas mercancías. Parte del perfeccionamiento de las películas como mercancías tiene que ver con la construcción de una preocupación normalizada, institucionalizada y de circulación regular por sus cualidades estéticas. En esta rutina, la crítica cinematográfica

profesionalizada encuentra, al menos en parte, sus condiciones materiales de posibilidad.

La idea de la crítica cinematográfica como un cuerpo más científico o, por lo menos, como un saber académico, al modo en que mayoritariamente la entendemos hoy, emerge fundamentalmente en la Francia de la posguerra. Una generación formada en la emblemática cinemateca parisina a manos de Henri Langlois que operó como la escuela para una cinefilia cosmopolita sumada a un Estado benefactor que desde los años 40 se dedicó a apoyar un cine nacional, servirían como caldo de cultivo para la emergencia de una crítica cinematográfica con expectativas de autonomía y rigurosidad conceptual. Vale la pena recordar que para finales de los años 50 la democratización universitaria hacía parte de la agenda de una Europa en reconstrucción. Esto posiciona a las juventudes, por un lado, y a los saberes académicos, por el otro, en el centro de la vida social. En este contexto, instituciones como las cinematecas nacionales, las cátedras universitarias, los estudios “científicos” sobre el cine, los festivales cinematográficos alternativos con agendas multiculturales y el cineclubismo servirán como condiciones institucionales para la emergencia y aceptación de una nueva práctica discursiva en torno al cine. La imagen del crítico académico y de la crítica de corte más “científico” se cristalizan en figuras hasta hoy afamadas, por sobradas razones, tales como André Bazin y *Cahiers du cinema* (Jullier y Leveratto, 2012, 189). Para los jóvenes escritores de la revista, entre los que se encuentran autores como Godard, Rohmer o Truffaut, las reflexiones cinematográficas no se agotan en consideraciones sobre el argumento narrativo como representación de la realidad, sino que deben avanzar hacia un estudio de la imagen en tanto que imagen. Esta nueva crítica cinematográfica, erudita, académica y volcada al detalle formal (ya no a la generalidad del argumento), entiende el cine como algo más allá de un simple asunto de representación y narrativa. Se trata de una crítica que va a la imagen y no solo al relato, y al volcarse sobre ella, la desmenuza en sus detalles cuidadosamente a través de la palabra (Rivette, Deleuze-Bazin). Debe surgir, así, un saber específico

sobre la imagen y la revista especializada será el objeto que recogerá toda esta sensibilidad. El crítico es ahora un erudito y un experto, y el lector de esta crítica gozará de la distinción del iniciado. A la profunda rigurosidad de esta nueva crítica le acompaña el peligro del elitismo y del mesianismo académico. Esta ambigüedad es la misma que históricamente ha recaído sobre el llamado cine de autor que se ubica a medio camino entre la emancipación de la mirada y la distinción de las mercancías de lujo.

Ahora bien, quisiera detenerme en el lugar excepcional que ocupa la escritura, y en consecuencia la revista especializada, en este escenario. Siguiendo el modelo de científicidad heredado del enciclopedismo ilustrado, la crítica académica asumió la publicación escrita como su principal plataforma de producción de pensamiento. Como lo sugieren Jullier y Leveratto (2012), la escritura sobre cine sigue el modelo del texto académico en una clara deuda con los procedimientos típicos de la universidad. La crítica moderna es hija de la universidad. “En efecto, esta hace entrar al filme en el orden del discurso, es decir, valoriza la capacidad de hablar bien, y no solamente de hablar del cine, capacidad cuya piedra de toque es la escritura” (137). Podría decirse que la crítica escrita aspira a una cierta autonomía como texto, a un valor literario en sí mismo. En esto radica parte de su magia. De este modo, medios como la radio y la naciente televisión, se mantendrían a la sombra en cuanto espacios de segundo orden. Ellos, a lo sumo, cumplirían funciones divulgativas e introductorias. Ya la crítica de los primeros años del cine industrial se había volcado a la prensa escrita pero, por un lado, se trataba de una escritura bastante más informativa que académica y, por otro, convivía con las funciones igualmente informativas de la radio.

## La crítica en la era digital

Demos un salto. En el contexto digital del siglo XXI, las condiciones tecnológicas de producción y consumo cinematográfico se han transformado tanto como las condiciones materiales de posibilidad de la crítica misma. Ya a finales del siglo pasado, el cine vivió transformaciones técnicas y sociales estructurales: la aparición del formato Beta, luego del VHS y finalmente del DVD, supusieron cambios tanto al nivel de la oferta como al nivel de las formas de consumo. Incluso, la legalidad misma se tuvo que reacomodar ante el peligro inminente que supone la piratería. Por un lado, la oferta se multiplicó,

las videotiendas se volvieron escenarios de convivencia de cinematografías diversas en los que era posible encontrar desde el mainstream norteamericano hasta la pornografía *amateur* de Europa del este. Siguiendo este modelo diversificado, las clásicas salas de cine se convirtieron en coloridos multiplex y los festivales canónicos se vieron obligados a abrir secciones paralelas para recibir el cine alternativo del mundo que no encajaba con sus estrechas selecciones oficiales. Sundance y Rotterdam son, tal vez, festivales icónicos en lo que a esto respecta (De Valck, 2007, 33). Por otro lado, las condiciones de visualización fílmica sufrieron un vuelco irreversible. En consonancia con la teología del individuo y la singularidad característica del capitalismo tardío, la exhibición cinematográfica se domesticó, se «domiciliarizó».



\*

El consumo en casa y por demanda reemplazó al espacio de encuentro social que significaron antaño la sala de cine y el cineclub. El ritual social de visualización colectiva se transformó en consumo privado. Con ello, la función social que cumplía la cinemateca con su programación selectiva ha sido reemplazada por el coleccionismo pirata del cinéfilo conectado a la red. Ahora parte de la pericia del cinéfilo tiene que ver con ubicar la película entre bases de datos y motores de búsqueda. De esta manera, las películas se volvieron objetos de apropiación que se guardan en casetes, discos y archivos digitales (Márquez, 2015, 110).

Estas transformaciones fueron simultáneas a las que experimentó la crítica. Como primera medida, la erudición biográfica, filmográfica, de cifras, de fechas y de nombres del experto erudito se transformó en una

habilidad de búsqueda en línea. Basta con ingresar gratuitamente al perfil en IMDB (Internet Movie Data Base) de un filme o de un director para contar con datos que antaño tomarían tiempo de rastreo y adquisición. A esta rápida circulación de los datos, le acompaña la generación de comunidades de intercambio de opiniones críticas sobre las películas. Tras el deceso del cineclub, llegó el cine foro en línea con sus comunidades virtuales y sus espacios de discusión orientados más por la pasión genuina que por el academicismo de experto. Estos foros de discusión han llegado a coexistir con el respeto que se siente por los grandes críticos y las revistas especializadas. No se trata de un reemplazo de la crítica erudita a manos del comentario en los foros de discusión, sino más bien de una convivencia (Jullier, 2002, 89). Esto, naturalmente, ha supuesto

una multiplicación de las formas de escritura. En Internet conviven las opiniones con las reseñas periodísticas y las críticas especializadas. Si el cine multiplicó su oferta, la escritura crítica también. Ahora bien, no pocos encuentran en estas comunidades digitales el comentario personal infundado y la escritura burda y mal argumentada como la constante. Uno de los mayores peligros de la democracia es el de igualar por lo bajo. No obstante, hay casos interesantes; algunos críticos académicos han sabido entender la transformación mediática y han extraído lo mejor de esta horizontalidad digital. Como sea, hay algo que es crucial en este nuevo escenario, a saber, que la crítica cinematográfica está arrojada a un nuevo placer, el del intercambio, el de la circulación abierta generadora de diálogo. Claro, no podemos ser ingenuos entusiastas cuando



el diálogo digital que han normalizado las redes sociales no es otro que el de la transacción narcisista de la exhibición y la búsqueda de aprobación; es decir, el de la competencia.

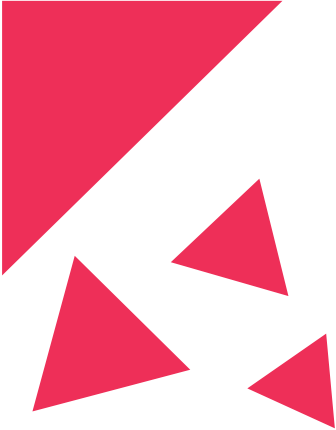
Quisiera detenerme en una transformación de la escritura aún más profunda. Un computador conectado a Internet no es simplemente una máquina de escribir con aditamentos. Las imágenes, sonidos e hipertextos no son recursos auxiliares de la escritura. Las tecnologías digitales entrañan un nuevo medio a cabalidad y con ello traen consigo una nueva epistemología (Machado, 2015, 182). Para efectos de esta presentación, me detendré en

el carácter multimedia de esta renovación. Desde hace décadas venimos acostumbrándonos a la integración entre texto, oralidad, sonido e imagen en un solo documento, de tal forma que estos distintos medios se superponen haciendo unidad. Con ello, la centralidad de la palabra es desplazada por una suerte de transversalidad multimedia. El logocentrismo, como lo llamó Jacques Derrida, es puesto en entredicho por estas nuevas tecnologías, al grado que las gráficas y los modelos digitales se integran hoy día a los textos científicos, tanto como los videos y registros sonoros lo hacen a la práctica periodística.



Se trata de un ejercicio de pensamiento en el que imagen, sonido y palabra se imbrican como unidad. Estas nuevas formas de inscripción multimedia nos obligan a redimensionar lo que entendemos por escritura. Como lo sugiere Arlindo Machado (2015), nos acostumbramos en el pasado a llamar escritura lo que se reduce al modelo del texto escrito lineal usado por la tradición cristiana desde el siglo IV para garantizar la oficialidad de los textos bíblicos y que fue institucionalizado tras la invención de la imprenta en el siglo XV. Vista desde esta perspectiva, la nueva epistemología multimedia nos obliga a entender por texto cualquier dispositivo de inscripción en el que se graban, fijan, memorizan y conservan conocimientos orales, sonoros, visuales y textuales. Me asalta entonces la pregunta: ¿Cómo puede comportarse al menos un sector de la crítica cinematográfica tras la notificación de la profundidad que entraña esta transformación?

Pienso inmediatamente en la obra tardía de Jean-Luc Godard quien sirviéndose de material cinematográfico de archivo y un sistema de edición integra textos en off, imágenes fijas y en movimiento, sonidos y palabras escritas en una misma obra para producir desde la imagen un saber sobre la imagen misma. Una obra como *Historia(s) del cine* (1988-1998) puede ser leída perfectamente como un documento de crítica cinematográfica hecho con imágenes. Claro, debemos recordar que los problemas de derechos de autor que enfrentó por apropiarse de imágenes icónicas de la historia del cine comercial hicieron muy difícil la circulación de este proyecto. En el contexto colombiano pienso inmediatamente en obras de Luis Ospina y Carlos Mayolo como *Agarrando pueblo* y *Oiga vea* en las que el registro documental es un motivo para pensar las imágenes de un modo cercano al que lo hace el crítico. En la primera, es claro cómo la imagen cinematográfica piensa sus propios circuitos de romantización de la miseria. La segunda, usa la imagen para problematizar la imagen misma en cuanto emblema del oficialismo y la exclusión. Pienso también en la obra entera de Harun Farocki, quien con sus ensayos audiovisuales contruidos con la rigurosidad de un científico produce todo un corpus de conocimiento crítico de las imágenes en tanto que armas de destrucción masiva.



Se trata de realizadores que, sin dejar de hacer imágenes, hicieron a la vez una especie de revisión crítica de ellas. Sin ser críticos en sentido canónico, obraron como críticos. Dentro de una epistemología en la que las imágenes y el pensamiento escrito se integran, estos autores trocaron los lugares de cada uno de estos medios al integrarlos y producir conocimiento reflexivo desde las imágenes y los sonidos, y ya no exclusivamente desde la palabra escrita. Sin embargo, estos ejemplos no coinciden con la era digital. Todos ellos pertenecen a un mundo aún análogo y, sin embargo, anticiparon el digital.



\*

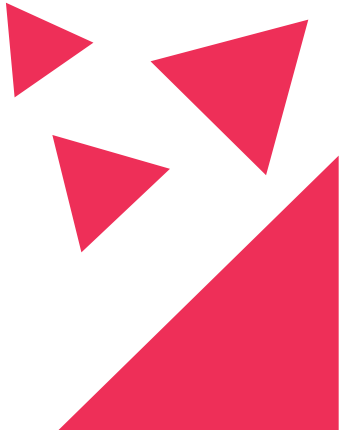
En un contexto de normalización digital como el actual, tal vez la crítica cinematográfica tenga mucho que aprender de prácticas sociales tan difundidas como los memes. En este caso, se trata de **apropiarse** de imágenes, de integrarlas a textos y a otros recursos mediales con el ánimo de construir un dispositivo comunicativo. Con los memes, no se trata de la producción de realizadores reconocidos, sino más bien de procedimientos populares ampliamente diseminados. La red permite que cualquiera se apropie de las imágenes como antaño la hacían de manera exclusiva Godard o Farocki. No pretendo hacer del meme un modelo ni mucho menos.


Él no posee las expectativas de rigor que se le reclama, justificadamente, a la crítica cinematográfica. Ella se orienta en un sentido muy distinto y se integra en un mundo social diferente. Sin embargo, prácticas tan difundidas en los actuales ambientes multimedia pueden llegar, al menos, a inspirar posibilidades expresivas y de producción de pensamiento. Por ejemplo, la actual explosión del *Ensayo audiovisual*, del *Documental con material de archivo* y del llamado *Documental de escritorio* son ejemplos de cómo la palabra escrita y las imágenes audiovisuales se integran en dispositivos capaces de producir conocimiento desde la imagen sobre la imagen misma.



\*

Los actuales dispositivos multimedia funden la figura del crítico y la del realizador audiovisual en una sola, haciendo posible la revisión crítica de las imágenes más allá de la palabra escrita. Arlindo Machado (2015) contrasta la riqueza de la transmisión del conocimiento en la Edad Media con la rigurosa linealidad del saber científico escrito para ofrecer una invitación sugestiva al productor de contenido digital.




 Durante toda la antigüedad y la Edad Media, la transmisión de conocimientos estuvo ligada a la actividad de oradores y del juglar, que escenificaban verdaderos espectáculos para acompañar los relatos, en los cuales no podían faltar, evidentemente, la música, el teatro, la mímica, la visualización de imágenes, etc. Incluso los libros medievales son impensables sin las impresiones multicolor y todo el sistema de iluminación que los transformaban en verdaderos espectáculos visuales. Toda esta radiante alegría del conocimiento se pierde con la imprenta y su repetición monótona de tipos uniformados, con su fría e implacable abolición de la música, de las imágenes y de los colores, a tal punto que un contemporáneo de Gutenberg, Heinrich Seuse, afirmó que el libro impreso se dirigía apenas a los corazones resecos y sin pasión: en él, las ideas parecen nacer muertas» (179).

Cierro con esta pregunta a modo de invitación: ¿Cómo podría la crítica cinematográfica, sin perder su lucidez, servirse de esta transformación multimedia para lograr un plus de vitalidad, la vitalidad de la que gozan en cada caso el meme y el juglar?

## Referencias:

- Belton, J. *American Cinema, American Culture*. Nueva York: McGraw-Hill  
 Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.  
 De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.  
 Hansen, M. (1994). *Babel & Babylon*. Boston: Harvard University Press.  
 Jullier, L. (2002). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.  
 Jullier, L. & Leveratto, (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La marca.  
 Machado, A. (2015). *Pre-cine y Post-cine*. Buenos Aires: La marca.  
 Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla*. Madrid: Cátedra.



# EL ESPEJO DE LA VIOLENCIA: SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL OTRO Y LOS MECANISMOS DE DESHUMANIZACIÓN EN LA DESAPARICIÓN FORZADA EN COLOMBIA

*The Mirror of Violence: On the Perception of the Other and The Mechanisms of Dehumanization in the Forced Disappearance in Colombia.*

Gustavo Gómez Pérez

ORCID: 0000-0001-7380-9343

Profesor Asociado, Departamento de Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá, Colombia. Intereses investigativos en fenomenología, filosofía política y estética.



