

2025  
Vol. 6, Núm. 1  
eISSN  
2805-5926

# Revista POSIBILIDADES

# P

Revista  
POSIBILIDADES

2025 | Vol. 6, Núm. 1 | eISSN 2805-5926

## Editor general:

**JUAN CARLOS ARIAS PhD**

LÍDER DEL CENTRO DE CREACIÓN COLECTIVA TINKUY

## Comité Editorial:

**HARVEY MURCIA PhD (C)**

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN, ARTES VISUALES Y DIGITALES

**MIREYA BARÓN PhD**

LÍDER INVESTIGACIÓN ESCUELA DE COMUNICACIÓN,  
ARTES VISUALES Y DIGITALES

**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 y fotografías interiores:

**LAURA DANIELA PEÑUELA RINCÓN**

ESTUDIANTE DE LA ESCUELA DE DISEÑO

## Diseño de pauta

**JUSTIN EDINSON REEVES CHAVERRA, JUAN**

**CAMILO JAIMES, JUAN PABLO FONSECA**

ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE DISEÑO

## Diagramación de esta edición:

**JUAN CARLOS ARIAS**

EDITOR GENERAL

## Editora gráfica:

**JUANITA GIRALDO POLANCO**

PROFESORA DE DISEÑO EDITORIAL 2024-2, ESCUELA DE DISEÑO

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

**CRISTINA AYALA ARTEAGA**

**MATEO LEDESMA BETANCUR**

**JASMITH ELIANA BUITRÓN JUNCA**

**LUIS ALBERTO LESMES-SÁENZ**

**JUAN ALBERTO MUÑOZ DAVID**

**ADRIANA RODRÍGUEZ GIRALDO**

**DAVID ANDRÉS ZAPATA ARIAS**

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

**CRISTINA AYALA ARTEAGA Y ADRIANA RODRÍGUEZ GIRALDO**

ENSAYO VISUAL

LA REVISTA POSIBILIDADES ES UNA PUBLICACIÓN ANUAL DE DIVULGACIÓN

DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN INVESTIGACIÓN CREACIÓN.

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA POLÍTÉCNICO GRANCOLombiano

BOGOTÁ D.C., COLOMBIA

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.



## Artículos de investigación

4-6

EDITORIAL  
SOBRE LA INVESTIGACIÓN  
CREACIÓN

JUAN CARLOS ARIAS

CONSUMO INCIDENTAL  
DE NOTICIAS EN JOVENES  
UNIVERSITARIOS IMPULSADO  
POR EL SINDROME FOMO

MATEO LEDESMA BETANCUR

LA PRÁCTICA DE DISEÑO  
SONORO EN LA PRODUCCIÓN DE  
SENIDO Y RECONSTRUCCIÓN DE  
ARMADO EN COLOMBIA

JUAN ALBERTO MUÑOZ DAVID

7-18

19-34

32-48

49-59

60-78

79-84

85-98

Ensayo visual

RECONOCIMIENTO Y REGULACIÓN DEL DISEÑO DIGITAL COMO PROFESIÓN EN  
COLOMBIA. UN ANÁLISIS DESDE LA POLÍTICA PÚBLICA Y LA GOBERNANZA DIGITAL

Luis ALBERTO LESMES-SÁENZ Y JASMINH ELIANA BURTRÓN

CARTOGRAFÍA DEL TEATRO INFANTIL BOGOTANO EN EL SIGLO XXI:  
CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL PARA LAS INFANCIAS

LEONARDO CAICEDO ZAZA

CARTOGRAFÍA DEL TEATRO INFANTIL BOGOTANO EN EL SIGLO XXI:  
CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL PARA LAS INFANCIAS

DAVID ZAPATA ARIAS

ENTRETEJER EL DOLOR Y LAS RESISTENCIAS CONTRA EL OLVIDO.  
EXPERIENCIAS ALREDEDOR DE LAS Y LOS DESAPARECIDOS EN COLOMBIA

CRISTINA AYALA Y  
ADRIANA RODRÍGUEZ

CTRL + ALT + SUPR. CORPORALIDADES  
BORRADAS, IMÁGENES Y EJERCICIOS  
DE MEMORIA QUE SE RESISTEN  
A LA DESAPARICIÓN: POR UNA  
POLÍTICA DE LA INAUSENCIA

CRISTINA AYALA Y  
ADRIANA RODRÍGUEZ

# sumario



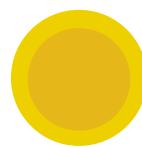
## Editorial

# SOBRE LA INVESTIGACIÓN- CREACIÓN

Las discusiones sobre la investigación-creación, incluidas las que se han centrado en la pertinencia del término mismo, nos han convocado por más de una década en Colombia. Muchos de los problemas iniciales, como la aplicación del concepto de “investigación” importado desde las ciencias exactas al campo de la creación, o la legitimación de los “productos” de creación como productos legítimos de investigación, más que haberse resuelto o superado, parecen haber cambiado de contextos, pero siguen siendo el trasfondo de la discusión.

Este es el primer punto que quisiera destacar: hoy, el panorama de la investigación-creación parece ser distinto al de hace una década, y no precisamente porque los problemas se hayan resuelto o hayan cambiado radicalmente. La novedad de la categoría “investigación-creación” parece haber desaparecido reemplazada por una problemática familiaridad con el término. Las instituciones de arte y la academia han incorporado la noción de ‘investigación-creación’ dentro de su lenguaje cotidiano, y lo han sumado a los miles de procesos burocráticos que las caracterizan. Los profesores de artes son, además de artistas, ‘investigadores’, y han adquirido la lengua franca de los procesos institucionales de la investigación desde los cuales se validan como profesionales. Esto, además de sumarle a sus múltiples responsabilidades, el peso de ser “productivos” dentro de un sistema de legitimación institucional de generación de conocimiento. La palabra “medición” parece haberse incorporado de manera

natural a las responsabilidades de la creación. Las instituciones hoy abusan del sentido de la relación investigar-crear en una multiplicidad de espacios: convocatorias, programas de formación y escenarios de legitimación del trabajo creativo. El marco de comprensión de la creación como producción investigativa parece ser cada vez más claro, y los criterios desde los que dicha producción se hace cuantificable están cada vez más definidos, a pesar de ser todavía dinámicos y estar en expansión. La producción creativa se inserta cada vez con mayor facilidad dentro de las nuevas retóricas de producción institucional resumidas en términos contemporáneos como “economía naranja” o “innovación”. Y es necesario reconocer que este proceso, que parece describir una excesiva y peligrosa institucionalización de la creación, ha significado también importantes ganancias para las prácticas y disciplinas creativas: espacios de reconocimiento y validación colectiva, condiciones materiales para la creación desde la afirmación de su singularidad productiva (o improductiva), posibilidades de trabajo interdisciplinar, entre muchas otras. No deja de ser necesario preguntarse, sin embargo, qué tan necesaria es la noción de “investigación-creación” por fuera de los marcos institucionales de las academias que intentan conseguir reconocimiento estatal de sus prácticas productivas.



El segundo punto tiene que ver con la ampliación de la noción de investigación-creación. En el contexto contemporáneo considero que un importante desafío es que las instituciones que desarrollan procesos de investigación-creación reconozcan que las prácticas que comúnmente se agrupan bajo dicha categoría no son exclusivas ni se dan solamente dentro de las Universidades, a pesar de que hayan sido ellas las que cada vez más parecen apropiarse de la categoría. Si las instituciones educativas se han concentrado durante los últimos años en consolidar sus políticas y procesos internos de investigación-creación, puede ser momento de empezar a crear vínculos y modos de relación con dinámicas no académicas que proyectan la investigación-creación a otros ámbitos y escenarios. Tal vez el problema no sea solamente que la Universidad se pregunte cómo hacer que reconozcan su propia producción como productos legítimos de conocimiento desde las artes, sino crear marcos de comprensión más amplios que incluyan procesos que no necesariamente han sido planteados o desarrollados en los términos de la academia. Esto implicaría actuar desde la Universidad, y no simplemente dentro de ella. El profesor-investigador cuenta con ciertas condiciones excepcionales que le permiten proponer distintos modos de la práctica creativa, tanto en términos de infraestructura y recursos (los cuales pueden variar considerablemente de una institución a otra), como en términos de la posibilidad de abrir espacios de experimentación para trabajar con los otros. Lo que caracteriza a la investigación-creación dentro del marco de las universidades es, precisamente, la posibilidad de producir prácticas colectivas de pensamiento creativo dentro de las cuales los procesos de formación adquieren nuevas dimensiones (colectivas no reservadas exclusivamente para los miembros que tienen carné de una institución).