## Resumen

El presente artículo analiza la metáfora del “espejo de dos caras” que propone María Victoria Uribe (2023) para comprender lo que sucede con las víctimas de la desaparición forzada en Colombia. Esta figura simboliza el aislamiento y la vulnerabilidad de las víctimas, y la deshumanización que subyacen a esta forma de violencia. Al respecto, se plantea que esta forma de violencia genera una especie de espectralización de la existencia, espectralización marcada por una desvinculación radical del mundo que pone en cuestión presupuestos fundamentales, metafísicos, de la experiencia. El texto identifica tres niveles de aislamiento que facilitan esta deshumanización: entre la víctima y su entorno, entre la víctima y el victimario, y entre comunidades y la sociedad. Estas formas de aislamiento contribuyen a naturalizar la violencia y a mantener una ilusión de poder absoluto por parte del perpetrador. Sin embargo, según se muestra en la conclusión, desde la perspectiva de Merleau-Ponty es posible asumir una lectura distinta de la figura del espejo, según la cual el aislamiento o la desvinculación que se da en estas prácticas nunca es total, y en la comunidad de lo sensible hay lugar para la resistencia. Un ejemplo de ello es el ritual de adopción de cadáveres no identificados en Puerto Berrío, que restaura los lazos humanos y desafía la deshumanización. Este acto destaca la capacidad de reciprocidad y afectación mutua inherente a lo viviente, y la capacidad de resistencia política a partir de la reconstrucción simbólica de la relación con los muertos desconocidos.

### Palabras clave:

Desaparición forzada, conflicto en Colombia, espectralidad, Merleau-Ponty.

**Recepción:** 29 de septiembre de 2024

**Aceptación:** 20 de octubre de 2024

**Cite este artículo como:** Gómez Pérez, G. (2024). “El espejo de la violencia: sobre la percepción del otro y los mecanismos de deshumanización en la desaparición forzada en Colombia”, en *Posibilidades*, 5 (1), 51-65.

## Abstract

This article analyzes the metaphor of the “two-way mirror” proposed by María Victoria Uribe (2023) to understand the experiences of victims of enforced disappearance in Colombia. This figure symbolizes the isolation and vulnerability of the victims, as well as the dehumanization underlying this form of violence. It is argued that this violence generates a kind of spectral existence, marked by a radical disconnection from the world that challenges fundamental, metaphysical assumptions of experience. The text identifies three levels of isolation that facilitate this dehumanization: between the victim and their environment, between the victim and the perpetrator, and between communities and society. These forms of isolation contribute to naturalizing violence and sustaining an illusion of absolute power on the part of the perpetrator. However, as shown in the conclusion, from Merleau-Ponty’s perspective, it is possible to interpret the mirror figure differently, suggesting that the isolation or disconnection in these practices is never total, and that there is room for resistance within the community of the sensible. An example of this is the ritual of adopting unidentified corpses in Puerto Berrío, which restores human bonds and challenges dehumanization. This act highlights the capacity for reciprocity and mutual affectation inherent to all living beings, and the potential for political resistance through the symbolic reconstruction of the relationship with unknown deceased individuals.

### Keywords:

Enforced Disappearance, Colombian Conflict, Spectrality, Merleau-Ponty



## Introducción: La desaparición forzada en Colombia y el espejo de dos caras de la violencia

En su reciente libro sobre las desapariciones forzadas en Colombia, titulado *Cuerpos sin nombre, nombres sin cuerpo*, María Victoria Uribe (2023) recurre a la metáfora de un espejo de dos caras para tratar de figurar una situación que, en principio, roza los límites de lo irrepresentable e impensable, y que refiere a lo que sucede con las personas que han sido víctimas de esta peculiar, y aberrante, modalidad de violencia. Esta figura se introduce inicialmente de la siguiente manera:

«**Desde el momento en que es raptada, levantada, secuestrada o llevada a la fuerza, la persona que es desaparecida queda escindida espacial y temporalmente del entorno que le es familiar y queda en manos de desconocidos que pueden hacer lo que quieran con ella, una situación de vulnerabilidad para la cual no hay palabras. A partir del momento en que el desaparecido sale del entorno que le resulta familiar y es forzado a encarar una situación desconocida y, por lo tanto, amenazante, incierta y angustiante se configura lo que parece ser un espejo de dos caras, una superficie velada que separa para siempre a quienes quedan de un lado y quienes quedan del otro.»** (Uribe, 2023, 54)

Según se sugiere en este pasaje, la figura del espejo de dos caras es un recurso literario o imaginativo que esboza la situación de aislamiento e indefensión en la que estaría la víctima de la desaparición forzada y que remite, indirectamente, al sofisticado dispositivo y escenario del interrogatorio policial en el que sospechosos son separados de los investigadores o un testigo por un espejo que obstaculiza totalmente la posibilidad de reconocimiento o identificación de quien ofrece el testimonio o quien debe identificar al criminal. En este sentido, la figura del espejo que usualmente evoca un desdoblamiento o amplificación de la visión sirve, paradójicamente, para



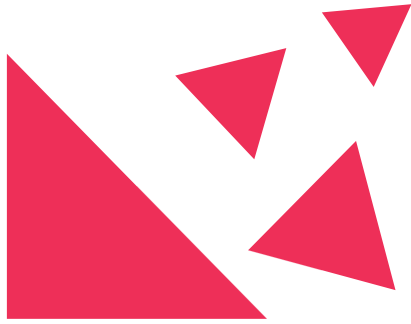
enfatar una profunda opacidad y una operación de invisibilización. Además, la figura llama la atención sobre una situación que exacerba drásticamente la vulnerabilidad de la víctima, que en este caso asumiría la posición que en el dispositivo policial corresponde al acusado o sospechoso, pues esta es despojada de toda posibilidad de comunicación o relación con su entorno habitual. Y esta situación de aislamiento conlleva, efectivamente, una destitución o suspensión de la reciprocidad, de la apertura o exposición mutua, que caracteriza habitualmente las relaciones humanas, la interacción entre iguales, especialmente en el contexto de las sociedades democráticas modernas. De acuerdo con esto, pues, la referencia a una figura de este tipo, que además alude a un escenario artificial que facilita la manipulación de las condiciones de interacción, hace patente cuán difícil es dar cuenta de una forma de violencia y sufrimiento que por lo general imposibilita la reconstrucción de los hechos y un justo reconocimiento de lo acontecido con la víctima. En efecto, según lo explica la Uribe (2023), “(...) [u]na figura opaca e impenetrable como esta [refiriéndose al espejo de dos caras que aísla a quienes están a cada lado] me permite argumentar que la desaparición forzada de una persona es un crimen irrepresentable” (69).

Lo irrepresentable en este caso, según lo aclara la autora, no refiere a una renuncia o negación de la posibilidad de comprender o pensar lo que ocurre, posición que en cierto sentido podría ser interpretada como una forma velada de complicidad con los perpetradores o como una forma de acentuar la injusticia sufrida por las víctimas<sup>1</sup>. Por el contrario, se trata más bien de especificar, desde la ignorancia parcial y la distancia insalvable con los hechos que inevitablemente caracteriza a la posición del investigador en cuanto tal, lo que caracteriza particularmente a este tipo de violencia y las implicaciones sociales y políticas que conlleva. La desaparición forzada se puede concebir, así, como una expresión paradigmática de lo irrepresentable de la violencia, en cuanto que conlleva, generalmente, la borratura de todo testimonio o archivo de lo sucedido, y la persona es expulsada del mundo de tal modo que la narrativa de su vida queda inconclusa. Y el investigador que pretenda indagar sobre lo ocurrido se topa así con una especie de muro, una suerte de vacío inescrutable, pues carece de algún registro que sirva de soporte o memoria de lo ocurrido.<sup>2</sup>

- 
- 1 Al respecto, cabe referir a los planteamientos de Georges Didi-Huberman (2004) en relación con el carácter presuntamente inimaginable de la Shoah, que eventualmente se invoca para eludir la responsabilidad de tener que pensar, reconocer y “saber” lo sucedido en Auschwitz. De ahí que Didi-Huberman proponga la tesis “para saber hay que imaginarse” (2004, 17). A pesar de la magnitud del horror, tenemos que tratar de saber e imaginar lo ocurrido. Esta tesis podría extrapolarse para referir a lo acontecido en el conflicto en Colombia, pues independientemente de cuán “inimaginables” sean las atrocidades sufridas por las víctimas, debemos tratar de pensarlas e imaginarlas, y esto es precisamente lo que trata de hacer Uribe en su libro.
- 2 En este punto vale la pena aclarar que el presente artículo no pretende representar la perspectiva de las víctimas, ni asumir alguna posición de autoridad respecto de la comprensión de su propia experiencia, lo que siempre conlleva riesgos éticos que deben ser tratados con mucha cautela, como bien lo ha mostrado Linda Alcoff (1991). Se trata, más bien, de asumir la tarea de tratar de pensar lo ocurrido con la conciencia de que el fenómeno en cuestión es inevitablemente elusivo para el investigador, pero que se trata de un asunto que amerita también un ejercicio de reflexión académica.

En este orden de ideas, uno de los aspectos que hace particularmente monstruosa esta forma de violencia es que busca aniquilar a la persona integralmente, intenta borrar todo rastro de lo ocurrido con ella, de modo que se obstaculiza incluso la posibilidad del duelo por parte de los seres queridos, toda vez que no hay siquiera certeza sobre la muerte. Y esto revela, según lo muestra Uribe en su análisis de la figura del espejo, y refiriéndose a los planteamientos de Agamben sobre el Estado de excepción, cómo esta forma de violencia es un mecanismo paradigmático de deshumanización. El espejo representa, en este orden de ideas, la situación límite en la que la persona es despojada integralmente de su reconocimiento social o político (Uribe, 2023, 70).

En este contexto, pues, uno de los problemas centrales que enfrenta Uribe en su investigación tiene que ver con la identificación de los mecanismos de deshumanización que subyacen específicamente a esta forma de violencia, teniendo en cuenta que con frecuencia se yuxtaponen a otras prácticas: el secuestro, la tortura, la violación (Uribe, 2023, 93). Este problema está vinculado a otra cuestión, concerniente a las condiciones que permiten que se llegue a estos extremos de violencia, toda vez que resulta en principio incomprensible cómo es posible que alguien someta a otra persona a una destitución integral de su humanidad y llegue a *percibirla* como un anónimo sin



identidad, como un “nadie” (44), cuya existencia se ha de borrar radicalmente. En suma, según lo sugiere Uribe, una de las preguntas de fondo que surgen en relación con las desapariciones forzadas se refiere a las condiciones que hacen posible que el perpetrador perciba a otro ser humano, a su potencial víctima, como una cosa o como algo menos que humano. Y en relación con este interrogante de fondo, según se argumentará en lo que sigue, la figura del espejo de dos caras tiene una potencia explicativa ejemplar.

## El “espejo de dos caras” y la espectralización de la existencia

Inicialmente la figura del espejo es concebida por Uribe como una metáfora que podría ayudar a comprender la magnitud y el tipo de aislamiento en el que se encuentra la persona que es raptada y desaparecida. La víctima es súbitamente separada de sus seres queridos, y puesta en una situación en la que queda, por decirlo así, encapsulada en una perspectiva que se cierra sobre sí misma, con sus captorres. Qué sucede entre los captorres y la víctima es algo que desde este momento resulta totalmente inexpugnable para los familiares de la víctima. En este sentido, los familiares y seres queridos de la persona desaparecida quedan desde el instante de la desaparición también aislados y encriptados en su situación, atrapados en su propia perspectiva, sin ningún acceso a la situación del otro que han perdido. Y, de esta manera, se insinúa también una peculiar paradoja estética, o perceptiva, a saber, lo que usualmente opera como un mecanismo para facilitar la visión de lo no visible directamente, por ejemplo, el propio rostro, en este caso se revela como expresión de la opacidad que impide el acceso al otro.

En otras palabras, como fue sugerido anteriormente, en la figura propuesta por Uribe el espejo es símbolo de opacidad más que un dispositivo para ampliar o complementar la visión.

De esta manera, la referencia al espejo alude a una especie de distorsión de la experiencia propia, lo que resuena parcialmente con la perspectiva de Susan Buck-Morss (2005) sobre los planteamientos de Lacan acerca del “estadio del espejo”:<sup>3</sup> se trata de una experiencia propia del contexto histórico de la modernidad, y que remite al trauma infantil del cuerpo fragmentado, los “peligros de la fragmentación” (Buck-Morss, 2005, 216). En este orden de ideas, siguiendo la lectura de Lacan propuesta por Buck-Morss, es significativo que el espejo proporciona una réplica de la propia imagen como una

forma que oculta la propia carencia, la experiencia fragmentada del propio cuerpo, de manera que se llega a una identificación de sí con la totalidad o unidad que se constituye en la imagen especular. Así, la réplica narcisista que se da en el espejo opera como un narcótico que desdobra la experiencia del propio cuerpo<sup>4</sup>, y de este modo genera una suerte de entumecimiento, o la neutralización de la sensibilidad, en virtud de una sustitución de la relación con el cuerpo propio por una relación con su imagen.

Ahora bien, al ahondar en esta reflexión de Buck-Morss y sus posibles resonancias con la figura del espejo de dos caras que propone Uribe, es posible puntualizar también en qué medida la violencia y la deshumanización operante en la desaparición forzada pasa por una especie de “espectralización” del otro basada en una manipulación de las condiciones en las que “aparece” la víctima.

A la luz de estos planteamientos, se podría aducir que en la

3 Al respecto, cabe señalar que Susan Buck-Morss interpreta esta figura lacaniana del estadio del espejo en términos de una teoría del fascismo que genera condiciones “estéticas/anestésicas” que facilitan que “(...) hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con deleite”(Buck-Morss, 2005, 216).

4 Según lo enfatiza Buck-Morss, la palabra “narcisismo” está vinculada etimológicamente a “narcótico” (Buck-Morss, 2005, 217).



desaparición forzada el otro es reducido, en cierto sentido, a una imagen especular o fantasmagórica en la que se refleja, en una torsión perversa, la voluntad del perpetrador como algo sin límites o absoluto, como si en esta versión sádica del narcisismo el perpetrador pudiera sustituir la experiencia fragmentaria y vulnerable de sí mismo por una perspectiva totalizante del otro, basada en la ilusión de un dominio pleno de las condiciones de su “aparecer”. En otras palabras, de acuerdo con esta lectura, tal parece que el perpetrador puede deshumanizar al otro porque en cierto sentido se deshumaniza a sí mismo<sup>5</sup>, distorsiona la imagen de sí mismo en su relación con el otro, pues impone su voluntad a la víctima en un escenario en el que “parecería” ser omnipotente e invulnerable, es decir, un escenario que genera la ilusión de invulnerabilidad para el perpetrador y, así, la ilusión de control absoluto respecto de las posibilidades de acción de la víctima. Y, en términos generales, esta distorsión de la visión supone una negación general de todo presupuesto de reciprocidad y cuidado mutuo, principios que suelen estar implícitos en el horizonte de comprensión de lo que significa ser humano.

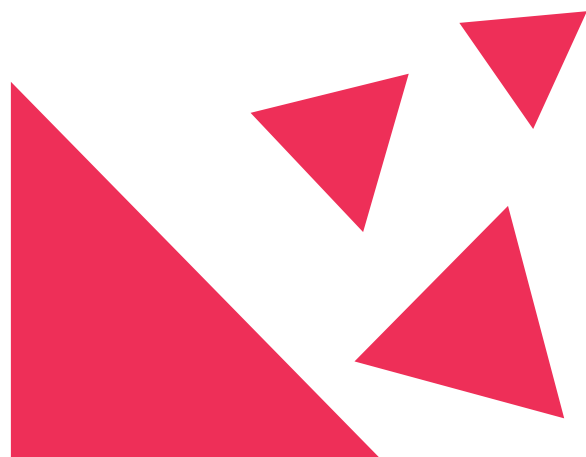
5 Como bien lo explica Donatella Di Cesare, en su análisis de la tortura, “[a]l tiempo que niega la humanidad de la víctima, el torturador reniega de la propia”(Di Cesare, 2018, 128).