El tercer y último punto tiene que ver con la práctica misma de quien hace investigación-creación: el investigador-creador deja de comprenderse desde la figura arcaica del docente poseedor de un saber que le comunica a los otros, o simplemente como un autor individual de piezas creativas, para empezar a actuar como un mediador que produce las condiciones necesarias para crear con el otro. Esto supone comprender el marco institucional desde el cual se opera y actuar dentro del mismo, pero al mismo tiempo, poder defender la singularidad de los procesos y prácticas de creación dentro de las exigencias y dinámicas cotidianas de las instituciones y, sobre todo, dentro de las nuevas retóricas de productividad mercantil que parecen definir las lógicas de las políticas culturales del país. Frente a las necesidades institucionales de medir, calificar y jerarquizar en términos de productos terminados, la labor del investigador-creador es defender los espacio-tiempos propios de la creación, su eminentemente carácter experimental que supone que no se trata de prácticas orientadas a un producto (comprobable y cuantificable), sino de procesos, de modos de hacer que no siempre responden a las estructuras de las prácticas más tradicionales de producción de conocimiento. La investigación-creación debe seguir entendiéndose como una indagación múltiple alrededor de preguntas colectivas, más que como el desarrollo lineal de problemas singulares dentro de ciertos marcos institucionales que se creen más legítimos que otros. En ese sentido, la investigación-creación es una actividad profundamente marcada por la incertidumbre: los objetos de estudio no anteceden al proceso, sino que pueden aparecer gracias a la indagación misma; las metodologías son reemplazadas por formas del hacer colectivo que no siguen modelos predeterminados; las preguntas son dinámicas y no demandan una resolución definitiva que pueda identificarse como un “avance” en un conocimiento específico.

¿Cómo seguir pensando colectivamente la relevancia de la creación como una práctica de producción de nuevo conocimiento? Las publicaciones periódicas sobre la creación son fundamentales en este sentido, y deben promover, no sólo la difusión de resultados de investigación, sino espacios de debate y reflexión que nos permitan pensar críticamente un campo que parece haberse asentado.



# CONSUMO INCIDENTAL DE NOTICIAS EN JÓVENES UNIVERSITARIOS IMPULSADO POR EL SÍNDROME FOMO

*Casual News Consumption among University  
Students Fueled by FOMO*

Mateo Ledesma Betancur

ORCID: 0009-0004-8412-8574

*Joven investigador*  
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano



## Resumen

Este estudio da cuenta de la manera en que el uso incidental de noticias y el síndrome FOMO (Fear of Missing Out) impactan en las actividades académicas, sociales y emocionales de los estudiantes universitarios. Las plataformas sociales han revolucionado el modo en que los alumnos acceden a la información, promoviendo un consumo no intencionado que sucede en momentos de ocio y que se destaca por ser superficial y fragmentado. Es notable la preferencia de los jóvenes universitarios por formatos visuales y dinámicos, ajustados a sus patrones de concentración limitada, mientras que el interés por noticias de importancia crítica o social es inferior. A pesar de que el FOMO impacta a algunos estudiantes, su influencia global no es predominante en el consumo de noticias, dado que muchos piensan que mantenerse al día no es una prioridad.

## Palabras clave:

Consumo incidental, FOMO, redes sociales, hiperconexión, consumo informativo

**Recepción:** 3 de enero de 2024

**Aceptación:** 25 de febrero de 2024

**Cite este artículo como:** Ledesma, M. (2025). "Consumo incidental de noticias en jóvenes universitarios impulsado por el síndrome FOMO", en *Posibilidades*, 6 (1), 7-18.

## Abstract

This study examines how incidental news consumption and the Fear of Missing Out (FOMO) syndrome impact the academic, social, and emotional activities of university students. Social platforms have revolutionized the way students access information, promoting unintentional consumption that occurs during leisure time and is characterized by being superficial and fragmented. A notable preference among university students is for visual and dynamic formats, aligned with their limited concentration patterns, while interest in news of critical or social importance is lower. Although FOMO affects some students, its overall influence on news consumption is not predominant, as many believe that staying up-to-date is not a priority.

## Keywords:

Incidental consumption, FOMO, Social Networks, Hyper-connectivity, News Consumption

## Introducción

Actualmente, las redes sociales se han convertido en espacios o entornos indispensables para las nuevas generaciones digitales, especialmente para los jóvenes universitarios quienes a través de varias plataformas no solo acceden a la gran cantidad de información que hay en la web y que pueden consultar de forma rápida e inmediata, sino que también, gracias a estas, hay un consumo de contenidos que ocurre de forma no intencionada. A esto se le conoce como consumo incidental de información o contenidos. Esta dinámica ha transformado la forma en la que

los jóvenes acceden, por ejemplo, a contenidos informativos y contenidos relevantes, introduciéndolos a una exposición constante de noticias que muchas veces ocurren de forma inconsciente (Javier et al., 2018).

Una de las consecuencias más relevantes de esa continua exposición a las redes sociales y a contenidos relevantes presentes en las plataformas digitales es el FOMO (Fear of Missing out), un fenómeno psicológico moderno que se caracteriza por el miedo constante a perderse de algo importante sobre lo que sucede

en línea o de algún evento, que permita la interacción social. El FOMO, descrito por Przybylski (2013) como “la asimilación generalizada de que otros están teniendo experiencias gratificantes que uno no está teniendo”, no solo tienen impacto en las emociones y comportamientos de algunos jóvenes, sino que también modifican la relación con el tiempo, las prioridades académicas y las interacciones sociales. Este fenómeno a su vez forma parte y se relaciona con el mundo de la vida que se enfrenta a una constante transformación y que es configurado por las prácticas comunicativas y culturales que emergen cada día en el entorno digital (Habermas, 1981).

Además, las redes sociales han favorecido a que el acceso de la información sea más fácil e inmediato para todos, con tan solo un clic (Castells, 2009). Sin embargo, estas también han dado lugar a la dilución entre lo que es contenido de entretenimiento, de aprendizaje, informativo, entre otros. Como plantea Castrillón (2014), actualmente nos enfrentamos a una nueva fase en la que los usuarios digitales ya no solo se limitan a consumir contenidos, sino que han pasado a ser usuarios más activos en la creación y circulación de materiales virtuales aunque, a veces, sin un sentido crítico.

A pesar de la relevancia que tiene este tema, las investigaciones que analizan la relación entre el consumo incidental de noticias asociadas al FOMO son muy pocas. Los estudios previos se enfocan en las consecuencias psicológicas y emocionales del FOMO, pero pocos han abordado cómo estos afectan el mundo de la vida de los estudiantes universitarios, en un contexto donde las redes sociales no solo informan, sino que, debido a la multiplicidad de contenidos que ofrecen, demandan gran cantidad de tiempo.



El objetivo principal de este artículo es describir cómo el consumo incidental de información noticiosa y el FOMO impactan las prácticas académicas, sociales y emocionales de los jóvenes universitarios, considerando las categorías y fenómenos que surgen debido al uso constante del smartphone. Este análisis busca contribuir a la comprensión de los desafíos que enfrentan los estudiantes en la era digital para proponer estrategias que contribuyan a un consumo crítico, responsable y equilibrado de información en los entornos virtuales.

## Síndrome FOMO

Desde los comienzos de internet hasta nuestro presente, los entornos virtuales han cambiado la forma de relacionarnos. Las plataformas sociales han permitido conectarnos con el mundo entero y, a su vez, han creado comunidades en línea donde podemos interactuar con muchas personas. Estos espacios virtuales, en ocasiones, han sido tomados como un mundo aparte de nuestra realidad física, pues allí la gente suele compartir información relevante y compartir nuevas tendencias, pero también mostrar una vida perfecta lo que, además, puede generar dependencia. Es aquí donde comienzan a intensificarse los verdaderos problemas de las

redes sociales, ya que pueden surgir fenómenos patológicos como lo es el FOMO (Gil et al., 2015).

Conocido como el miedo a perderse de algo, esta sensación puede presentarse en cualquier persona que haga uso poco moderado de su smartphone; sin embargo, son los jóvenes y nativos digitales quienes más sufren de este síndrome. Esto puede llegar a impactar negativamente los comportamientos y hábitos de los jóvenes a tal punto de llegar a tomar medidas drásticas si no están cerca de sus celulares o no están al tanto de lo que sucede en el mundo digital. Tal como exponen los resultados de una investigación del Politécnico Grancolombiano sobre el impacto del FOMO en la vida cotidiana

y el desarrollo académico de los estudiantes, es en la temporada de exámenes o parciales donde este fenómeno es más frecuente (Giraldo, 2023). Los estudiantes reconocen que pueden llegar a sentir ansiedad porque creen que se están perdiendo de algo, dicen que su vida no tiene sentido si no están conectados; incluso algunos afirman que pueden llegar a autolesionarse si no están cerca de su dispositivo móvil.

En este contexto, el FOMO no solo puede afectar las conductas psicológicas, sino que también puede interferir en las interacciones sociales, los hábitos de consumo y la sobreexposición de información en línea que puede llegar a fomentar una actitud poco crítica y eficaz frente a los contenidos digitales (Sánchez-Romero et al., 2023).



## Consumo incidental

El internet ha sido considerado como un gran avance para la humanidad pues ha facilitado muchas tareas humanas que antes eran manuales. En sus inicios, con la creación y comercialización de los computadores, los ordenadores trabajaban con un modelo de web 1.0 en el que la participación de los usuarios era pasiva y solo podían leer y consumir contenido sin interactuar con él, o sin posibilidad de generar una discusión. Luego, con los avances del propio internet, se pasa a una web 2.0 y 3.0 en las que la participación cobra más importancia, y el usuario deja de ser consumidor para convertirse en prosumidor.

Hoy en día, seguimos utilizando este modelo donde los cibernautas consumen contenido, interactúan con él, lo comparten y hasta crean nuevos contenidos que pueden publicar de acuerdo con sus intereses o necesidades (Sánchez Carrero & Contreras Pulido, 2012). Esto ha propiciado una saturación de información y de contenidos en la web, resultado del papel que asumen las personas como creadoras de contenidos, ya sea para entretenir, educar o informar, y que tiene como consecuencia unas prácticas diferentes de consumo debido a la presencia de múltiples contenidos en diversos formatos.

Estas nuevas tendencias de consumo han provocado un fenómeno conocido como consumo incidental que, si bien puede referirse a toda la información que hay en la web, se asocia más al consumo noticioso que cambia completamente estando en el ecosistema virtual. Este término de consumo emergente de noticias consiste en las prácticas que se llevan a cabo para acceder a la información que pasa de manera no intencionada, pues con el uso de redes sociales y otras plataformas digitales, las noticias van apareciendo de manera fortuita en los flujos de información y de contenidos.

Esta práctica es más común en los jóvenes, quienes, según algunos estudios, en ocasiones acceden a este tipo de información, no por su contenido o porque lo estén buscando, sino como respuesta a su contexto digital hiperconectado (Mitchelstein & Boczkowski, 2017).

## Hiperconexión e información inmediata

Debido a la constante interacción con los dispositivos digitales y las redes sociales, el consumo de contenidos y de información noticiosa es un proceso cada vez más más fragmentado y disperso, debido a la rapidez y saturación de contenidos que dominan los entornos digitales (Caicedo, 2023). Los jóvenes, cautivados por lo inmediato, siempre están en busca de contenido que les ofrezca experiencias diferentes.

En este escenario, los usuarios jóvenes se exponen cada día a múltiples formatos y a muchas fuentes de información en

sesiones muy breves, generando un consumo muy superficial (López-Rico et al., 2020). Si bien estas generaciones hacen uso de espacios donde la información puede ser presentada de forma dinámica, siempre va a predominar un consumo poco profundo, pues si no hay un gancho o una información de valor que cautive la atención de los jóvenes, ellos simplemente migrarán de plataforma o contenido.

Los nuevos formatos permiten una visualización rápida y eficiente que se adapta a los patrones de atención reducida en las plataformas digitales (Calvente, 2024). Estos formatos son más efectivos para captar la

atención de los usuarios en un entorno donde ya no se piensa en brindar una información completa y crítica, sino en hacer uso de tendencias y mecanismos para llegar al público y que así sigan contribuyendo a la sobreexposición de información en la web.

## Metodología

El estudio se llevó a cabo con un enfoque descriptivo-interpretativo, bajo el tipo de investigación cualitativa no experimental. Este diseño posibilitó explorar y conocer las prácticas, percepciones y experiencias relacionadas con el consumo incidental de noticias asociadas al síndrome FOMO.

## Población

El estudio se llevó a cabo en el Politécnico Grancolombiano sede Medellín, enfocándose específicamente en estudiantes inscritos en el semestre académico 2024-2 y que hacen parte de la Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad (FSCC) dentro de la que se encuentran los siguientes programas académicos: Comunicación digital, Mercadeo y publicidad y Diseño gráfico. La población, sujeto de estudio fue de 33 personas, y el tipo de muestra aplicada fue de tipo intencional no probabilística, seleccionando participantes por su afinidad con el uso frecuente de redes sociales.

## Técnica para la recolección de datos

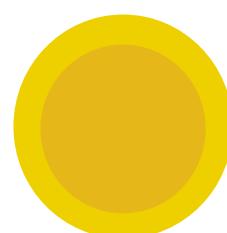
Se empleó la técnica de grupo focal interactivo. Se utilizó el software Mentimeter que permitió hacer un ejercicio más dinámico con los jóvenes estudiantes. Como instrumento, se diseñó una guía de preguntas estructuradas partiendo del estudio “Consumo emergente de noticias en jóvenes estudiantes de comunicación y carreras afines de universidades latinoamericanas” del cual forma parte el Politécnico Grancolombiano.

Se trata de un proyecto en curso que cuenta con algunos hallazgos preliminares. De estos hallazgos, se extrajeron algunos códigos identificados en la investigación para estructurar las preguntas del grupo focal interactivo.

Los códigos escogidos fueron los siguientes:

1. Consumo incidental de noticias
2. Necesidad de informarse
3. Uso del smartphone

Gracias a la herramienta Mentimeter, los estudiantes tenían varias modalidades de respuestas entre las que se encontraban respuestas de nube de palabras, respuestas abiertas y respuestas de selección múltiple.



Para este proceso del grupo focal participaron estudiantes del Programa de Comunicación Digital. Se llevó a cabo de forma presencial con la intervención de un moderador que iba leyendo las preguntas y explicándolas en caso de confusión. Las interacciones fueron codificadas y categorizadas de acuerdo con las categorías emergentes identificadas en la revisión teórica: síndrome FOMO, consumo incidental e hiperconexión, e información inmediata.

Para el análisis de datos se utilizó el enfoque de análisis manual de contenido, siguiendo las fases propuestas por Ortega (2023): recopilación y preparación de datos, familiarización con los datos, codificación inicial, agrupar las categorías similares para identificar temas principales y sintetizar los hallazgos en un marco temático. El software de Mentimeter incluye la funcionalidad de agrupar las preguntas abiertas en grupos de temas, lo que permitió identificar y analizar más fácilmente los patrones, categorías emergentes y relaciones entre las variables.

## Procedimiento y análisis de datos

Los resultados fueron sintetizados por la misma plataforma que da cuenta de la frecuencia y la relevancia de las categorías emergentes. Estos hallazgos igualmente se complementaron con citas textuales de las entrevistas realizadas a los estudiantes acerca de sus percepciones sobre el fenómeno, lo cual enriqueció la interpretación de los resultados.