Al ser aislada de su entorno, y al estar dispuesta en una situación de absoluta indefensión y vulnerabilidad, la víctima aparecería ante el perpetrador como una especie de existencia espectral, sin profundidad, una existencia que presuntamente no puede afectar su realidad, que no lo puede tocar o vulnerar. Y esta espectralidad resuena también, aunque por supuesto en un sentido diferente, en la manera como son afectados los familiares y allegados de la persona desaparecida.

En efecto, el motivo de lo espectral es importante porque según lo enfatiza Uribe, citando en este contexto a Sandra Zorio en su investigación sobre el duelo y la desaparición forzada en Colombia desde una perspectiva psicoanalítica, la desaparición es una forma de violencia particularmente desgarradora porque torna fantasmagórica la existencia del ser querido:

**(...) [e]l desaparecido toma una connotación de muerto-vivo que lo convierte ante los familiares en una especie de fantasma que los atormenta, los angustia porque no fue posible enterrar su cuerpo y, al mismo tiempo porque se trata de un ser vivo que podría estar pasando fuertes necesidades fuera de casa.» (Uribe, 2023, 59)**

La desaparición forzada opera así, como un dispositivo de violencia “ontológica” que desvincula radicalmente la existencia del ser querido del mundo que compartía con otros. Se podría decir, entonces, que la referencia al espejo alude indirectamente al hecho de que el vacío fantasmagórico de la existencia del otro amado que ha desaparecido es un trauma que podría tornar la existencia de los seres queridos que quedan en el lado del espejo en el que presuntamente continúa la vida corriente, en una especie de existencia espectral que ya no cuenta con la estabilidad que suele caracterizar la vida cotidiana, en cuanto que ahora la vida se debate entre una peculiar mezcla de angustia y el dolor, “(...) angustia por la posibilidad de perderlo [al ser querido] y dolor, por pensar que en verdad ya se perdió” (Uribe, 2023, 60). En otras palabras, es posible imaginar que en este caso la vida de las víctimas de la desaparición forzada, en particular de los familiares o allegados de la persona desaparecida, se tornaría en algo espectral porque ya no



parece posible continuar sin más con las ocupaciones del día a día, porque se ha perdido el anclaje en una certeza fundamental de la existencia, algo que habitualmente se da por supuesto como una especie de certeza metafísica, a saber, que el otro al que amamos no puede desaparecer sin más, sin ningún indicio de lo sucedido, de un día para otro.

En circunstancias de este tipo, es de esperarse que la existencia se tome en algo en cierto sentido insostenible, o insoportable, porque no se puede continuar como si el ser querido hubiera muerto porque no hay ninguna certeza al respecto, y no se puede continuar como si estuviera vivo, porque al buscarlo no se encuentra más que el reflejo de la propia angustia. Y, ciertamente, desde esta lectura que propone Uribe cabe asumir también que en buena medida el dolor causado por la desaparición del otro depende del margen de duda irreductible, que permanece como

una herida abierta, respecto de si es posible, todavía, hacer algo.

Ahora bien, como fue sugerido anteriormente, esta espectralidad que pone en suspenso presupuestos básicos de la experiencia y del mundo de los familiares del desaparecido también podría tener un correlato del otro lado del espejo, del lado de víctima directa que se encuentra confinada con sus captores. Al ser arrancada violentamente de su entorno habitual, y perder radicalmente todo control sobre su propia vida y su propio cuerpo, la víctima sería despojada también de los referentes existenciales básicos (la autonomía, la dignidad, los proyectos vitales, el tejido social) que constituyen una vida propiamente humana. Así, en el transcurso de tiempo *inimaginable* que se daría entre el rapto y la muerte del desaparecido, su existencia se

tornaría espectral precisamente por su sustracción respecto de todo contexto habitual, y tomaría los visos de lo que quizás podríamos denominar, siempre desde la distancia de lo que no es posible comprender cabalmente, una especie de muerte en vida.

Indirectamente, el testimonio de la filósofa Susan Brison (2002), víctima de violencia sexual y de un brutal intento de asesinato, podría dar claves para entender lo que podría significar el tipo de espectralidad que afectaría a la víctima de la desaparición. En efecto, Brison ofrece una explicación que podría referir también a esta situación al narrar su proceso de recuperación después del ataque sufrido. Según ella, su vida fue truncada, y por un tiempo, el tiempo que tomó la posibilidad de retomar cierto control sobre sí misma y reconstruir en alguna medida su identidad, llevó una existencia que tenía los visos de la irrealidad, lo que ella eventualmente denomina efectivamente como una experiencia de las cosas que se da “póstumamente” [*posthumously*] (Brison, 2002, 8). Y esta irrealidad tiene que ver con una suerte de parálisis del sentido, de la posibilidad de retomar un proyecto común, con los otros. Ella enfatiza, siguiendo en parte lo planteado por

Jean Améry (2001) en su testimonio y reflexión como víctima de la tortura, que la violación de los límites de la piel y de la intimidad del propio cuerpo conlleva una dislocación de los vínculos mínimos de confianza que nos unen al mundo (Améry, 2001, 90-91). Améry plantea, en este sentido, que la violencia extrema, inimaginable, desproporcionada y arbitraria, sin posibilidad de defensa o ayuda, es un tipo de evento que rompe la fe metafísica que damos por sentada en nuestra existencia, y después de esta pérdida de confianza se vive en una especie de exilio que diluye en cierto sentido todo horizonte de futuro, la dimensión temporal propiamente humana. Asimismo, retornando a la situación de la víctima de la desaparición forzada, podríamos decir que aunque desconozcamos en general los detalles de lo acontecido, su situación conlleva la suspensión violenta de todo vínculo habitual con el mundo de manera análoga a lo que describen Brison y Améry. Y, efectivamente, la referencia al espejo que introduce Uribe alude a este tipo de interrupción o ruptura.

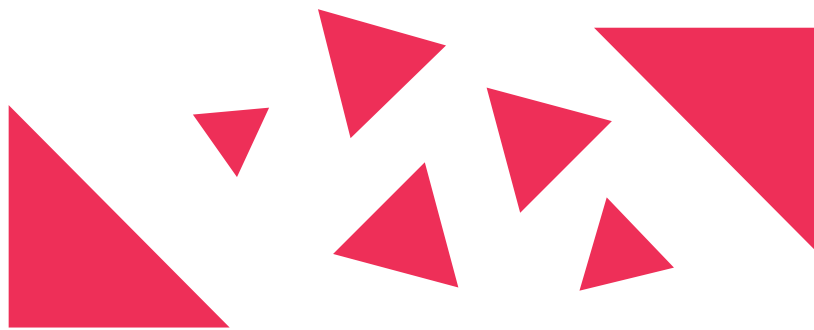
De acuerdo con esto, podríamos decir que la figura del espejo de dos caras permite pensar en cierto sentido, desde un esfuerzo imaginativo-fenomenológico que nos ayuda a aproximarnos a la perspectiva de las víctimas, lo que acontece al interior de la situación, en principio ineluctablemente opaca, de la desaparición forzada. Esta figura trata de precisar en parte el terrible daño existencial que conlleva esta forma de violencia que, además, es una forma de tortura. Sin

embargo, también sirve de punto de partida para un análisis ulterior, y que referiría por decirlo así, a un desdoblamiento metafísico de esta figura del espejo de dos caras que nos permite también comprender en parte las condiciones que rodean la separación que se establece entre la víctima y el victimario y que facilitan la deshumanización del otro.

En efecto, en un primer nivel de lectura de la figura del espejo se recalca la violenta separación entre la víctima y su entorno. Y en este nivel se muestra que la desaparición forzada conduce a una especie de disolución espectral de la existencia que se basa, por decirlo así, en un efecto de desarraigo o ruptura respecto del mundo habitual. En consonancia con esta lectura, cabe enfatizar que la figura del espejo hace patente una especie de montaje, es decir, una situación particularmente artificiosa que intenta negar presupuestos que son en principio imprescindibles, metafísicos, de la existencia humana: estos podrían ser denominados, tentativamente, el presupuesto del cuidado y el de la estabilidad. Como lo sugiere Améry, nuestra confianza en el mundo presupone que los otros van a respetar mi propia piel, los otros no pueden transgredir los límites de mi cuerpo ni disponer de este a

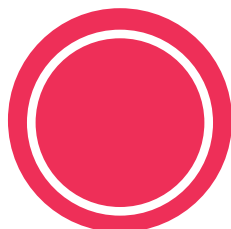
voluntad como si se tratase de algo que se puede reducir a pura “carne” (Améry, 2001, 97-98). Por otra parte, paralelamente a este supuesto y según lo dicho más arriba, se podría también considerar como otro principio que asumimos necesariamente en nuestra existencia habitual, el principio según el cual los otros que me rodean o conforman mi entorno no van a desaparecer sin más, y con ello presupone-mos que algo así tampoco nos va a suceder a nosotros, no vamos a desaparecer de un momento al otro sin dejar rastro.

Y, de esta manera, es lícito inferir que la figura del espejo no solamente remite a una especie de daño existencial-metafísico en las víctimas directas y sus familias —daño que por supuesto no debe opacar la importancia de los daños de otra índole que sufren las víctimas—, cuya existencia es espectralizada precisamente porque se interpone una pantalla que obstruye una visibilidad y comunicación con los otros, y que así rompe con los presupuestos relativos a una fe primordial en el mundo y los otros, sino que permite evidenciar que estas formas de violencia se nutren precisamente de la posibilidad de generar mecanismos artificiosos para tergiversar o distorsionar las condiciones



en que el otro aparece o puede aparecer. Esta es, en suma, una violencia que no solamente tiene repercusiones sociales y políticas, sino que indirectamente tiene también alcances, por decirlo así, metafísicos y estéticos en un sentido amplio, considerando la acepción primordial del término “estética” que refiere a la percepción y la sensibilidad

en general. En consonancia con esta perspectiva, la figura del espejo hace patente que esta forma de violencia responde a un esfuerzo para la manipulación general de la percepción de los otros y de los presupuestos que dan una cierta estabilidad ontológica y fenomenológica a nuestra comprensión del mundo.



## El espejo y los diferentes niveles de operación de los mecanismos de deshumanización

Aludir a los alcances metafísicos-estéticos de estas formas de violencia, y enfatizar que se trata de dispositivos que intentan modificar radicalmente las condiciones básicas que constituyen una relación propiamente humana con los otros, es importante para entender en qué sentido específico estas formas de violencia operan como mecanismos de deshumanización. En efecto, la figura del espejo de dos caras enseña, indirectamente, que la desaparición forzada es necesariamente el resultado de una operación de manipulación de la percepción que pretende socavar en diferentes niveles los cimientos mismos de la experiencia del mundo de las víctimas, y que en esta medida apunta a desdibujar o manipular principios que hacen posible la vida política y social de las comunidades en que ocurren. Que el otro aparezca ante el perpetrador como inhumano, como un objeto que está a disposición para el ejercicio de un poder presuntamente ilimitado, es algo que requiere que se modifiquen y controlen significativamente las condiciones de percepción, las condiciones en las que este puede “aparecer” o no. En otras palabras, tal parece que la deshumanización del otro solamente sería posible en un marco o montaje en el que, más allá del dominio sobre el otro se requiere además de una amplia manipulación del contexto en el que el otro existe.

Así, ante la pregunta que se plantea recurrentemente Uribe (2023, 60), que parece ineludible para

todo aquel que trate de profundizar en las causas de la violencia, y que refiere a cómo es posible que eventualmente el otro sea percibido como una cosa, algo menos que humano —pues, efectivamente, es frecuente en testimonios de excombatientes que como parte de su entrenamiento para la violencia se les enseñaba a ver las víctimas como cosas o, al menos, como animales—, se podría responder tentativamente, en consonancia con los argumentos precedentes, que esto es posible, al menos en parte, porque hay un montaje que sirve de pantalla para distorsionar o dislocar los principios más básicos de la experiencia, de manera que se pueda alimentar la ilusión de control sobre la realidad en su conjunto: no solamente el control sobre las posibilidades de acción de la víctima directa y sus familiares, sino además de las comunidades respectivas y sus territorios. De esta manera, pues, se podría decir que la figura del espejo de dos caras que separa a la víctima de su entorno remite, asimismo a un segundo espejo de dos caras que separa a la víctima del victimario, y que presupone también una referencia al aislamiento de las comunidades. Este segundo espejo permite aislar o poner en suspenso la humanidad y el espesor existencial de la víctima, en el contexto de una pseudo-realidad que ilusoria y provisionalmente constituye el victimario para el ejercicio de poder y violencia.

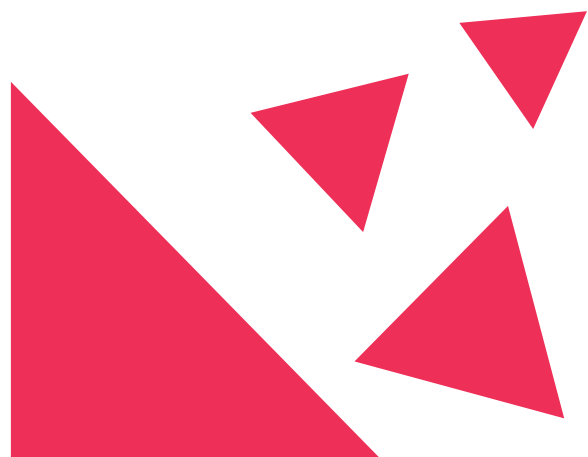


Así las cosas, la cuestión que se debe considerar a continuación refiere a cuál es la relación entre estos dos niveles del montaje de la violencia. Por una parte, está el nivel que refiere al aislamiento de la víctima y su entorno, y este es el que primordialmente intenta explicar la figura del espejo propuesta por Uribe. En este nivel la violencia se basa en el aislamiento y la espectralización de la existencia. Sin embargo, según acabamos de ver, hay un sentido en el que el ejercicio de esta violencia presupone un aislamiento o separación de otra índole. En este orden de ideas, se podría decir que esta violencia deriva de una violencia anterior o más originaria que es la que opera desde el momento en que se considera

que alguien es “desaparecible”, que alguien podría ser aniquilado, radicalmente, sin dejar rastro, y que es posible arrogarse este poder. Y es en este punto donde entra en juego más claramente la referencia al escenario del espejo del interrogatorio policial que fue mencionada inicialmente, y que no corresponde en sentido estricto a un espejo de dos caras, para complementar la figura propuesta por Uribe. En efecto, la figura del espejo que enfatiza la situación de aislamiento nos lleva a pensar en que la violencia extrema, atroz, basada en la deshumanización del otro, exige condiciones de no reciprocidad, de inmunidad e impunidad para el perpetrador. Y esto es precisamente lo que hace patente el espejo del interrogatorio policial, el dominio de las relaciones

de poder en términos de condiciones de “aparición” o percepción. La posibilidad de ver sin ser visto funciona en este caso como representación emblemática de una situación excepcional de poder, aquella en que la vulnerabilidad plena de una persona, la que se convierte en objeto visto, contrasta con la aparente invulnerabilidad de otra, la que se presenta como sujeto que ve. En este sentido, que la sala de interrogatorio tenga un espejo y no simplemente una pantalla oscura se revela como una especie de estrategia “estética” que parece acentuar el hecho de que la persona observada está encriptada en su propia perspectiva, sin trascendencia o apertura.

Y, de esta manera, la referencia al espejo usado en el interrogatorio policial permite complementar la comprensión del segundo nivel de la figura del



espejo de dos caras, aquel que refiere a la relación entre el perpetrador y la víctima, para mostrar que genera condiciones de no reciprocidad entre ellos. Así las cosas, se podría decir que la desaparición forzada presupone la capacidad para ejercer un poder ilimitado e incontestable frente a la víctima, y controlar las condiciones de percepción, es decir, su vínculo sensible con el mundo: lo que la víctima puede ver, hacer, decir. En este sentido, el perpetrador se puede presentar ante la víctima con un poder irrecusable, en cierto sentido de un orden sobre-humano, y, por otra parte, como fue señalado anteriormente, la víctima se encuentra en una situación de aislamiento en la que no puede trascender los límites de su perspectiva individual, esta no encuentra un eco o apoyo posible en otros<sup>6</sup>.

Sin embargo, en el caso del escenario de interrogatorio policial la violencia del procedimiento y la experiencia de opresión es atenuada en la medida en que la víctima pueda asumir razonablemente

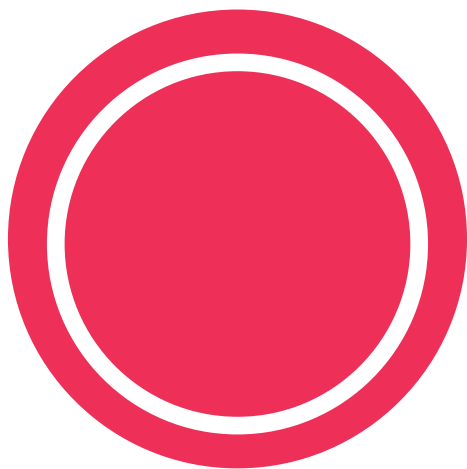
6 En relación con este punto, vale la pena referir, por ejemplo, a la descripción fenomenológica de Améry, según la cual en el momento de la tortura el perpetrador aparecía ante él, la víctima, como alguien investido de un halo sobre humano, una suerte de semi-dios (Améry, 2001, 97-98).

que se trata de algo transitorio y que se orienta por un marco normativo que aún reconoce su humanidad, es decir la posibilidad de un diálogo o negociación<sup>7</sup>. Por el contrario, en el caso de la víctima de desaparición forzada los mecanismos que limitan su perspectiva y su percepción conllevan en principio la imposibilidad de todo diálogo o reconocimiento mutuo. Hay una asimetría radical e insuperable en la relación. Así, pues, vale la pena retomar la figura propuesta por Uribe para complementar la del espejo del interrogatorio policial, en tanto que permite enfatizar que en la desaparición forzada, que en cierto sentido podría ser considerada per se una modalidad de tortura, el victimario ya no logra ver al otro sino como una superficie que refleja su propio poder, como la superficie en la que se imprime una imagen de sí mismo en el propio ejercicio de su voluntad, sin comunicación alguna con la perspectiva trascendente y propia del otro, y la víctima se ve confinada en una posición que tiende a anular todo su espesor existencial, su dignidad. De acuerdo con esto, pues, se hace patente que en buena medida la condición de posibilidad para la desaparición forzada, y la deshumanización que esto conlleva, es la instalación de condiciones que generen una asimetría hiperbólica en las relaciones de poder, de modo que las diferencias en estas relaciones den la ilusión de una diferencia ontológica: el perpetrador se presenta y actúa ante la víctima como si fuera un dios, y la víctima aparece, por su vulnerabilidad e inermidad, como algo menos que humano<sup>8</sup>.

A la luz de estos argumentos, es importante añadir que el análisis de la desaparición forzada, en los términos que lo propone Uribe, nos permite aludir a un tercer nivel de aislamiento o separación, aún más profundo que los anteriores,

7 Ciertamente, en la realidad no es siempre posible asumir este reconocimiento íntegro de la humanidad o dignidad del interrogado en el marco de las prácticas legales o legitimadas institucionalmente. Esto es, al menos, lo que hace patente Jennifer Lackey (2023) en su amplio estudio de las falsas confesiones, y de la manera como los interrogatorios judiciales con frecuencia atentan contra la agencia epistémica, y con ello, contra la dignidad de los interrogados.

8 Sucedería así, con la desaparición forzada, algo similar a lo que plantea Cavarero (2009, 60) en relación con la tortura, a saber, que establece una situación artificial en la que el ser humano vulnerable es a la vez inerme, lo que usualmente solo ocurre de manera excepcional.



que se presupone en la referencia a la pantalla que separa radicalmente a la víctima del perpetrador, pero que se refiere a un aislamiento que opera en relación con las comunidades. Este nivel se podría entender en términos de marcos normativos implícitos, como los denunciados por Judith Butler en *Marcos de guerra* (2010), es decir, como esquemas de poder y dispositivos discursivos que hacen que ciertas vidas aparezcan como propiamente humanas o no, que ciertas vidas se presenten como más “desaparecibles” que otras<sup>9</sup>. Entonces, el montaje para la desaparición incluiría en estos casos lo que se podría denominar un dispositivo discursivo particularmente letal, que se apoya además en condiciones particulares de aislamiento o abandono.

Las desapariciones han ocurrido y ocurren principalmente en zonas aisladas, sin adecuada presencia y operación de instituciones estatales, es decir, en situaciones de abandono social y político que en alguna medida anticipan lo que sucede con la implementación del espejo que efectivamente se interpone con la violencia propiamente dicha, cuando esta se ejerce efectivamente.

De acuerdo con esto, quisiera sugerir que la figura del espejo que alude a los

9 En consonancia con estos planteamientos de Butler, cabe referir también al análisis que hace Serhat Tutkal (2022) de la manera como los medios de comunicación turcos sirvieron para manipular la opinión pública y propagar ideas que facilitaban la deshumanización de los kurdos y, así, indirectamente, contribuyeron a la masacre de Dersim. De acuerdo con esto, es válida también la pregunta respecto de cómo estos marcos de deshumanización han operado en los medios de comunicación colombianos, y han contribuido así a la perpetuación de la violencia.

mecanismos que marcan la separación entre la víctima y el entorno y, ulteriormente a la separación entre la víctima y el victimario, remiten en última instancia a marcos o dispositivos que establecen, por decirlo así, un espejo de dos caras entre comunidades específicas y la sociedad en su conjunto. Y a este nivel, el “espejo” que se interpone se revela como particularmente peligroso, porque es a este nivel que se anuncia la posibilidad de que la ilusión se vuelva eventualmente, en cierto sentido, indiscernible de lo real: este sería el nivel que corresponde a una naturalización generalizada de la violencia en relación con ciertas comunidades o grupos sociales. En lo que sigue, pues, y a manera de conclusión, examinaremos cómo la referencia a este tercer nivel nos permite comprender las posibilidades de resistencia comunitaria frente a estas formas de violencia.

## El artificio del espejo en contraposición a la realidad fenomenológica del espejo

Llegados a este punto del análisis de la figura del espejo se descubre una especie de círculo que vale la pena examinar en más detalle. Por una parte, la repetición o iteración de la violencia en los dos primeros niveles que se describen con la figura del espejo contribuye a la naturalización de la separación o aislamiento que se da en el tercer nivel y viceversa, el aislamiento o la opacidad que se dan en el tercer nivel contribuyen a la perpetuación en los dos primeros. En otras palabras, si es posible la desaparición forzada de manera sistemática y masiva, como efectivamente ha sucedido en Colombia, es porque la sociedad en general asume que esto es algo que no puede afectarla a ella de manera generalizada, o que sucede más allá de los límites de la propia realidad cotidiana, en una especie de realidad paralela y desconocida.

Por otra parte, si en algún momento la desaparición forzada se pudo convertir en un mecanismo

de violencia repetitivo y masivo, es porque en la sociedad ya operaban marcos que hacían parecer como viable o en alguna medida permisible, la desaparición de ciertas personas o grupos sociales. Ambos mecanismos de exclusión se alimentan mutuamente.

Sin embargo, este círculo no necesariamente se cierra con estos “dispositivos especulares” que permiten o facilitan la violencia deshumanizante en general, sino que se puede romper, y abrir, a posibilidades de resistencia, una vez se considera el horizonte más general de nuestros vínculos carnales con los otros, horizonte que eventualmente Merleau-Ponty explica también en relación con un análisis fenomenológico del espejo. En efecto, como bien lo enseña Merleau-Ponty en algunas de sus reflexiones sobre el espejo y lo especular elaboradas en *El ojo y el espíritu* (1986), la posibilidad de lo espectral, la posibilidad del desdoblamiento aparente de la imagen, presupone siempre una comunidad de la carne, una comunidad corporal o de lo sensible que nos vincula tanto a la humanidad en general como a las cosas en la naturaleza. Esto es, al menos, lo que sugiere Merleau-Ponty cuando afirma lo siguiente: “El espejo aparece porque soy vidente-visible; porque hay una reflexividad de lo sensible, él la traduce y la redobra” (1986,

26). Esta referencia a la reflexividad de lo sensible nos da razones para pensar que en último término el aislamiento o encriptamiento de lo especular al que alude Uribe con su metáfora no necesariamente es absoluto, que siempre tiene alguna fisura o porosidad. En consonancia con esta lectura, se podría decir que “[e]l fantasma del espejo prolonga mi carne hacia afuera y, al mismo tiempo, todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo” (Merleau-Ponty, 1986, 26). Desde esta perspectiva, es importante advertir que la separación u opacidad que crean los espejos que, metafóricamente, se interponen para aislar en los mecanismos de violencia deshumanizante que hemos descrito, nunca logran su objetivo plenamente. Estos espejos son dispositivos para encuadrar la percepción del otro que nunca logran sobre determinar por completo la reversibilidad de lo sensible y los hilos invisibles que se extienden al afuera de lo viviente en general, y que desbordan los marcos artificiosos y precarios que pretenden sobre-determinar ontológicamente al otro, sus condiciones de aparición o desaparición.

Así pues, siguiendo esta línea interpretativa sobre la carnalidad

del espejo que abre la perspectiva de Merleau-Ponty, cabe enfatizar que en último término lo que sucede a los otros es siempre un anuncio o una anticipación de lo que podría sucederme a mí mismo, o una réplica especular de lo que ya me ha sucedido a mí mismo, y esta constatación puede ser el punto de partida para una restauración de los vínculos o el tejido político que podría hacer resistencia a los esfuerzos de espectralización aniquilante del otro por parte de los violentos. Esto es, en parte, lo que trata de enfatizar Uribe en el capítulo final de su libro, titulado “Contra-actuando el borramiento de la desaparición” (2023), y que refiere a múltiples formas de resistencia frente a la desaparición forzada por parte de diferentes comunidades en Colombia. Particularmente, en consonancia con la perspectiva merleau-pontyana sobre el espejo, cabe referir a la práctica, ampliamente analizada por Uribe, de adopción de cuerpos no identificados que yacen en tumbas de NN<sup>10</sup>, en el municipio antioqueño de Puerto Berrío.

10 Como lo enfatiza el artista Juan Manuel Echavarría, la sigla NN refiere a la expresión en latín *nomen nescio*, que significa “desconozco el nombre” (<https://jmechavarria.com/es/work/requiem-nn/>).



En efecto, en esta población que se encuentra en las riberas del río Magdalena, se han encontrado “(...) cadáveres que bajan por el río y se atascan en los remolinos frente al pueblo” (Uribe, 2023, 75). Estos cadáveres son, así, expulsados por el río y recogidos por los habitantes del pueblo, que los ponen en las bóvedas del cementerio. Se trata de personas cuyos cuerpos han sido arrojados al río con la expectativa de que allí se pierdan, desaparezcan, se desvinculen del mundo humano. Sin embargo, a pesar de las amenazas por parte de grupos armados que les prohíben rescatar los cuerpos, los pobladores de este municipio los toman, los entierran y los adoptan en un gesto ritual que les devuelve simbólicamente un lugar en el mundo humano, un cierto reconocimiento social y político. En este caso, llama la atención que no solo las personas, sino también la naturaleza misma se resiste a ser enmarcada en los dispositivos de violencia: los perpetradores esperan que el río contribuya a la desaparición de sus víctimas, pero esto no siempre es así, y el río que retorna los cadáveres termina por contribuir indirectamente al restablecimiento de los vínculos humanos por

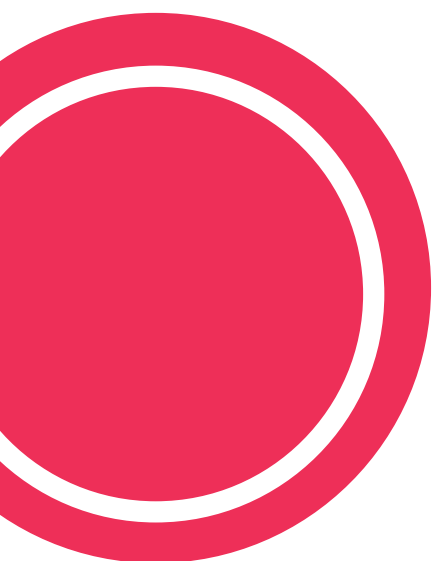
fuera de las maquinaciones de los violentos. En este sentido, el ritual de adopción que espontáneamente ha surgido en esta población supone, por decirlo así, una reivindicación de una comunidad afectiva general, considerando la noción de afectividad en un sentido amplio como capacidad para la reciprocidad y afectación mutua que caracteriza a lo viviente, que evoca el tipo de reflexividad carnal que identifica Merleau-Ponty en su análisis del espejo.

Según lo enfatiza el artista Juan Manuel Echavarría, que en su obra titulada *Réquiem NN*, que contó con la colaboración de Fernando Grisalez, elabora una instalación basada en fotografías lenticulares de las tumbas de NN en Puerto Berrío, y que es el resultado de varios años de trabajo con la comunidad (2006-2015), el rito de adopción de cadáveres de desconocidos “(...) no permite que los victimarios desaparezcan en el río a sus víctimas” (<https://jmechavarria.com/es/work/requiem-nn/>), hacen suyos los cuerpos, los *incorporan* a la vida de su comunidad. En su instalación fotográfica, Echavarría hace patentes los diferentes estratos de la temporalidad de este ritual de adopción e incorporación, cuyos diferentes momentos se reflejan en las múltiples intervenciones visuales hechas en las tumbas y en los mensajes que allí se consignan. La consistencia y singularidad del ritual a lo largo de los años, pues esta práctica se ha realizado en Puerto Berrío por más de 30 años, da cuenta de los profundos lazos de reciprocidad y cuidado que la comunidad ha establecido con estos desconocidos. Estos lazos de reciprocidad los describe Uribe como sigue:



**Los habitantes de Puerto Berrío adoptan a los NN a partir de marcar su tumba con la palabra “escogido”. La palabra indica que el NN ya tiene un dueño. Los adoptantes establecen con los NN un**

**acuerdo social interpersonal que implica reciprocidad, pues al NN se le pide que cumpla con los deseos de su adoptante a cambio de sus cuidados que se traducen en el arreglo y pintura de la tumba, la ofrenda de flores y colocar placas conmemorativas que recuerdan los favores recibidos.» (Uribe, 2023, 177)**



Si bien la desaparición forzada supone un esfuerzo por infligir una especie de daño metafísico que apunta a debilitar o socavar los cimientos o principios que nos vinculan a los otros, y que suponen por ejemplo presupuestos relativos al cuidado y a la estabilidad de nuestras relaciones significativas con otros, la práctica de adopción ritual que se realiza en Puerto Berrío demuestra la infructuosidad y el sinsentido de dicho propósito. A la espectralización del otro que busca resquebrajar estructuralmente la confianza en los otros y el mundo en general, se responde en este caso con prácticas de cuidado y reciprocidad en relación con completos desconocidos, de manera que se ponen

en cuestión los marcos discursivos que pretenden deshumanizar a otros presentándolos como ajenos o desvinculados del mundo propio. En relación con este ritual de adopción y cuidado recíproco, la figura merleau-pontyana del espejo sirve para recordar que lo que le ha sucedido a las víctimas de la violencia es algo que solo en apariencia, y desde una perspectiva muy estrecha o restringida, está desvinculado de la existencia propia y, además, que la comunidad de lo sensible, lo visible (el cuerpo, la tumba, el río), se extiende más allá de los límites particulares que eventualmente se puedan trazar a través de marcos discursivos excluyentes y dispositivos para el ejercicio de la violencia.

## Referencias

- Alcoff, L. (1991). The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, 20, 5–32. <https://doi.org/10.2307/1354221>
- Améry, J. (2001). *Más allá de la culpa y la expiación. tentativas de superación de una víctima de la violencia*. (E. Ocaña (Ed.); Primera ed). Pre-Textos.
- Brisson, S. (2002). *Aftermath. Violence and the Remaking of the Self*. Princeton University Press.
- Buck-Morss, S. (2005). Estética y anestésica. In *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona editora.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Vidas lloradas*. Paidós.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo*. Anthropos.
- Di Cesare, D. (2018). *Tortura*. Gedisa.
- Didi-Huberman, G., & Miracle, M. (2004). *Imágenes pese a todo. memoria visual del holocausto*. Ediciones Paidós.
- Lackey, J. (2023). *Criminal Testimonial Injustice*. Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M., & Brest, J. R. (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
- Tutkal, S. (2022). Deshumanización y manipulación mediática: la participación de los medios de comunicación turcos en la masacre de Dersim. En: Gómez Pérez, G. y Santos Castro, J.S. *Mentira y engaño en política. Perspectivas filosóficas y diálogos desde la academia*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Uribe, M. V. (2023). *Cuerpos sin nombre, nombres sin cuerpo. Desapariciones en Colombia*. Siglo Editorial/ Universidad Eafit/ Universidad del Rosario.