## Resultados y discusión

La mayoría de los estudiantes manifestó que acceden a noticias de forma no intencionada en redes sociales mientras están navegando o scrolleando en plataformas como Instagram, TikTok y Facebook. Esto, dicen ellos, ocurre principalmente en momentos de ocio como cuando se están desplazando a un lugar o en tiempos de espera.

La figura 1 indica que las noticias más consumidas de manera incidental, en su mayoría, son las relacionadas con temas de entretenimiento, tecnología y tendencias sociales. Esta preferencia da cuenta de la interacción constante entre los intereses personales y los nuevos algoritmos de las plataformas, que dan más importancia a contenidos diseñados para atraer la atención del usuario. Pocos estudiantes indicaron acceder a la información de relevancia social o crítica, y esto puede deberse a que el consumo noticioso en jóvenes tiende a ser más superficial.



Fígura 1. Temas más relevantes en el consumo noticioso en jóvenes estudiantes



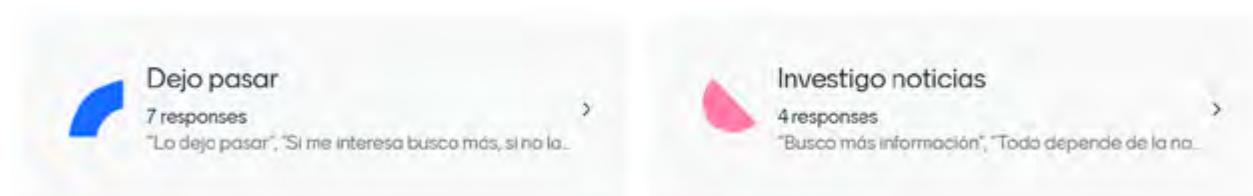
Los estudiantes destacaron un mayor favoritismo por los formatos visuales y atractivos que circulan en redes sociales (Martínez et al., 2015). Estos formatos están diseñados para adaptarse a los patrones de atención reducida, característico de estas generaciones digitales, lo que a su vez fomenta un consumo fragmentado y poco profundo. Este fenómeno puede llegar a afectar el desarrollo crítico de los jóvenes atraídos por la estética, el dinamismo y lo inmediato.

En cuanto al síndrome FOMO, este tiene un impacto poco significativo en el comportamiento de los estudiantes. Algunos participantes relataron experimentar ansiedad o sentimientos negativos cuando consumen contenidos informativos; sin embargo, hay quienes también tienen una dualidad, pues dicen que es necesario estar informados más que todo para temas académicos. Uno de los testimonios afirma: “Inconscientemente sí, aunque las noticias me generan mucho conflicto, me despiertan sentimientos negativos y generalmente son muy amarillistas”.



El impacto del FOMO no es percibido como dominante a la hora de consumir contenidos noticiosos. Algunos hallazgos dan cuenta de que a los estudiantes no les causa en general sentimientos de estrés o ansiedad no enterarse o no estar al tanto de una noticia. Si se genera una conversación con respecto a un contenido informativo en su círculo social, ellos simplemente le piden a sus amigos que les cuenten la noticia o, si les parece interesante, buscan directamente información al respecto.

Aunque algunos estudiantes, por curiosidad, se inclinan más por saber sobre contenidos noticiosos, las categorías que muestra la figura 2 exponen más un desinterés por informarse; por tanto, esto no es un factor que promueva un uso excesivo del dispositivo móvil en los jóvenes para fines informativos (Torres et al., 2020).



Fígura 2. Categorías de acuerdo con noticias que desconocen los jóvenes

En temas de hiperconexión, muchas personas destacaron la presencia de las noticias en distintas plataformas. Cuando se les preguntó sobre la frecuencia con las que les llega la información, expusieron por un lado que es inevitable entrar a redes sociales y no ver por lo menos una noticia. Por otro lado, dicen que, en general, no les comparten noticias.

En este aspecto se destacó que la presencia de notificaciones sobre contenidos noticiosos es de la misma manera algo que no cobra importancia. A pesar de que las noticias les llegan a los jóvenes de forma incidental y por sus distintas redes sociales, ellos no suelen prestar atención o no lo ven como algo urgente. Solo si les llama la atención o ven que sí es realmente importante hacen una búsqueda que llega a ser muy vaga, solo por empaparse

de información, pero sin ningún sentido crítico.



Fígura 3. Frecuencia de recepción de noticias en jóvenes universitarios

Estos resultados invitan a reflexionar sobre las implicaciones del consumo informativo fragmentado y poco profundo en una generación que, aunque está en una constante exposición a la información, no desarrolla habilidades críticas para evaluarla y contextualizarla. Acá se revela entonces una necesidad urgente de fomentar competencias mediáticas que hagan que los jóvenes se conviertan en consumidores conscientes y responsables de la información (Fernández, 2017).

## Conclusiones

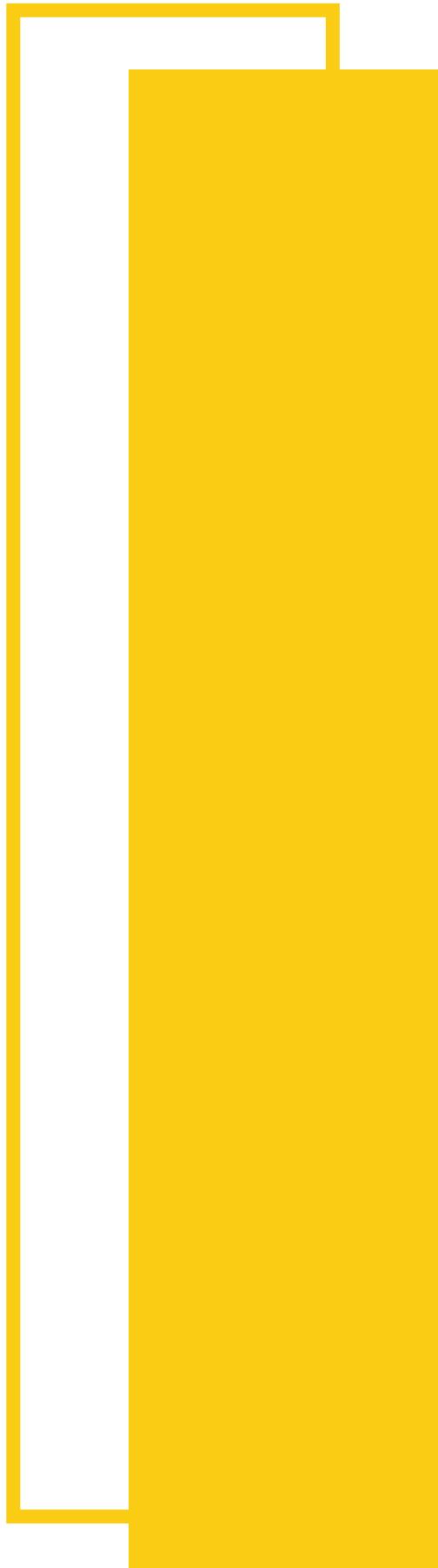
El consumo informativo de los estudiantes universitarios está impulsado por la naturaleza incidental, fragmentada y superficial que se da gracias a las dinámicas de las plataformas digitales. Aunque los jóvenes tienen acceso casi a diario a noticias en diversos formatos como texto, video y audio a través de redes sociales como Instagram, TikTok y Facebook, este acceso no quiere decir que haya un interés significativo por profundizar en temas de relevancia social o crítica.

Los estudiantes dieron cuenta de su gusto por consumir contenidos noticiosos relacionados con entretenimiento, tecnología y tendencias sociales. Esto se traduce en una interacción informativa mediada por los intereses personales y los algoritmos pensados para maximizar la atención.

La asociación del consumo incidental de noticias impulsado por el síndrome FOMO es casi nula, la actitud que tienen los jóvenes frente a las noticias refuerza la idea de que la hiperconexión no está motivada por la necesidad de mantenerse actualizados en términos noticiosos, sino que puede estar asociada al consumo de otros contenidos o a otros usos de las redes sociales. La exposición constante a noticias a través de todas estas plataformas y de notificaciones, genera un consumo pasivo con la ausencia de un sentido crítico y reflexivo.

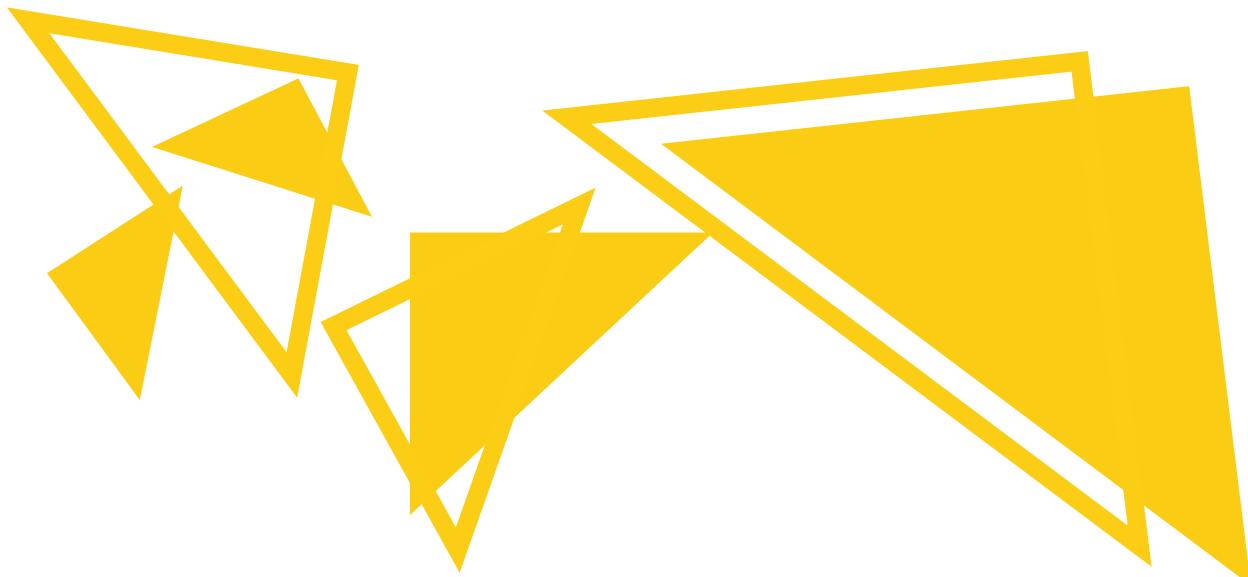
Teniendo en cuenta esto, la necesidad de fortalecer competencias mediáticas en los jóvenes es de vital importancia para que ellos puedan diferenciar los diferentes contenidos presentes en la red y así desarrollar habilidades críticas que les permitan analizar a profundidad los contenidos que consumen. Las instituciones educativas juegan un papel clave en este proceso, pues son estas las que pueden promover en los estudiantes una alfabetización mediática que fomente ese consumo consciente, informado y responsable, no sólo de contenidos noticiosos sino también de otros contenidos multiformato presentes en la web.

Hoy las redes sociales, aunque son una herramienta poderosa para la divulgación de todo tipo de información incluyendo noticias, representan un reto en el sentido de poder transformar ese consumo incidental en una oportunidad para estimular un pensamiento crítico y una participación en discusiones y debates que se generen en torno a noticias que afecten o no el contexto de los jóvenes.

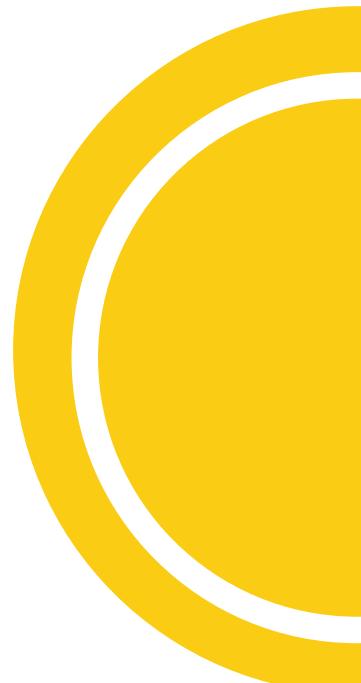


## Referencias

- Caicedo, V. (2023). "Inmediatez informativa, un desafío en la responsabilidad periodística". Tesis de Maestría en Comunicación, Universidad Estatal Península de Santa Elena. <https://repositorio.upse.edu.ec/handle/46000/9715>
- Calvente, E. (2024). "Patrones adictivos, para manipular la atención de los usuarios de redes y videojuegos". EWTN. <https://ewtn.es/patrones-adictivos-para-manipular-la-atencion/>
- Castells, M. (2009). Comunicación y poder. Alianza Editorial.
- Fernández, C. (2014). "Prácticas transmedia en la era del prosumidor: Hacia una definición del Contenido Generado por el Usuario (CGU)". Cuadernos de Información y Comunicación, 19, 53-67.
- Fernández-García, N. (2017). "Fake news: una oportunidad para la alfabetización mediática". Nueva sociedad, 269.
- Gil, F., Oberst, U., Del Valle, G., & Chamarro, A. (2015). "Nuevas tecnologías - ¿Nuevas patologías? El Smartphone y el fear of missing out". Aloma: Revista De Psicología, 33(2), 77-83.
- Giraldo, N. (2023). "FOMO, el mal silencioso que ataca a los jóvenes universitarios". Periódico El Pulso <https://periodicoelpulso.com.co/293-febrero-2023/investigacion-1.php>
- Habermas (1981). Teoría de la acción comunicativa. Editorial Taurus.
- Javier, F., Proust, V., & Mussa, E. N. (2018). "Consumo incidental de noticias en un contexto de redes sociales y múltiples pantallas". RISTI: Revista Ibérica de Sistemas E Tecnologias de Informação, 16, 308-320.
- López-Rico, C. M., José Luis González-Esteban, & Hernández-Martínez, A. (2020). "Consumo de información en redes sociales durante la crisis de la COVID-19 en España". Revista de Comunicación y Salud, 10(2), 461-481.



- Martínez, J. A. S., Alberto, J., Winocur Iparraguirre, R., & Sánchez Martínez, J. A. (2015). "Cultura visual digital y campos de acción en redes sociales". *Redes sociodigitales en México*, 164-190.
- Mitchelstein, E., & Boczkowski, P. J. (2017). "Juventud, estatus y conexiones. Explicación del consumo incidental de noticias en redes sociales". *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 24, 131-131.
- Ortega, C. (2023). "Análisis de contenido: Qué es y cómo funciona en estudios cualitativos". QuestionPro. <https://www.questionpro.com/blog/es/analisis-de-contenido/>
- Przybylski, A. K., Murayama, K., DeHaan, C. R., & Gladwell, V. (2013). "Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out". *Computers in Human Behavior*, 29(4), 1841-1848.
- Sánchez Carrero, J., & Contreras Pulido, P. (2012). "De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0". *ICONO* 14. *Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 10(3), 62-84.
- Sánchez-Romero, E. I., Vidal Martínez, E., & Giménez-Gualdo, A. I. (2023). "Fear of Missing Out (FOMO) y experiencias en la red entre universitarios". *Investigar en educación hoy: la transversalidad como horizonte*. 177-185.
- Torres, M. B. Á., Medina, A. M. C., & Rodríguez, M. E. E. (2020). "Medios tradicionales vs. medios digitales:



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

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

Juan Alberto Muñoz David

ORCID: 0009-0008-6409-1980

Magíster en Diseño de la Universidad Nacional de Colombia.

## Resumen

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

### Palabras clave:

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

## Abstract

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

### Keywords:

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

**Recepción:** 10 de noviembre de 2025

**Aceptación:** 5 de diciembre de 2025

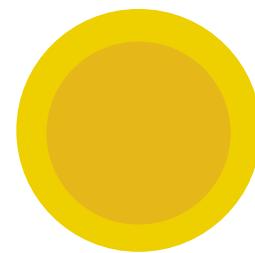
**Cite este artículo como:** Muñoz, J. A. (2025). “La práctica de diseño sonoro en la producción de sentido y reconstrucción de memoria del conflicto armado en Colombia”, en *Posibilidades*, 6 (1), 19-34.