# SUBREGISTRO, O LOS NÚMEROS FANTASMA

*Underreporting, or the phantome numbers*

Sergio Barón

*Realizador audiovisual. Profesor del programa de Medios  
Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano.*



## Resumen

El presente texto hace un repaso por múltiples prácticas de conteo y producción de cifras que en el pasado han intentado medir el impacto del conflicto armado en Colombia. Partiendo de conceptos amplios que aparecen en estas prácticas como el de la “verdad” y cómo este se complejiza a la hora de hacer memoria de lo acontecido, el autor expone y discrimina las contradicciones inherentes en estas cifras, gráficas y mediciones. Una narración que va de lo más amplio —el concepto de verdad— a lo más concreto: el caso de una masacre ocurrida en 2001 en el departamento de La Guajira en la que aparentemente murieron varias jóvenes pero de las que no se tiene registro. Una cuenta regresiva por múltiples formas de subregistro que atañen a la narración del conflicto.

## Palabras Clave:

Subregistro; Cifras; Conflicto armado; Memoria; Mediciones

## Abstract

*This text reviews multiple counting practices and the production of numbers that have attempted to measure the impact of the armed conflict in Colombia in the past. Starting from broad concepts that appear in these practices such as “truth” and how this becomes more complex when remembering what happened, the author exposes and discriminates the contradictions inherent in these numbers, graphs, and measurements. A narrative that goes from the broadest – the concept of truth – to the most concrete: the case of a massacre that occurred in 2001 in the department of La Guajira in which several young women apparently died but of which there is no record. A countdown through multiple forms of under-recording that affects the narrative of the conflict.*

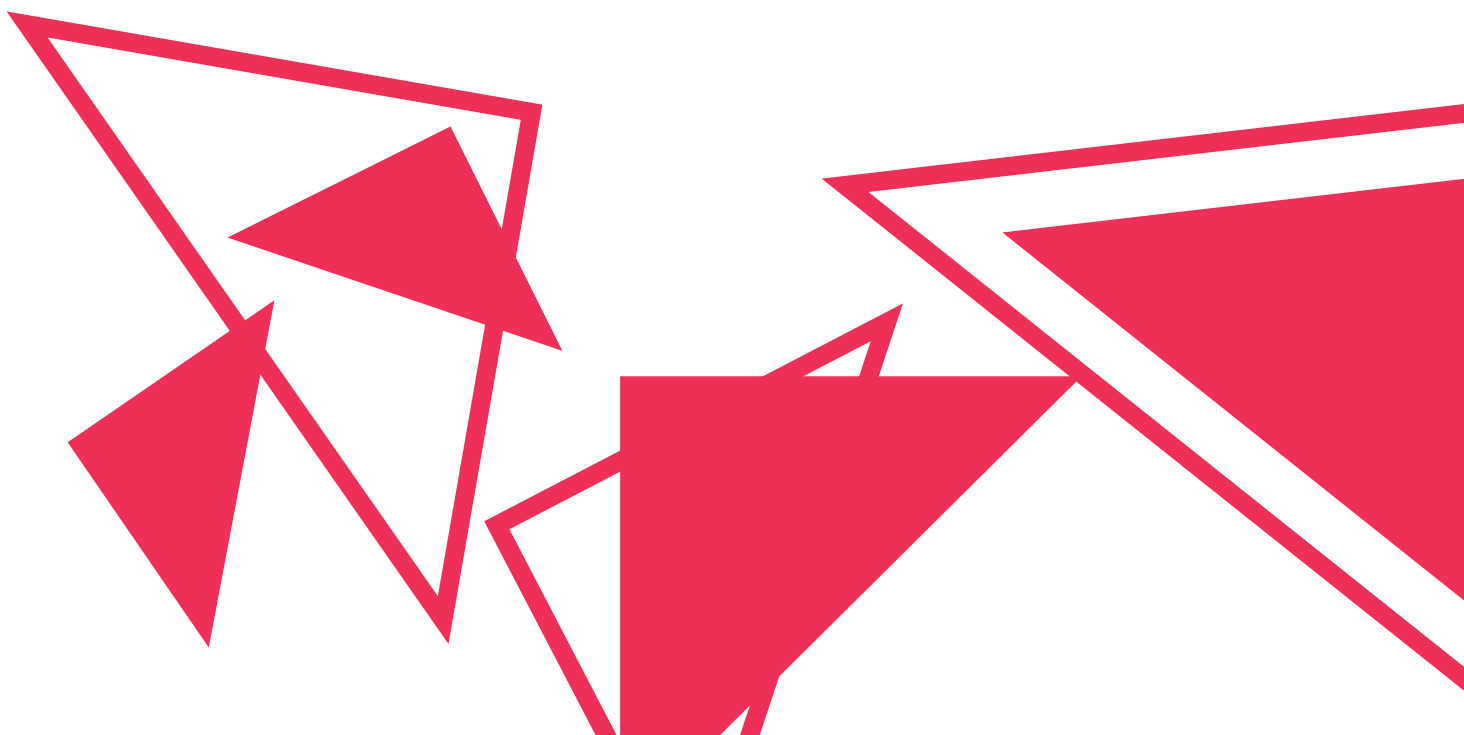
## Keywords:

*Under-registration; Numbers; Armed conflict; Memory; Measurements*

**Recepción:** 27 de julio de 2024

**Aceptación:** 12 de septiembre de 2024

**Cite este artículo como:** Barón, S. (2024). “Subregistro, o los números fantasma”, en *Posibilidades*, 5 (1), 66-80.





## “Aquello que no tiene un número tampoco tendrá un nombre”

Alain Badiou

\*

*Verdad.* El término aparece 18 veces en el decreto de ley 4803 de 2011 en el que se establece la estructura y se aclaran las funciones del Centro de Memoria Histórica que, a su vez, nace con la ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas), marco legal que confiere derechos fundamentales a las víctimas del conflicto armado en Colombia. El documento postula que el objeto de esta nueva institución será realizar una serie de actividades que contribuyan a “conocer la verdad y [...] a evitar en el futuro la repetición de los hechos”<sup>1</sup>; conocer la verdad del conflicto para evitar que se repita. De aquí en más, el documento expone el embrollo en el que la burocracia se ha metido al pensar la noción de verdad y al definir las funciones de esta institución, entre las que se encuentra: “desarrollar investigaciones, eventos, seminarios, foros y demás formas de estudio y análisis que contribuyan a la construcción de la verdad”. Luego se hace alusión a que estas acciones deben realizarse con el debido

respeto y pluralidad para garantizar la “búsqueda de la verdad”, o con la suficiente transparencia en los mecanismos dispuestos para la “contribución a la verdad”, así como para su “conocimiento” y para “facilitar y promover el acceso” a los derechos de la verdad. Al no encasillarla bajo un solo tipo de acción que permita su acceso, el documento burocrático asume la verdad como una materia sin

forma que debe ser cotejada de múltiples maneras. La búsqueda de la verdad es también su construcción. El derecho a la verdad es también la posibilidad de contribuir a ella y de elaborarla.



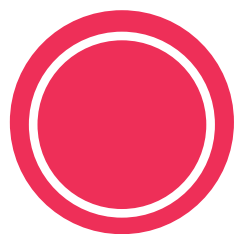
\*

El conocimiento de la verdad es también la forma cómo se edifica. El documento evita hacer uso de verbos como “encontrar” o “hallar”. La verdad no está allí para ser descubierta sin más, para darle forma hay que promover una serie de elaboraciones que el documento estipula como las funciones del Centro de Memoria Histórica. Así, bajo una sana indeterminación del concepto de verdad, nace la que en su momento fue la principal institución en Colombia encargada de hacer mediciones del conflicto armado. Su misión —compartida por diversas instituciones e iniciativas privadas— consiste en ofrecer un panorama amplio y totalizante del conflicto. Pero, como veremos, será una misión compleja y plagada de las contradicciones que implica contar —en su doble acepción numérica y narrativa— los sucesos y fenómenos que lo constituyen.

<sup>1</sup> Decreto 4803 de 2011 “Por el que se establece la estructura del Centro de Memoria Histórica”, 20 de diciembre de 2011.

1985. Esta fecha quedará asociada para siempre a una de las principales causas de subregistro en la narración del conflicto armado en Colombia. La Ley de Víctimas de 2011 también dio origen al RUV<sup>2</sup>, principal instrumento del estado para la reparación y reconocimiento de las víctimas y que agrupó las bases de datos de otras instituciones que en el pasado habían cumplido la misma labor documentado casos. El RUV limitó su marco legal a los hechos victimizantes ocurridos desde 1985 por lo que los datos producidos por la institución solo hablan de la segunda mitad de la historia del conflicto armado. También cabe aclarar que, a diferencia del Centro de Memoria Histórica, el RUV no tiene el mandato de crear mediciones y ejecutar prácticas de conteo. Pese a esto, las suyas son las mayores bases de datos del conflicto en Colombia y la principal fuente para muchas de las prácticas de conteo y mediciones que componen el informe *¡Basta ya!* (2013), resultado de las investigaciones del Centro de Memoria Histórica dos años después de su nacimiento y que se propuso configurar una visión amplia del conflicto documentando casos y sucesos ocurridos desde 1958 hasta el 2012. El subregistro de 1985 y otras limitantes del informe se agrupan bajo el subtítulo de *Una violencia difícil de medir*:

<sup>2</sup> “La Uariv (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas) se creó en enero de 2012, a partir de la Ley 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras, por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral<sup>33</sup> a las víctimas del conflicto armado interno. Esta entidad es la encargada de administrar el RUV (Registro Único de Víctimas), creado a partir del artículo 154 de la Ley 1448 de 2011 como un mecanismo para garantizar la atención y la reparación efectiva de las víctimas” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano*, 2018, 112-113)



**La recolección y el procesamiento de la información se inició tardíamente en el país, debido a la falta de voluntad política**

**para reconocer la problemática y afrontarla, y porque el mismo conflicto armado no se ha contemplado en su verdadera magnitud. A ello se suman obstáculos logísticos y metodológicos para captar y registrar la información, y problemas derivados de la dinámica misma de la guerra, tales como su extensión en el tiempo, las transformaciones en los mecanismos de violencia de los actores armados y el entrecruzamiento de múltiples tipos de violencia. Todo lo anterior incide en el subregistro de los hechos violentos.» (Grupo de Memoria Histórica 2013, 31)**

220.000. Los juegos de sumatorias y aproximaciones (contrastes entre diversas bases de datos, análisis de bitácoras de organizaciones de derechos humanos, estudio de fuentes periodísticas, asimilación de confesiones de victimarios, recopilación de nuevos relatos) expuestas en el citado capítulo del informe *¡Basta ya!* dejan entrever las costuras de esta cifra aproximada: según el informe, 220.000 es el número de muertos dejados por el conflicto desde 1958. La cifra que los mismos investigadores sugieren como moderada —haciendo la salvedad de que muchos métodos de clasificación excluyen muertes y homicidios que pueden asociarse al conflicto, así como se hacen estimaciones del número de casos jamás reportados— alarmó al estado y a la sociedad civil por su supuesta gran magnitud. El escepticismo frente a esta cifra fue tal que la Procuraduría General de la Nación, respondiendo a un injustificado clamor de un sector incrédulo de la ciudadanía, le exigió al Centro de Memoria Histórica publicar sus bases de datos para que pudieran ser consultadas. Ante tal exigencia, Andrés Suarez, portavoz y líder investigador del Grupo de Memoria Histórica<sup>3</sup> en aquel momento, tuvo que dejar claro que la institución nunca tuvo el mandato de una comisión de la verdad por lo que las cifras, en sus propias palabras, “solo hablan de

una parte del conflicto armado” (Video “Cifras del informe ¡Basta ya!”). Es así como a las dificultades ya mencionadas se suman el escepticismo y el impacto producidos por una sola cifra. La presentación grandilocuente de este número en los medios, así como la insistencia de un poderoso sector de la sociedad interesado en torpedear las prácticas de conteo del conflicto, eclipsaron el contenido del informe, la exposición que hace de las múltiples formas de violencia que acaecieron al conflicto armado, sus mutaciones a lo largo del

tiempo, así como las suficientes herramientas que este da para leer el producto de su investigación —sus cifras— con pinzas y con moderación. En esa medida, no fue la cifra en sí —que como veremos es considerablemente baja— sino la forma cómo se socializó, la tiranía de su magnitud incomprendida, su total descontextualización y abstracción, lo que fundamentó el escepticismo provocado cuando se presentó el informe en 2013.



\*


81,5% de esa cifra corresponde al número de civiles asesinados, es decir, aproximadamente 8 de cada 10 de esos 220.000. La primera de una serie de gráficas que presenta el informe expone la evolución de esta cifra desde 1958 hasta 2012 (Grupo de Memoria Histórica 2013, 32). El informe ha tomado como principal fuente para esta gráfica las bases de datos del RUV, por lo que línea roja que representa a los civiles muertos durante el conflicto aparece de la nada, como un fantasma, en 1985, tras ella no queda sino un espacio en blanco. Casi como si se quisiera rellenar ese vacío, la gráfica incorpora dos líneas más que representan lo que parecen ser los datos del Grupo de Memoria Histórica que construyó el informe. Una línea verde representa a los combatientes muertos desde 1958 y una azul a los civiles muertos contabilizados por los creadores del informe. Aunque esto último no queda del todo claro pues no se explica el proceso por el que se creó la gráfica, la decisión de comparar ambas bases de datos o la relación entre ambos tipos de mediciones. Solo se puede leer el ascenso dramático de la línea roja que llega a un pico de 14.000 muertos entre los años 2001 y 2002, mientras que las otras apenas llegan a sobrepasar el pico de los 2.000. La gráfica encarna las complejidades de esta práctica de conteo: múltiples fuentes, un período de tiempo demasiado largo, baches, lugares vacíos, muertos no contados, números fantasma.

<sup>3</sup> Equipo de investigadores adscrito al Centro de Memoria Histórica y responsable de los informes que este presenta periódicamente.

*Siluetas.* El portal web del Centro de Memoria Histórica ofrece las gráficas ilustradas del informe ¡Basta ya!, 11 páginas por cada hecho victimizante distinguido en el informe (Página web Centro Memoria). Cada página es encabezada por la cifra de muertos en el conflicto contabilizados desde 1958 hasta el 2012 y la ilustración creada para distinguir entre el número de combatientes y civiles. Una silueta que simboliza a una persona, la reducción ilustrada más básica de la figura humana, representa a los civiles, mientras que a la silueta que simboliza a los combatientes se le han añadido un casco y un fusil, cada una encerrada en el círculo que representa su porcentaje dentro de esa cifra aproximada de 220.000. En cada página, estas siluetas se multiplican según el porcentaje de víctimas dejado por cada hecho victimizante. En el caso de la página 9, que ilustra el desplazamiento forzado como el hecho victimizante más voluminoso contabilizado por el informe con 4.744.046 víctimas —en base a datos del RUV—, las siluetas lucen como una gran serie de pequeños puntos, alineados uno tras otro y en hileras perfectamente ordenadas, como un ejército de fantasmas. Siluetas que nos miran de frente con su total ausencia de identidad, conformando una sola masa compacta: el uno y lo colectivo en una sola imagen.

\*

*Técnica.* Es sobre esto que Andrés Suárez nos invita a pensar al comparar los mecanismos de registro del RUV y del Observatorio del Centro de Memoria Histórica<sup>4</sup>:

 **Los usos públicos [...] pocas veces se preguntan por la genealogía o las tecnologías de los registros de la violencia política y agotan la diferencia, cuando la reconocen, en los sesgos ideológicos de quienes operan los registros y no en la naturaleza de los procedimientos o en el debate sobre los marcos conceptuales y metodológicos en los que se basa el registro.» (Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018)**

<sup>4</sup> Mecanismo creado por el Centro de Memoria Histórica para continuar la labor de monitoreo iniciada con el informe ¡Basta ya!

Por un lado, la técnica de registro del RUV se basa en la atención a las víctimas quienes relatan su caso en versión libre o a través de un cuestionario diseñado para tal cometido: “lo que significa que la víctima determina de qué hecho se considera víctima” (Suárez 2018). En su ejercicio de comparación, Suárez pone de relieve cómo esta técnica abre la puerta a que formas de violencia de algunos actores armados como la desaparición forzada sean usualmente percibidas por los familiares de la víctima como homicidio o en algunos casos como secuestro. También, a que se generen registros duplicados en que dos familiares de una víctima reportan el mismo caso por su lado o a que se desconozcan los perpetradores del hecho victimizante, pues en múltiples ocasiones los denunciadores han manifestado presiones —directas por parte de funcionarios o indirectas por el miedo generalizado que inspiran los organismos del estado— para no reportar a agentes estatales como los responsables de su hecho victimizante. Por su parte, el Observatorio dispone de una técnica de registro interesada en esclarecer el tipo de violencia ejercida y el responsable en cada caso que documenta, por lo que al testimonio de la víctima se le suma un ejercicio de corroboración que implica el estudio de otras fuentes que den cuenta de lo sucedido. Técnicas de registro que moldean el testimonio de los denunciadores. Quien se acerca al RUV, o quien en su momento se acercó a los mecanismos dispuestos previo a que este los agrupara, busca una reparación directa e inmediata de parte del estado. Quien se acerca al Observatorio, o a los mecanismos de justicia que este toma como fuente de sus registros, busca el esclarecimiento de la verdad y una demanda de justicia:





No pocas víctimas reportaron que ante la imposibilidad de que se les reconociera como víctimas de agentes de Estado antes de la Ley 1448 de 2011, optaron por denunciar el hecho como perpetrado por grupos paramilitares. Otras tantas víctimas señalaban que el contexto en que se desarrolló la ley 975 de 2005 que sirvió de marco jurídico para la desmovilización de los grupos paramilitares no podía disociarse de los éxitos de la política de seguridad democrática y su norte estratégico de una inminente derrota militar de la guerrilla, lo que llevó a que fuese menos riesgoso y costoso atribuir los hechos a la guerrilla, aunque éstas no hubiesen sido las perpetradores de los mismos.» (Suárez 2018)

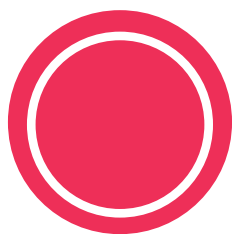
Una verdad hendida por prácticas de registro y de conteo que enquistan la violencia que se supone que denuncian amerita desarrollar herramientas que nos permitan leer con cautela los números que dan cuenta de ella, una pedagogía de las cifras.



\*

6 sesiones prácticas componen el documento *Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano* (2018), una cartilla pedagógica dirigida a jóvenes bachilleres diseñada por el Centro de Memoria Histórica en lo que parece ser una respuesta a la imperante necesidad de alfabetizar a la población en torno a las cifras. Según las actividades de la cartilla, los jóvenes deben ejecutar ejercicios como poner en cifras la forma en que distribuyen su tiempo, crear sondeos para medir la percepción de inseguridad en su entorno, comparar la información de múltiples bases de datos del conflicto armado, analizar la forma cómo estos crean categorías para

clasificar a las víctimas y, eventualmente, crear sus propias categorías y debatirlas en grupo. Una pedagogía de la performatividad que atañe a las cifras en la que una puesta en escena para explorar el contexto más próximo de los jóvenes, para ahondar en lo más íntimo y elaborar un auto-relato de sus vidas a través de cifras y sondeos, funciona como un preámbulo en el que los creadores de la cartilla consideran importante generar reflexiones personales. Un ejercicio en el que resulta fundamental verse reflejado, ponerse en los zapatos del investigador, comprender las operaciones performativas y la toma de decisiones que permiten construir una cifra:



Es importante que todos vean que las cifras son producto de un ejercicio de toma de decisiones en relación a qué queremos exponer y cómo queremos hacerlo, que comprendan que las cifras nos permiten exponer dinámicas personales pero también colectivas, y que si bien construir datos numéricos no es totalmente neutral tampoco es un proceso meramente subjetivo, pues llegar a consensos sobre cómo producirlos exige cierta rigurosidad.» (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano* 2018, 17)

*Testimonios de quienes se encargan de recopilar testimonios:* este es uno de los componentes de un ejercicio de comparación que los bachilleres deben ejecutar en la sesión número 4 de la cartilla, la cual ofrece entrevistas hechas a funcionarios de diversas instituciones encargadas de hacer mediciones del conflicto armado: “la idea es que lo que se publique sea lo más objetivo posible, ¿sí? [...] Tratamos de que sea lo más verificable posible” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 95). Esa idea de objetividad propuesta por el representante del CINEP<sup>5</sup>, Carlos Garaviz, se ve contrastada con esta otra declaración suya en la que se deja ver que el pragmatismo de las cifras y los informes puede quedarse corto en la configuración de un relato del conflicto armado:

«**La labor nuestra no pretende ser estadística realmente, porque es un panorama de la situación de derechos humanos y violencia política del país. Porque publicamos un número muy bajo de lo que realmente sucede [...] lo que pretendemos publicar y precisar es el caso en sí y quién era la víctima, sus sueños, anhelos, por qué la mataron, etc. [...] lo que queremos es ponerle más carne, más hueso al hecho, o a los casos en sí.** (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 97)

5 “El Centro de Investigación y Educación Popular, Cinep/ Programa por la paz es una institución fundada por la Compañía de Jesús desde hace más de cuatro décadas. En 1972 se crea el Cinep como una fundación sin ánimo de lucro, con la tarea de trabajar por la edificación de una sociedad más justa y equitativa, mediante la promoción del desarrollo humano integral y sostenible. En 1987, nace el Programa por la Paz como una propuesta cuyo objetivo central es aportar a la construcción de una paz justa y duradera en el país. Y en 1988 el Cinep en alianza con la Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz de la Conferencia de Religiosos de Colombia crean el Banco de Derechos Humanos y Violencia Política como un servicio para sistematizar la información relativa a las graves violaciones a los derechos humanos que ocurre en el país, visibilizando la memoria de las víctimas. Posteriormente, en el año 2006, el Cinep, el Programa por la Paz y el Banco de Derechos Humanos y Violencia Política, se fusionan en una sola entidad” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 92)

Hechos de carne y hueso que aparecen periódicamente en la revista *Noche y Niebla*<sup>6</sup> —publicación del CINEP— como obituarios en los que se pueden leer los datos personales de cada víctima y las particularidades de su caso. Un relato del conflicto armado que se extiende como un papiro sin fin en el que los nombres de estas personas, sus rasgos básicos de identidad o sus vínculos familiares formulan un ejercicio de identificación que parece sugerirle al lector un campo de visión más allá de las cifras sin nombre. Como si al aceptar la imposibilidad de producir más datos se quisiera compensar el relato a través de una aproximación más cercana o humana a lo acontecido y así presentar hechos más sustanciosos.

\*

Tecnicismos, rastros de un lenguaje institucional, aparecen de igual forma en estos testimonios como evidencias de los procesos burocráticos que atraviesan las prácticas de conteo y clasificación del conflicto armado: “trabajamos para que las personas y colectivos en situación de desplazamiento y movilidad humana, gocen de sus derechos sin discriminaciones” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 98). Esta aparente distinción

6 Publicación que sale a la luz cada tres meses y en la que el Cinep da cuenta del resultado de sus investigaciones.

entre múltiples formas de desplazamiento es lo que Felipe Lozano, representante del CODHES<sup>7</sup>, destaca como una de las virtudes de su institución. En su diseño de un sistema de información sobre derechos humanos y desplazamiento, CODHES se ha enfrentado a las limitaciones nominales que han reducido estos fenómenos a su mínima expresión, por lo que desde 1989 han perfeccionado un método de compilación de múltiples fuentes que informan sobre el desplazamiento en Colombia:

7 “La Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, Codhes, es una organización de la sociedad civil sin fines de lucro que contribuye a la construcción de sociedades democráticas, incluyentes y solidarias, con vigencia integral de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario, así como al fortalecimiento de capacidades sociales con énfasis en procesos de construcción de paz y en la problemática de las poblaciones en situación de movilidad humana a nivel nacional, regional e internacional [...] Codhes tendrá como objeto principal contribuir a la promoción de entornos protectores de los Derechos Humanos, en especial de la población en situación de movilidad humana y desplazamiento, y fortalecer las capacidades sociales en sus iniciativas y agendas para lograr sociedades equitativas e incluyentes, con justicia social y garantías de desarrollo sostenible y sustentable, de acuerdo a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) con paz, justicia e instituciones democráticas y sólidas, a favor de las personas que vive en situaciones de vulnerabilidad” (Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018, 98)



**Todos los días monitoreamos prensa y una serie de fuentes de páginas web de ONG, movimientos sociales, organizaciones de iglesias. Eso nos da unas cifras del desplazamiento masivo que confrontamos con otras instituciones que están haciendo también el seguimiento [...] No necesariamente tenemos que estar de acuerdo. Intercambiamos y cada quien decide.» (Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018, 100-101)**

Este rango de decisión y de desacuerdo entre entidades se da gracias a un amplio número de categorías y tecnicismos. Comenzando por una política de medición que difiere de la estipulada por la ley, que a partir de un número de 15 familias o 50 personas distingue entre desplazamiento individual y masivo, CODHES agrega categorías como desplazamiento múltiple, desplazamiento interveredal, intraveredal, intermunicipal, intramunicipal, interdepartamental, intradepartamental e intraurbano. Así mismo, delimitan la diferencia entre desplazamiento y refugio. Para Lozano, las diferencias entre las suyas y las mediciones de otras entidades se dan:



**Porque en una misma fecha y lugar ellos pueden tener dos desplazamientos y nosotros decir lo contrario, que es el mismo [...] Unas personas salieron de la misma vereda pero llegaron a cascos urbanos distintos. Nosotros lo contamos como dos desplazamientos.» (Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018, 101)**

A pesar de su fuerte estructura de jerarquización y clasificación del fenómeno del desplazamiento —o tal vez por eso mismo—, Lozano debe aclararnos —en un tono similar al de Garaviz por parte del CINEP— que su labor no aspira a dar registros totales sino estimados. Razón por la cual sus mediciones han sido objeto de lecturas erróneas que asumen estos números relativamente bajos como evidencias de un descenso del desplazamiento, cuando la realidad es que estos muestran lo contrario. Un uso político que nutre los discursos oficiales que se ufanan de un supuesto triunfo contra el desplazamiento, pero que no reparan en el complejo sistema de jerarquización del CODHES. Sin embargo, la impotencia de ese lenguaje burocrático saturado de categorías y tecnicismos, así como una ligereza sobre la que el documento del que se extraen estas palabras no profundiza, también se lee en declaraciones como esta:




**En algunas ocasiones era tanto el desplazamiento que nosotros creíamos: “no puede ser todo eso, bajémosle a esa cifra, revisemos, vamos a perder nuestro prestigio. Realmente nuestras cifras fueron conservadoras, muy prudentes [...] me siento tranquilo de que la embarramos para abajo no para arriba.» (Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018, 105)**

9.737.008. Este número viene acompañado de un título que en letras mayúsculas reza “VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO” y las siluetas de lo que parece ser un padre, una madre, un hijo y una hija: una familia cogida de la mano, encadenada, que nos mira de frente con su total ausencia de identidad, con el límpido color blanco que llena sus siluetas, nuevamente ese contorno que todos entendemos como el símbolo de “persona” y que vemos cada vez que entramos a un baño público; gráficas sin ojos, gráficas fantasma. Abajo, un texto contextualiza la imagen: “Personas reconocidas como víctimas e incluidas en el Registro Único de Víctimas RUV, identificadas de manera única ya sea por su número de identificación, por su nombre completo o por una combinación de ellos”. La página de inicio del portal web del RUV se complementa con otras cifras graficadas que despliegan las evidencias de sus prácticas de conteo y de sus procesos de atención a las víctimas, distinguiendo entre 15 hechos victimizantes<sup>8</sup> pero eludiendo nombrar y contabilizar a los responsables de esos hechos.

1.110.187 de esas víctimas corresponden a homicidios, una

8 Actos terroristas; Amenaza; Delitos contra la libertad y la integridad sexual; Desaparición forzada; Desplazamiento; Homicidio; Minas antipersonales; Secuestro; Tortura; Vinculación de niños, niñas y adolescentes; Abandono o despojo forzado de tierras; Pérdida de bienes; Lesiones personales físicas; Lesiones personales psicológicas; Confinamiento.

cifra mucho más grande que la calculada por los investigadores del informe ¡Basta ya!, pero que no causa tanto revuelo como esta. Contradicción que se le suma a esa abismal disparidad en los números de muertos en el conflicto —debida probablemente a que los datos ofrecidos por el RUV incluyen también los de organismos que en el pasado hicieron prácticas de conteo, mientras que la cifra de ¡Basta ya! se basa principalmente en los datos que el RUV ha recopilado desde su nacimiento en 2012— y a las de un discurso oficial del RUV en el que, por un lado, se lee una suerte de orgullo relacionado a su registro masivo: “Históricamente en el mundo es el único registro que tiene reconocidas 8 millones de víctimas, es decir, se está reconociendo un contexto histórico gigante” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 118); y por otro, una particular hipótesis de por qué se da el subregistro en sus prácticas de conteo:


 **Hay personas que no les interesa acercarse a la institucionalidad, quieren simplemente olvidar o no confían y no se acercan. Es un margen de subregistro. Del otro lado, tenemos personas que se acercan por paternalismo. Se acercan a decir que les pasó eso para recibir ayudas. Personas que estén registradas aun cuando no son víctimas.»** (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 118-119)

Formas de un discurso que a la vez que se ufana de haber contado el mayor número de víctimas de un conflicto armado en el mundo, afirma que una parte de ese número no son en realidad víctimas y que las que no están allí contadas “simplemente no quieren recordar” o “no confían”. Un orgullo institucional —o prestigio, como diría Lozano en el caso del CODHES— que se distancia del de los testimonios anteriormente citados al no reparar en la cautela de una cifra baja sino al celebrar su grandilocuencia, su conteo masivo.



\*

La sesión número 6 de la cartilla de alfabetización sobre las cifras del conflicto, que lleva por título *Subregistro*, ofrece testimonios de víctimas que se han rehusado a declarar sus casos ante la institucionalidad:

 **No hay denuncias ni acta de defunción de los muertos, ya que tenemos miedo que nos sigan acribillando como lo han hecho con los demás, ya que los representantes del departamento de La Guajira no han tenido en cuenta este conflicto»** (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano 2018*, 62).



Este comunicado de la comunidad de Bahía Porte, localidad en el extremo norte del departamento de La Guajira, enviado a la Organización Nacional Indígena de Colombia el 6 de mayo de 2004, algunas semanas después de la masacre que cometieron allí las Autodefensas Unidas de Colombia en pleno auge de la política de seguridad democrática del gobierno de

Álvaro Uribe y tan solo algunos días después de haber sido instalada la mesa de negociación entre el gobierno y los grupos paramilitares, habla de una variable que los funcionarios del RUV no reparan en nombrar como una de las causales del subregistro en sus cifras: el miedo —que no la desconfianza— instaurado sistemáticamente en ciertas regiones del país.

\*

Fórmulas estadísticas, recursos matemáticos, formas de otro lenguaje encriptado creado en este caso por economistas, suelen ser usadas para sustentar ciertas mediciones y eliminar el mayor índice de error humano posible de las prácticas de conteo del conflicto armado. Aunque la cartilla no ahonda en estas formas de medición, algunos de los testimonios anteriormente ofrecidos aluden a su implementación: “Cogemos todos los datos de desplazamientos masivos, se incluyen y hacemos una gran base con todos los municipios del país [...] hacemos unas tendencias históricas. Con una fórmula estadística para sacar la tendencia.” (*Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano* 2018, 102). Aunque se dé por sentada la naturaleza objetiva del lenguaje matemático y la imparcialidad por la que se le convoca a la hora de hacer prácticas de conteo, ahondar en sus complejidades nos permitirá ver la impotencia de estas mediciones y los delicados entrecruzamientos que se producen con una terminología que busca expresar una verdad compleja y humana más allá —y a pesar— de las cifras.