## Introducción

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

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

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



## A propósito de la imagen sonora

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

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

la percepción<sup>1</sup>; frente a esto, podemos comprender toda imagen, en primera instancia, como todo aquello que pertenece al terreno de lo visible y a lo cual dotamos de significado.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## Una reflexión sobre el montaje

Cuando hablamos de montaje, es interesante la reflexión<sup>2</sup> que Harun Farocki (2010, 133) realiza respecto a esa producción de lo que Rancière (2012) categoriza como imágenes desnudas<sup>3</sup>. Para esto, Farocki analiza una película de Samuel Fuller titulada *Verboten!* (1959), y hace un análisis de un fragmento en donde una mujer alemana llamada Helga lleva a su hermano Franz, de catorce años y simpatizante del partido, a uno de los juicios de Núremberg con el objetivo de mostrarle el alcance y terror de los nazis (140).

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

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

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

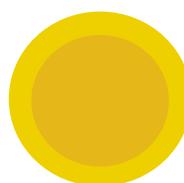
muestran lo que dicen estar mostrando o solo lo reconstruyen?

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



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

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



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

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

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

## El montaje en la dimensión sonora

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

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

Respecto del montaje en un nivel sonoro, éste se puede entender bajo el concepto de soundscape (paisaje sonoro) el cual termina siendo el resultado de los distintos componentes técnicos que definen el entorno sonoro en términos de forma, con base en el juego de recursos técnicos que Chion (2019, 19-25) aborda. Aquí el autor, apoyado en un poema de Victor Hugo<sup>4</sup>, se aproxima a partir de reflexiones

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

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

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

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

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



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

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

## Sobre la producción de sentido

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

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

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

 A medida que he ido grabando, he tenido la sensación de ser habitante de una cárcel con una ventana que me permite ver el mundo. Esa ventana es la televisión, que tiene un vidrio poderoso que me protege pero que al mismo tiempo me excluye. El guardia que circula por fuera de ella tiene el poder de mirarnos y de moverse. Es una mirada que no nos mira; que nos mira genéricamente. (2010)

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

Al respecto, Farocki (2010, 146) señala cómo la saturación musical en los archivos históricos lo llevó a optar por la ausencia de sonido<sup>5</sup>, volviendo a poner sobre la mesa ese carácter que Arias (2010) llama “ensamblaje espectacular” y su capacidad

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

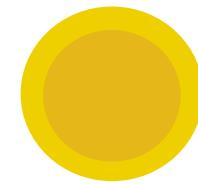
de fomentar un contenido figurativo explícito a partir de la intención de evidencia posee, y por ende a ser conscientes de esa susceptibilidad que el espectador tiene de recibir lo producido y entenderlo tan real como fuese pensado. Farocki (2010) es consciente de estas facilidades que el sonido posee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

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

## Dar la voz

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

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

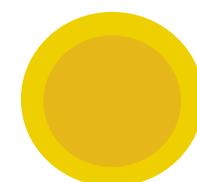


Hasta aquí pareciese existir una brecha sonora en el mensaje transmitido mediante la oralidad (testimonio); a lo mejor el mensaje transmitido varía conforme a la fuente emisora, pero por mucha que sea la potencia del mensaje, no deja de moverse dentro de los límites del discurso hablado. En cuanto al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

Respecto de ese componente técnico que suponen los medios de grabación y sus afectaciones en la singularidad de quien da su voz, más allá de las deficiencias a las cuales están sometidos los medios técnicos de producción de imágenes (película, cinta, etc.), bien sean éstos por avance tecnológico, o por simple acto de omisión sistemática<sup>6</sup>, es importante cuestionar esa revisión del archivo audiovisual, como si la anécdota o testimonio (proveniente del acto de recordar) supusiera un filtro suavizador de este acontecimiento, y no lo pusiese en evidencia del mismo modo en que lo haría el registro de archivo audiovisual.

---

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



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

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

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

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

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

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

Este aspecto no se limita a la

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Coda



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

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

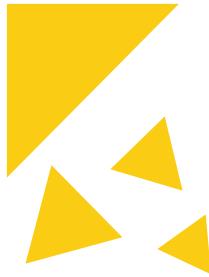


Farocki (2010) plantea un importante interrogante: “¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?” (146). Esta pregunta suscita un diálogo frente a la potencia que posee la producción de imágenes en los múltiples procesos de producción de sentido. De esta manera, ese “solo creemos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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

## Referencias

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

# RECONOCIMIENTO Y REGULACIÓN DEL DISEÑO DIGITAL COMO PROFESIÓN EN COLOMBIA. UN ANÁLISIS DESDE LA POLÍTICA PÚBLICA Y LA GOBERNANZA DIGITAL

*Recognition and Regulation of Digital Design  
as a Profession in Colombia: An Analysis from  
the Perspective of Public Policy and Digital  
Governance*

Luis Alberto Lesmes-Sáenz\* y Jasmith Eliana Buitrón Junca\*\*

ORCID: 0000-0001-9073-1517 y 0009-0007-9007-3172

\*Profesor Asociado Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

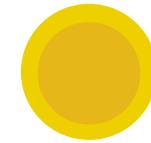
\*\*Estudiante de Maestría, Universidad de La Salle.

## Resumen

El diseño digital ha adquirido una relevancia creciente en los procesos de transformación tecnológica, innovación institucional y economía creativa. En Colombia, esta actividad ha sido incorporada al sistema de educación superior mediante programas académicos reconocidos, pero no cuenta aún con un marco legal que respalde su ejercicio como profesión reglamentada. Este artículo argumenta que el reconocimiento legal del diseño digital permitiría consolidar estándares técnicos y éticos, delimitar su campo de acción, y articular su aporte con políticas públicas en áreas como la cultura, la educación, los servicios digitales y la gobernanza. A partir de un análisis normativo, institucional y comparado, se propone una hoja de ruta para su regulación, que incluye diagnóstico participativo, concertación intersectorial, formulación legislativa y creación de una figura institucional de vigilancia. Se concluye que la regulación del diseño digital constituye una estrategia viable para mejorar la calidad del ejercicio profesional, proteger a los usuarios, y fortalecer las capacidades del Estado en un entorno de transformación digital acelerada.

### Palabras clave:

Diseño digital, Regulación profesional, Profesiones emergentes, Políticas públicas, Transformación digital.



## Abstract

Digital design has gained increasing relevance in the processes of technological transformation, institutional innovation, and creative economy. In Colombia, this activity has been incorporated into the higher education system through recognized academic programs, yet it still lacks a legal framework that supports its practice as a regulated profession. This article argues that the legal recognition of digital design would enable the consolidation of technical and ethical standards, define its professional scope, and align its contributions with public policies in areas such as culture, education, digital services, and governance. Based on a normative, institutional, and comparative analysis, a roadmap for its regulation is proposed, including participatory diagnosis, intersectoral coordination, legislative formulation, and the creation of an institutional oversight body. It concludes that regulating digital design is a viable strategy to improve professional standards, protect users, and strengthen state capacities in an era of accelerated digital transformation.

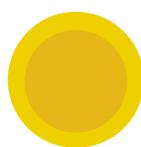
### Keywords:

Digital Design, Professional Regulation, Emerging Professions, Public Policy, Digital Transformation.

**Recepción:** 10 de noviembre de 2025

**Aceptación:** 30 de noviembre de 2025

**Cite este artículo como:** Lesmes, L. A. y Buitrón, J. (2025). "Reconocimiento y regulación del diseño digital como profesión en Colombia. Un análisis desde la política pública y la gobernanza digital", en *Posibilidades*, 6(1), 32-48.





## Introducción

La transformación digital<sup>1</sup> ha reconfigurado los mercados laborales, las estructuras educativas y los sistemas de producción del conocimiento en el mundo. En este nuevo entorno surgen profesiones que articulan competencias técnicas, creativas y digitales, como es el caso del diseño digital y otras profesiones con denominaciones análogas, orientadas a campos de aplicación similares. Estas ocupaciones, cada vez más demandadas por sectores como la educación, el entretenimiento, el comercio electrónico y la administración pública, cumplen un papel estratégico en la economía del conocimiento y en los procesos de innovación social y tecnológica.