*Variable del terror.* En la publicación *Un índice de criminalidad para Colombia* Diana Quintero, Yilberto Lahuerta y Johanna Morero (economistas y contadores) hacen un repaso histórico por las técnicas de medición de la criminalidad, la importación de sistemas de medición provenientes de organismos como el FBI y la ONU, así como la necesidad que surgió en Colombia de modificar dichos sistemas y ecuaciones para que dentro de ese índice se contemplara también el impacto del conflicto armado. Es así como en 2003, tras un par de años de los mayores índices de muertes y violencia registrados en la historia reciente del país, el estado Colombiano tuvo que crear su propia ecuación y finalmente asumir que una medición del índice de la criminalidad tendría que ir más de allá de los homicidios ordinarios —único criterio contemplado hasta ese entonces— e incluir nuevas categorías y tipos de violencia que permitieran formular una ecuación más cercana a la compleja realidad del país. El Informe de Desarrollo Humano presentado en 2003 por Colombia ante la ONU y titulado *El conflicto, callejón sin salida* (2003), le sumó a la tasa de homicidio por 1000 habitantes —criterio usualmente asociado con la delincuencia común— las variables de Desplazamiento, Masacres, Municipios sin policía, Presencia de grupos ilegales (FARC, ELN, Autodefensas) y Terror; un informe que salió a luz en los primeros meses de la política de seguridad democrática de Uribe y que expone un relato del conflicto armado en el que es notoria la tendencia a defender la militarización del país:



**Cierto que con el correr de los años las Fuerzas Armadas aprendieron a valorar el elemento cívico o las acciones “cívico-militares” para ganarse al campesino. Cierto también que desde hace años es común la opinión de que el Estado “debe hacer presencia”, llevando más y mejores servicios a las zonas afectadas [...] Las movilizaciones y protestas populares, en especial las campesinas e indígenas, tienden a ser tratadas con mano dura. Lo “cívico-militar” es en efecto parte de una estrategia militar. Y, más de fondo, la política no se reduce a que el Estado lleve servicios, sino que antes consiste en capturar la imaginación y llenar de sentido la vida colectiva. (*El conflicto, callejón sin salida* 2003, 83)**

A pesar de esto, de su clara intención de limpiar el rol del estado en el conflicto armado al no incluir entre sus variables de medición las acciones victimizantes cometidas por sus agentes y fuerzas armadas, de la ambigüedad de variables como “Municipios sin policía” y de la forma amplia y totalizante cómo múltiples formas de terrorismo se agrupan bajo la variable del “Terror”, el informe ofrece una lectura en que la delincuencia común y el conflicto armado hacen parte de un mismo relato. La tardía revelación de que las múltiples formas de violencia que atraviesan la historia del país nunca han sido aisladas y de que todas se manifiestan en un marco común de inequidad. Una revelación sintetizada en la siguiente fórmula estadística:

## HOMICIDIO/1000+ MASACRE+DESPLAZADOS+ SINPOL+FARC+ELN+ AUTODEF+TERROR

8



\*

Valor Z. La ecuación del índice de criminalidad propuesta por el estado en 2003 resulta, a los ojos de los economistas y contadores citados anteriormente, insuficiente al negar al análisis de su evolución a lo largo de los años: “Por esta razón, surge la necesidad de construir índices que suplan estas falencias y fortalezcan los análisis y la toma de decisiones” (Quintero, D. M., et. al. 2008). A dicha necesidad los autores responden con tres propuestas metodológicas y una serie de ecuaciones construidas principalmente en base a los datos recopilados por la policía y los órganos de la justicia, así como las penas relacionadas a los delitos que integran el índice de criminalidad en el país. Formas de un lenguaje, al igual que el de la burocracia, plegado sobre sí mismo y encriptado para todo aquel que no se dedique a la ciencia estadística. Dentro de ese lenguaje numérico propuesto por los economistas para contar la criminalidad y el conflicto armado el Valor Z “representa la diferencia entre la observación de la variable de criminalidad y su promedio en unidades de desviación estándar” (Quintero, D. M., et. al. 2008), por lo que para medir el fenómeno se pone un práctico un intrincado sistema de probabilidades. De cualquier forma, la ecuación del Valor Z permite, al igual que las demás propuestas metodológicas que componen el estudio en cuestión, descifrar las tendencias del índice de criminalidad. A pesar del perfeccionamiento de estas mediciones, las declaraciones de los economistas nos invitan a pensar que incluso en el lenguaje matemático o estadístico puede rastrearse la misma impotencia y frustraciones que hemos podido constatar en estas prácticas de conteo:



**Si bien es cierto que el ejercicio presentado tiene limitaciones, relacionadas con la fuente de información, el hecho de no hacer un análisis regionalizado y el período de tiempo, es claro que es una primera aproximación al tema. Se espera que a partir de este trabajo se continúe en la búsqueda de mejores indicadores para medir la criminalidad de manera más integral para el caso de Colombia.» (Quintero, D. M., et. al. 2008)**

\*

2,2904: índice de criminalidad en 2002 según el uso del Valor Z, el mayor en la historia reciente de Colombia. La gráfica que ilustra y compara las mediciones de las 3 ecuaciones propuestas por los economistas permite ver cómo cada método arroja diferentes mediciones, pero también cómo las 3 marcan la misma tendencia: el dramático asenso de la violencia entre los años 2000 y 2002; 3 líneas como los rastros de una montaña desaparecida y de la que solo restan sus bordes.

3.530. El portal web del RUV ofrece sus datos discriminados temporalmente solo en una gráfica al final de su página de inicio y a través de quinquenios. El periodo correspondido entre los años 2001 y 2005 presenta el mayor número de eventos victimizantes y víctimas con un total de 3.226.410 personas. Una nota nos aclara lo siguiente: “El reporte muestra el número de víctimas por año. La suma de los valores de la tabla no refleja el total de víctimas únicas debido a que una persona puede haber reportado hechos en varios años”. En realidad, no se presenta el número de víctimas por año sino por quinquenios, como ya hemos dicho y como ya nos ha dejado claro la gráfica. La imagen tampoco discrimina los eventos victimizantes que componen sus mediciones, por lo que todas las víctimas aparecen congregadas en una sola gráfica de barras. Por otro lado, las masacres no son concebidas por el RUV como eventos victimizantes por lo que se intuye que estas víctimas son contabilizadas en la categoría de homicidios. Tampoco se aclara si es posible que una misma persona sea contabilizada como víctima de más de un tipo de violencia. En la esquina inferior derecha de la gráfica una etiqueta nos invita a “ver más cifras”. Se despliega la opción de ver los datos discriminados por departamento. En La Guajira se contabilizan 14.652 víctimas de homicidio y 1.662 de desaparición forzada. Se distingue entre víctimas directas e indirectas: 3.530 víctimas directas de homicidio en La Guajira.

11.751: número de víctimas de masacre contabilizadas por el informe ¡Basta ya! A diferencia de las gráficas del RUV, las del informe discriminan los porcentajes correspondientes a la responsabilidad de cada actor armado en los fenómenos de la violencia que este documenta. En el caso de las masacres, los grupos paramilitares son los mayores perpetradores con un porcentaje de 58,6%. La gráfica que escenifica estos porcentajes ilustra el volumen de las responsabilidades en forma de pirámide y le otorga a la de los grupos paramilitares el color más intenso y oscuro de toda la imagen, haciendo que nuestra atención se dirija irremediablemente a ella; toda una gramática de las cifras ilustradas que guían y atraviesan nuestra lectura de ellas.

36. En una escueta tabla basada en datos de la policía — probablemente los mismos que usaron los economistas para medir el índice de la criminalidad entre 2000 y 2007— procesada por el Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos del gobierno de Juan Manuel Santos y que

expone el número de casos y de víctimas de masacre ocurridas en La Guajira entre los años 2000 y 2005, se lee que en 2001, 36 personas murieron en 6 masacres en el departamento. Según la gráfica, ese fue el año con el mayor número de masacres reportadas.

*Listas.* En respuesta a la exigencia de la Procuraduría, el Centro de Memoria Histórica publicó en su página web 8 documentos de Excel con las listas de todos los hechos y víctimas contabilizados por ellos y clasificados según las principales formas de violencia expuestas en su investigación. En la lista correspondiente a las masacres se cuentan 5 hechos ocurridos en La Guajira en 2001. Uno de ellos habría tenido lugar el 13 de enero en el municipio de Hatonuevo, entre los resguardos de Rodeito y El Pozo. En la casilla de “Tipo de Implicado” se pone “Grupos Paramilitares”. Número de víctimas: 13. Fuente: Organización Fuerza Mujeres Wayuu y su página web. Al abrir el enlace lo primero que se lee es lo siguiente:



**En esta bitácora pretendemos simplemente dar a conocer una larga lista, desafortunadamente aún parcial e incompleta, de asesinatos y desapariciones forzadas de gente Wayúu, ocasionadas por los actores armados,**

**principalmente paramilitares y autodefensas, entre 1998 y 2007. Hasta la fecha son más de doscientos crímenes contra gente de nuestro pueblo que se están conociendo, pero con seguridad en la medida en que los familiares se animen a denunciar, saldrán a la luz otros hechos (Página de inicio Itinerario de Víctimas Wayúu)**

Sin embargo, los datos de la bitácora no se pueden consultar. Aparentemente, la página está en mantenimiento. Ninguna de las masacres contadas en la lista del Centro de Memoria Histórica se corresponde con la fecha indicada. En las listas de asesinatos selectivos y ataques a poblaciones tampoco fue posible encontrar algún tipo de conexión probable con el caso que me propongo encontrar en estas cifras, gráficas y mediciones. La única pista sólida y concreta es el “lugar de ocurrencia” — como lo llaman en el informe— del hecho ya mencionado.



\*

*El Pozo*. En enero de 2016, Blanca Díaz me contó nuevamente la forma cómo fue torturada, asesinada y desaparecida su hija, Irina del Carmen Villero Díaz, en ese mismo lugar: el pozo que le da nombre al resguardo, un cuerpo de agua al costado de una carretera de La Guajira. Meses antes me había contado su caso y la invité a que volviéramos siguiendo los últimos pasos de su hija, imágenes que componen los cortos documentales *Irina* (2016) e *Inventario* (2019) y el texto *Inventario, una vida montada por las imágenes* (2018). El lector habrá encontrado inusual la súbita —y tardía— aparición de la primera persona del singular en la narración, pero esta se hacía indispensable antes de ahondar en la forma de subregistro que motivó la redacción de este texto. Entre las imágenes desechadas de esa grabación ocurrida en *El Pozo* en 2016, Blanca me contó en primera persona lo que otra madre alguna vez le contó a

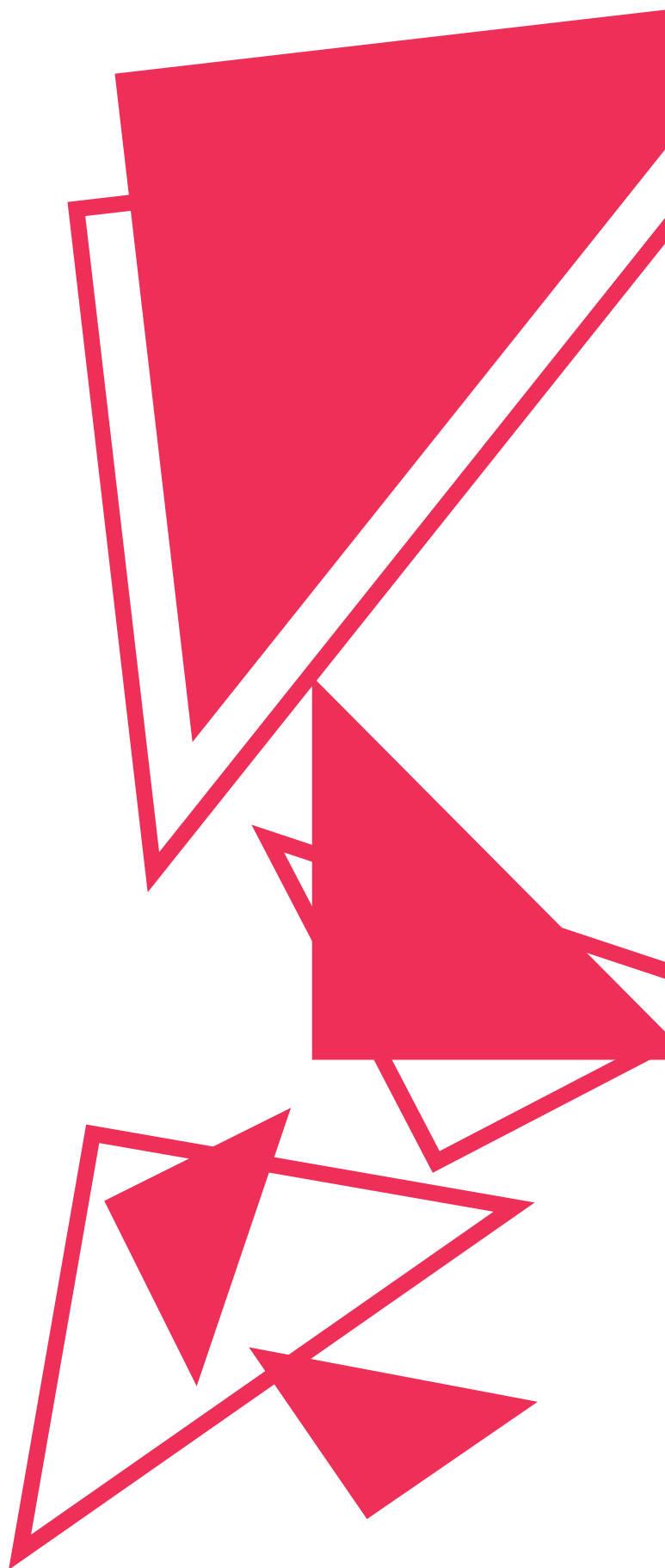
ella: “A mi hija la mataron con tu hija, pero yo no he hecho nada porque me da miedo hablar, porque mis hijos trabajan con el estado. Y al ponerme a hacer eso mis hijos tendrán que abandonar todo” (Rushes “Irina”, 2016); rastros de un miedo que ya hemos visto en las declaraciones de la comunidad de Bahía Portete. Según Blanca, junto a su hija fueron asesinadas de la misma forma otras 6 jóvenes el 26 de mayo de 2001, aunque ella misma, según me cuenta, nunca estuvo del todo segura de esa cifra. Ni las listas del informe ¡Basta ya! ni los registros de la publicación *Noche y Niebla* dan cuenta de un caso ocurrido en esta fecha. Puesto que los datos del RUV son de carácter confidencial y solo se comparten entre órganos estatales es imposible saber si otras madres, al igual que Blanca, se acercaron a relatar su caso años después. Como hemos visto, la Organización Mujeres Fuerza Wayuu ha descolgado sus

bases de datos y hasta la fecha en que se redacta este texto no he recibido respuesta a la solicitud de asesoría y acompañamiento que hice para documentar el caso. Solo hasta ahora, 8 años después de haber conocido a Blanca, reparo en la verdadera naturaleza de este hecho y en las demás jóvenes que perdieron la vida junto a Irina, otra forma de subregistro que atañe específicamente a las prácticas audiovisuales que han contado este caso sin reparar en todas sus víctimas. Ni en las imágenes producidas por otros realizadores, ni en las que he producido yo a lo largo de los años, se aborda a acabildad el caso. Un grupo indeterminado de jóvenes que no aparecen en ninguna imagen y en ningún registro. No hemos visto sus rostros. No hemos oído sus nombres. Solo podemos intuir la ausencia de su rastro en los límites —o limitaciones— de estos números.