En Colombia, el diseño digital se ha incorporado al sistema de educación superior a través de programas académicos de pregrado reconocidos por el Ministerio de Educación Nacional. No obstante, la aprobación académica no ha significado un reconocimiento legal como profesión regulada. Si bien esta aceptación de la existencia y

1 En Colombia, el documento CONPES 3975 de 2019 define la transformación digital como el uso intensivo de tecnologías digitales para mejorar los servicios del Estado, la productividad del sector privado y el bienestar ciudadano. Este documento fue complementado por el CONPES 4069 de 2021 sobre política nacional de inteligencia artificial, que refuerza la necesidad de capacidades digitales en todos los sectores sociales y económicos.

pertinencia de la carrera le otorga validez jurídica al título profesional en el territorio nacional, no viene acompañado de una reglamentación específica. La falta de este marco regulatorio es causal de brechas en lo que se refiere a estandarización profesional, formalización laboral, delimitación del campo de acción y calidad en la prestación de servicios y productos digitales. Esta situación contrasta claramente con otras profesiones similares, como el diseño industrial, la ingeniería y la arquitectura, las cuales cuentan con reconocimiento y regulación legal, así como organismos de supervisión profesional.

Este artículo analiza el caso del diseño digital como profesión emergente en el contexto de la economía digital colombiana y formula una propuesta de política pública para su reconocimiento y regulación. El análisis parte de una revisión normativa y conceptual de las profesiones en el marco del desarrollo institucional, identifica brechas entre el avance académico y el estatus jurídico del diseño digital, y propone una vía viable para su integración en el sistema profesional colombiano. Como hipótesis central, se plantea que el reconocimiento legal de esta profesión no solo cerraría una brecha institucional, sino que también potenciaría sus contribuciones al desarrollo económico, la innovación tecnológica y la creación de empleo cualificado.

Metodológicamente, el artículo se basa en una revisión documental de leyes, políticas públicas y literatura especializada, así como en un análisis de fuentes oficiales del sistema de educación superior (SNIES) y de organismos internacionales como la OCDE, la CEPAL y el BID. Este enfoque permite una perspectiva estructural sobre las condiciones actuales del diseño digital en Colombia y su potencial para el fortalecimiento institucional.

## Marco normativo y conceptual

### A. Reconocimiento legal de las profesiones en Colombia

El ordenamiento jurídico colombiano contempla la posibilidad de regular el ejercicio profesional mediante normas de carácter legal, con el fin de garantizar la idoneidad, la protección del interés público y la calidad en la prestación de servicios. Esta facultad se deriva del artículo 26 de la Constitución Política, que consagra la libertad de escoger profesión u oficio, pero faculta al legislador para exigir títulos de idoneidad y establecer controles, en especial cuando la actividad profesional puede implicar riesgo social.

Desde una perspectiva sociológica, la regulación profesional cumple una función estructurante dentro del sistema social, al establecer vínculos entre el conocimiento experto, la legitimidad institucional y la confianza pública (Freidson, 2001; Saks, 2012). El derecho a ejercer una profesión no es solo el ejercicio de una libertad individual, sino que conlleva también de manera implícita una responsabilidad pública y el cumplimiento de determinadas condiciones objetivas que garanticen un ejercicio ético, competente y socialmente valioso.

Siendo la libre elección y ejercicio de cualquier profesión u oficio un mandato constitucional, el Congreso de la República tiene la función de emitir las diferentes leyes que regulan profesiones específicas. Dichas leyes suelen incluir la definición del campo profesional de ejercicio, la exigencia de un título habilitante, la expedición de una licencia o matrícula profesional, la creación de un órgano de supervisión o consejo profesional y, en los casos que lo amerita, la adopción de un código de ética. Algunos ejemplos de este tipo de regulaciones incluyen la Ley 43 de 1990 para la contaduría pública, la Ley 435 de 1998 para la arquitectura, la Ley 157 de 1994 para el diseño industrial y la Ley 842 de 2003 para la ingeniería y profesiones afines. Al respecto, Eliot Freidson (2001), señala que el reconocimiento legal para estos casos no solo protege a los usuarios de los servicios profesionales, sino que también constituye un pacto institucional en el que el Estado brinda autonomía a cambio de una autorregulación responsable. En ese sentido, el

propósito de estas regulaciones no es restringir el acceso a las ocupaciones ni limitar su alcance, sino por el contrario, establecer un marco institucional que permita regular el ejercicio profesional, evitar la intrusión que deriva en malas prácticas, proteger a los usuarios y promover estándares de calidad.

Considerando lo anterior, el reconocimiento legal y la regulación de una profesión no es solamente un asunto jurídico, implica formalizar una estrategia de política pública asociada, cuya intención principal sea la articulación del sistema educativo con el aparato productivo y los marcos regulatorios laborales (Wildschut et al., 2025). El argumento principal de este tipo de políticas debe centrarse, por encima de los beneficios laborales o económicos, en el impacto social que el ejercicio profesional tiene sobre el bienestar colectivo y la calidad de vida de los ciudadanos. La ausencia de regulación, por otra parte, puede generar ambigüedad en la práctica profesional, fomentar las desigualdades en las condiciones laborales y derivar en la consolidación de barreras para el desarrollo de sectores estratégicos de la economía o el desarrollo social.

### B. El diseño digital como una profesión emergente

El diseño digital, junto con otras profesiones similares relacionadas con el desarrollo de productos y servicios de base tecnológica, ha cobrado creciente importancia en el contexto de la economía digital, la automatización de procesos y la expansión de industrias basadas en contenido interactivo. En un escenario global caracterizado por transformaciones significativas —entre las que se destaca la digitalización acelerada de procesos, servicios, plataformas, productos y experiencias—, la demanda de perfiles profesionales con competencias en diseño digital, interacción usuario-computador, experiencia de usuario (UX), interfaz de usuario (UI), gestión y producción de contenido multimedia, así como en tecnologías inmersivas y videojuegos, entre otros, ha superado con creces la capacidad formativa disponible en muchos países, incluyendo Colombia.

Organizaciones como la OCDE (2023) y el Banco Interamericano de Desarrollo (2020) han advertido, desde hace varios años, sobre el desajuste estructural entre la oferta educativa y la demanda laboral en los sectores digitales. Este déficit de talento especializado no solo limita el crecimiento de las empresas tecnológicas, sino que también representa una barrera estructural para la transformación digital del Estado y de diversos sectores económicos. Asimismo, restringe el desarrollo cultural, las innovaciones sociales y los procesos de inclusión tecnológica.

En América Latina, este fenómeno se ve agravado por factores como la baja inversión en formación técnica especializada, la fragmentación institucional, la inestabilidad política, la volatilidad de los mercados y la falta de políticas de reconocimiento profesional para disciplinas emergentes.

En el caso colombiano, el Ministerio de Educación Nacional registra un conjunto de programas académicos orientados a formar profesionales en carreras denominadas Diseño Digital y Diseño Digital y Multimedia, así como en campos análogos o complementarios con denominaciones como Diseño Interactivo, Diseño de Experiencias Digitales o Diseño de Medios Digitales. Estas titulaciones comparten un núcleo de saberes y competencias que integran aspectos del diseño visual, la interacción humano-computador, la programación básica, la comunicación digital, la animación y la producción audiovisual. La consolidación de estos programas demuestra la existencia de un campo formativo con creciente demanda, cobertura nacional y potencial de impacto en múltiples sectores.

No obstante, este avance académico no se ha traducido en un reconocimiento jurídico que respalde el ejercicio profesional, lo que genera una situación de ambigüedad institucional. La inexistencia de una normatividad específica sobre estas profesiones impide establecer con claridad quiénes están habilitados para ejercerlas, bajo qué criterios de calidad, con qué responsabilidades éticas y con qué mecanismos de representación profesional. Esta indefinición redonda en condiciones de

informalidad, contratación sin garantías e invisibilidad institucional de los profesionales formados en estos campos, incluso cuando participan en proyectos públicos, procesos educativos, servicios digitales del Estado o sistemas de innovación empresarial (BID, 2020; Kennedy, 2010; BID, 2023).