## Referencias

- Suárez, A. (2018). “Dos registros, dos versiones. Los usos políticos de los registros oficiales en las luchas por la verdad de la guerra en Colombia”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 5 de octubre. Acceso el 23 de enero de 2020: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/72680>
- Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano (2018). Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Informe Nacional de Desarrollo Humano (2003). *El conflicto, callejón sin salida*. Bogotá.
- Página de inicio, Itinerario de víctimas Wayuu, acceso 29 de junio de 2020, <http://victimaswayuu.blogspot.com/>
- Página web RUV, acceso 17 de julio de 2024, <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/>
- Página web Centro Memoria, acceso 26 de junio de 2020, <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>
- Rushes de “Irina”. 2016. Dirigido por Sergio Barón. Bogotá: Encarrete. Digital Video en YouTube “Cifras del informe ¡Basta ya!”, acceso 29 de junio de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_YGmfsCphQ](https://www.youtube.com/watch?v=z_YGmfsCphQ)
- Quintero, D. M., et. al. (2008). “Un índice de criminalidad para Colombia”. En *Estudios Estadísticos*, 50(1), pp. 37-58.



ENSAYO VISUAL



**Entre el silencio y el ruido**

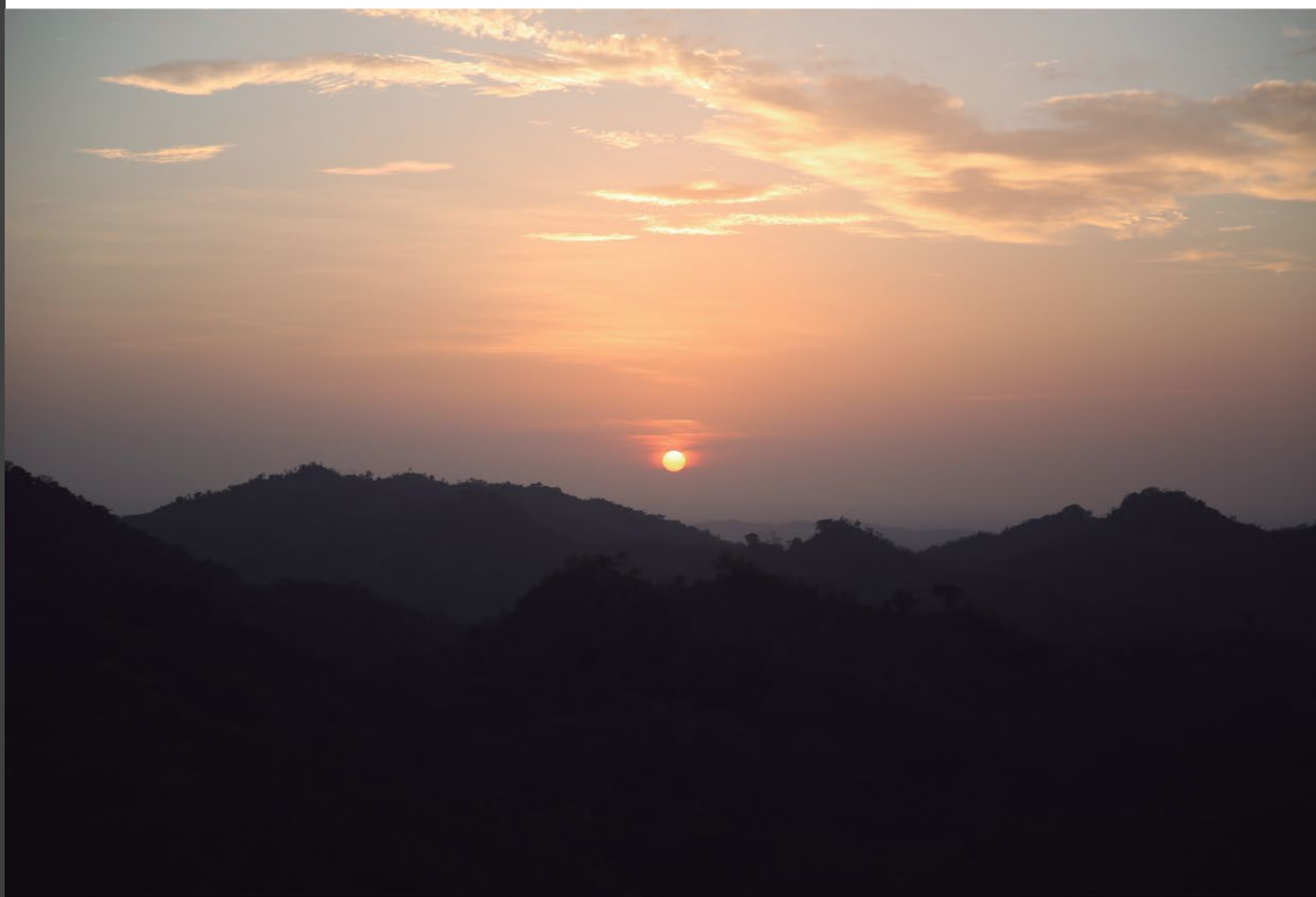
Un recorrido por los Montes de María

Por Fernando Grisalez Blanco

Estudié Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Allí, los ejercicios creativos y experimentales se iniciaban con acercamientos plásticos que indagaban sobre la forma de habitar nuestro entorno personal, familiar, social y político.

En ese momento dirigí mi mirada hacia el territorio campesino. Fue difícil en ese momento, pues no lograba producir una obra concreta, sino solo fragmentos sueltos de mis recuerdos de infancia, recuerdos de la finca donde nací y viví. Con el tiempo se hizo más fuerte mi interés por la cotidianidad y por las dificultades de vivir en una finca campesina.

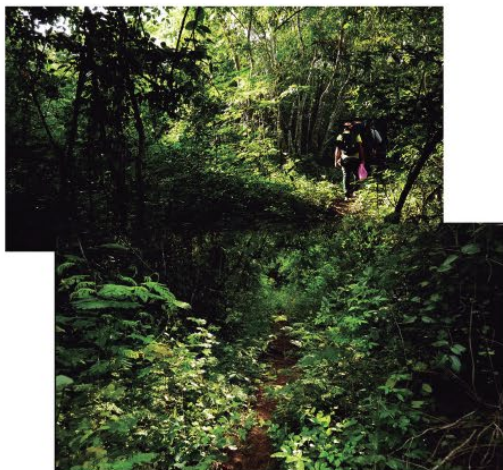
Luego de graduarme de la universidad, mi interés se hizo más intenso. Empecé a buscar la manera de orientar esa pulsión por el campo a través de procesos de creación artística.



Llevo más de quince años trabajando con el artista Juan Manuel Echavarría. Esta experiencia me permitió conocer y viajar por lugares desconocidos y difíciles de la Colombia campesina. Logré ver distintas cotidianidades, muy similares a las que había vivido de niño en el Departamento del Tolima.



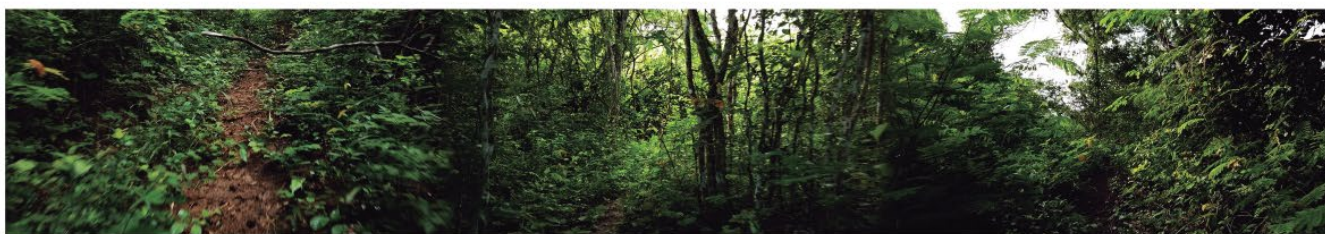
Pasé muchos años sin saber que en Colombia existe una zona montañosa ubicada en el norte del país, en los departamentos de Bolívar y Sucre, a la que llaman los Montes de María. En marzo de 2010 nos invitaron a conocer el pueblo abandonado de Mampuján. En esa ocasión la población conmemoraba diez años de su desplazamiento forzado por el grupo paramilitar “Héroes de los Montes de María”.



Allí tuvimos la oportunidad de conocer la escuela del pueblo, también abandonada por la violencia. Tomamos dos fotos de sus tableros ya desteñidos por el sol y el agua. Esos tableros encapsulaban toda la violencia de ese desplazamiento, de las muertes que allí acontecieron.



Poco tiempo después de este viaje, junto a Juan Manuel iniciamos la búsqueda de otras escuelas abandonadas por la violencia en las distintas veredas, poblaciones y caseríos de los Montes de María. De esta experiencia surgió la obra Silencios (2010-2023).





Más que una obra, se trataba para mí de un proceso creativo de investigación desde el arte, el cual me ayudó a entender y tramitar el vacío que había dejado atrás en mi infancia al mudarme a vivir a Bogotá.



Silencios es una ‘obra de arte’ en un sentido muy amplio; una ‘obra’ creada en un proceso casi interminable.

Se trata de un conjunto de imágenes, mediadas por dos artistas, producidas con el propósito de darle sentido a unas ruinas que, en algún momento, fueron escuelas rurales en funcionamiento, y que hoy encontramos aisladas, destruidas, olvidadas ... casi ilegibles desde nuestra distancia.

Aunque las imágenes finales parecen ser lo central, Silencios alude más bien a una práctica. En ese sentido, se acerca a los procesos contemporáneos del arte. Fue posible gracias a un largo periodo de tiempo, tanto de exploración como de investigación, que nos llevó a comprender de manera directa las dinámicas históricas de una región que ha sido afectada por diferentes grupos armados. Allí, según el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, se realizaron 42 masacres que dejaron 354 víctimas fatales. Masacres como las de El Salado, Chengue, Las Brisas, Las Palmas, Bajo Grande, entre muchas otras. Masacres que destruyeron los tejidos sociales y culturales en los que se sostenía la vida digna y cotidiana de nuestros campesinos; que los condenaron al destierro y llevaron a la desaparición a pueblos y veredas enteras.



Muy pronto en el proceso vimos la necesidad de contar con guías. Campesinos y excombatientes que conocen el territorio como la palma de su mano, que saben cuáles son los medios de transporte adecuados y nos orientan bien sea en medio de la vegetación espesa, húmeda y tropical de la alta montaña, o por los polvorientos caminos de la zona baja, seca, espinosa e inhóspita, llena de cactus, conocida como Las Aromeras.



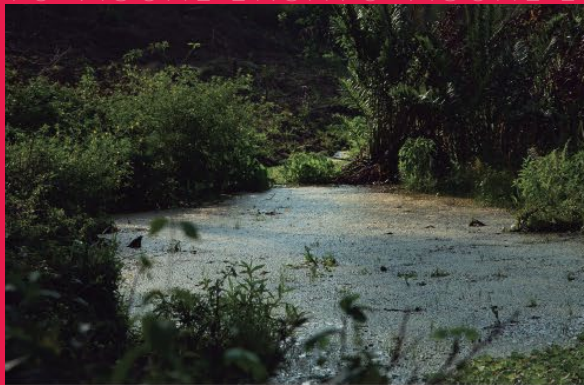


Las imágenes nos permiten ahora ver nuestros propios pasos por estos caminos y trochas. Caminos que, a pie limpio, el campesino horadó; caminos de los niños, caminos de las profesoras, y los caminos aún más ruidosos por donde las botas militares de los grupos armados interrumpieron con sus pisadas el silencio de la región. Botas que borrarón las huellas dejadas por años de caminar y transportar el ñame, el maíz la yuca, el tabaco, la leche, las frutas y todos los productos de los Montes de María.

Con el tiempo, y con la ayuda de la tecnología, logramos capturar una mirada más profunda y distante de esos paisajes. Usamos drones, GPS, cámaras de video y micrófonos que expanden y amplifican nuestros sentidos y nos muestran que aun en el silencio cotidiano, se escuchan coros y pequeños ruidos de la naturaleza.







Todo este conocimiento fue ofrecido a dos simples artistas que, con dificultad, pero con un interés genuino, recorrimos lugares tan distintos a nuestra cotidianidad en la ciudad.



Todas estas huellas, todos estos registros me han permitido entender el significado del arte como práctica.





El territorio suena. Un territorio que por décadas han intentado silenciar con la violencia.

¿Qué significa el silencio en todo este contexto?



¿Cómo aparece un silencio en la obra Silencios?

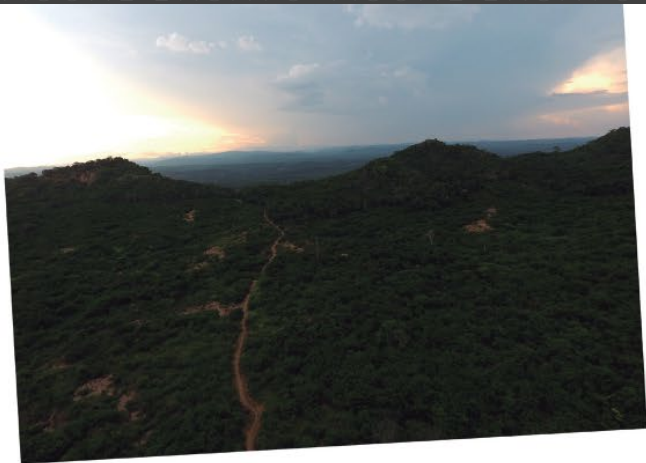


En otras palabras,

¿Cómo aparece un silencio en la obra Silencios?

¿cómo aparece un silencio en medio de toda esta experiencia llena de ruido, de recorridos accidentados, de relatos de la violencia más cruel, pero también más cotidiana?





Dentro de los viajes, siempre tratábamos de escuchar con atención: las historias de nos contaban los guías o los campesinos que encontrábamos por azar en los caminos, o los sonidos de la naturaleza. Intentábamos siempre captar la espacialidad del lugar a través de su atmósfera sonora. Aquella que rodeaba al silencio de los tableros destruidos y abandonados.



Junto a Juan Manuel Echavarría hemos logrado descubrir más de 160 escuelas rurales abandonadas.







Al llegar a una escuela, y luego de pedir permiso a los habitantes de la zona o a los campesinos que hoy viven en ellas, instalábamos la cámara y nos dedicábamos a tomar fotografías desde diferentes ángulos y con distintas exposiciones. Allí, todo nuestro esfuerzo estaba orientado a producir un acto de intimidad y escucha frente al tablero abandonado.







El tablero es el silencio. Encarna el silencio de los niños que ya no están.



¿Cómo escuchar el ruido?



Casi tan fuerte como el impulso a lograr la imagen adecuada del tablero abandonado, nació en mí la necesidad de fotografiar las cocinas de esas casas que visitábamos en el camino: sus estufas, sus trastos, sus ollas, sus camas, su ropa desteñida por el sol y el uso.

Aún hoy no es del todo claro para mí por qué lo hacía, pero sé que ese gesto de fotografiar esos lugares se convertía para mí en otro acto de intimidad y escucha. Ya no frente al tablero abandonado, sino frente a una acción tan cotidiana, y aparentemente banal, como cocinar o cultivar.



Mientras Juan Manuel registra sus impresiones escribiendo, yo tomé fotografías. Él, muy juicioso en medio del calor y el ruido, logra escribir en sus diarios y darle forma a su experiencia. Yo me disperso y registro paisajes, caminos, casas y personas.





Esas imágenes hacen parte de un gran archivo visual y sonoro que aquí comparto. Un archivo que, intuyo, en algún momento podré organizar, clasificar y mostrar de un modo ordenado con el fin de darle la legibilidad adecuada a nuestras vivencias y a las historias de violencia y abandono que encontramos.



Este archivo enorme de trece años de viajes, tan fragmentado, incompleto, con errores, es, tal vez, todo lo contrario a los Silencios: imágenes terminadas, bien compuestas, únicas. Opuesto, también, al silencio de la obra Silencios. Es un archivo ruidoso, caótico, múltiple. Y eso es, precisamente lo que me interesa mostrar: las imágenes que hablan, que gritan de una experiencia de lo cotidiano, de aquello que rodea al silencio y que, tal vez, hablan desde el ruido. Desde ese ruido sin el que sería imposible escuchar el silencio.



Hasta hoy me pregunto: ¿cómo podría organizar estas imágenes para que me permitan darle la legibilidad a la memoria y a la experiencia de este proceso creativo? ¿Cómo organizarlas, incluso en su dispersión, para que compongan una nueva memoria?







Debemos ser pacientes... darle a las imágenes la duración necesaria, incluso aburrirse con ellas. Ordenar y desordenar. Cambiar su orden, mezclar y volver a empezar.