Desde una perspectiva de desarrollo institucional, la ausencia de regulación representa una desconexión entre el sistema de educación superior y el aparato normativo del trabajo formal. Tal como lo señalan la UNESCO (2022) y la BID (2023), los marcos de reconocimiento profesional deben evolucionar para incluir nuevas especialidades y profesiones que respondan a las dinámicas de la economía digital, la innovación tecnológica y los derechos ciudadanos en entornos virtuales.

## **Argumentos para su regulación como profesión reglamentada**

### **A. Garantía de calidad y estándares profesionales**

Uno de los fundamentos más sólidos para justificar la regulación del diseño digital como profesión reglamentada es la necesidad de establecer mecanismos que garanticen la calidad técnica, la responsabilidad ética y la seguridad de los productos y servicios digitales. A diferencia de disciplinas que operan en entornos cerrados o con bajo impacto público, el diseño digital produce aplicaciones, contenidos y plataformas que inciden directamente en la vida cotidiana de los usuarios. Estos desarrollos, al estar orientados al consumo masivo y al uso institucional, exponen a las personas a riesgos de tipo social, cultural, psicológico, económico y tecnológico.

La falta de marcos regulatorios adecuados para estas actividades profesionales implica que cualquier persona con un mínimo de idoneidad técnica pueda ejercerlas, sin ser necesariamente un profesional, o que quienes diseñan y desarrollan productos digitales no estén obligados a validar su idoneidad bajo estándares reconocidos ni a responder legalmente por los efectos derivados de una mala práctica profesional. Incluso las universidades y programas académicos pueden no cumplir con condiciones adecuadas de formación de los futuros profesionales en aspectos donde la ley no establece exigencias para el ejercicio de la actividad.

Por otro lado, una regulación formal conduciría al establecimiento de criterios de calidad verificables, permitiría delimitar el alcance de la acción profesional, definir códigos de ética e implementar mecanismos de supervisión y sanción. Estas condiciones redundarían en la reducción del margen de riesgo para los usuarios, en la mejora del desempeño de las actividades y en el fortalecimiento de la responsabilidad social del ejercicio profesional.

Este argumento se hace aún más evidente si se analiza en relación con contextos de alta sensibilidad social, como el desarrollo de productos o servicios digitales orientados a los sectores de salud, educación, inclusión financiera o gobierno electrónico. Por ejemplo, en entornos de telesalud o telemedicina, el diseño de interfaces, los flujos de navegación y la accesibilidad inciden directamente —por la forma final que adopta el diseño— en aspectos como la comprensión de tratamientos, el acceso a diagnósticos o la protección de datos personales. En estos

casos, el resultado del diseño digital se integra, en la práctica, a servicios profesionales altamente regulados, sin que exista un requisito equivalente para el ejercicio del propio diseño (UNESCO, 2022; OCDE, 2023). Además, el uso de medios digitales por parte del Estado requiere altos niveles de confianza, dado que la transparencia y la seguridad son factores determinantes en su adopción por parte de los usuarios (Dobre et al., 2024).

Asimismo, el comercio electrónico —cuya expansión ha sido exponencial en la última década— exige productos digitales confiables, funcionales y seguros. El diseño de tiendas en línea, pasarelas de pago, sistemas de garantía, interfaces de usuario y canales de soporte requiere no solo conocimientos técnicos, sino también que quienes los desarrollan cuenten con una comprensión regulatoria sobre los derechos del consumidor, las transacciones electrónicas y la protección de datos de forma que fomente la confianza del usuario” (Wang & Emurian, 2004). Deben además, ser conscientes de los compromisos sociales, culturales y medioambientales que estas actividades comerciales implican. La regulación profesional garantizaría que quienes participan en estos desarrollos cuenten con las competencias adecuadas y asuman su rol con responsabilidad ética y legal.

Por otra parte, a nivel internacional existen estándares de usabilidad y accesibilidad orientados al diseño centrado en el usuario —como las normas ISO/IEC 25010 y WCAG 2.1— que definen parámetros mínimos para la calidad de productos interactivos. Su implementación efectiva exige que los profesionales del diseño digital conozcan, apliquen y justifiquen sus decisiones con base en parámetros metodológicos y criterios técnicos validados. Este proceso de estandarización, lejos de restringir la creatividad, promueve la innovación responsable y mejora la confianza del usuario final. Como lo evidencia Musulin y Strahonja (2023), integrar principios sólidos de experiencia de usuario dentro de modelos de negocio fortalece tanto la eficacia como la aceptación social de servicios digitales profesionales.

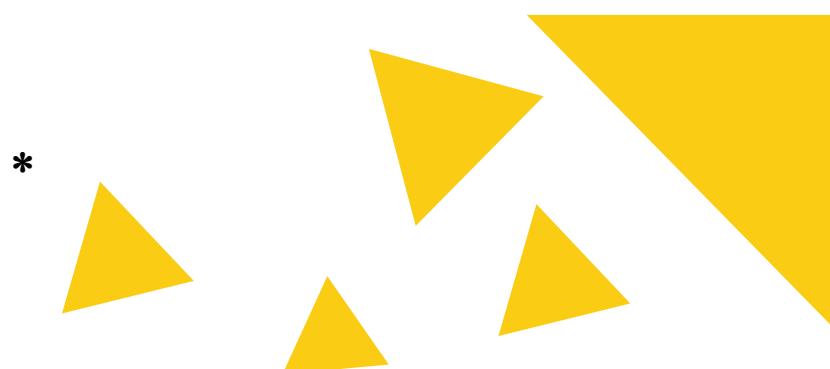
Finalmente, desde una perspectiva institucional, regular el ejercicio del diseño digital permitiría al Estado, al sector privado y a la ciudadanía identificar con claridad quién está habilitado para diseñar productos de uso masivo, bajo qué formación, con qué estándares de calidad y con qué grado de responsabilidad legal. Esta claridad jurídica no solo protege a los usuarios, sino que también eleva el estatus de la profesión, fortalece su visibilidad y legitima su contribución al desarrollo social, económico y cultural del país.



## B. Formalización laboral y desarrollo económico

El reconocimiento legal del diseño digital como profesión reglamentada puede contribuir a fortalecer la calidad y especialización de los servicios digitales ofrecidos por sus profesionales. Si bien no hay evidencia concluyente de que la mayor parte del sector opere en condiciones de informalidad estructural, se observa con frecuencia una movilidad profesional difusa, donde los diseñadores digitales asumen funciones que abarcan desde el desarrollo de interfaces visuales hasta la producción de

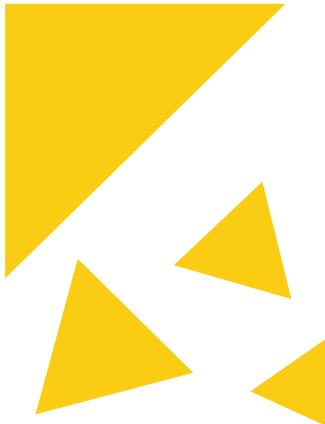
contenido para redes sociales, la gestión de comunidades digitales, la animación, la programación básica o incluso tareas de marketing digital. Esta flexibilidad, si bien resulta útil en contextos laborales dinámicos, es contraria a las lógicas de especialización del trabajo que fundamentan la experticia y puede también, conducir a una desestructuración del campo profesional, dificultando el desarrollo de perfiles especializados y la consolidación de estándares técnicos.



Según los datos del Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES), para el año 2024 se identifican al menos 56 programas de pregrado activos en Colombia con denominaciones asociadas al diseño digital y campos afines, como multimedia, diseño interactivo, hipermédia, medios digitales, diseño visual y comunicación digital. Estos programas se ofrecen en modalidad presencial, virtual y a distancia, y están distribuidos en diversas regiones del país, con una mayor concentración en Bogotá, Antioquia, Valle del Cauca y Atlántico. A partir datos registrado en el mismo sistema, es posible evidenciar que para el segundo semestre de 2023 se encontraban matriculados un total de 9.464 estudiantes distribuidos en los diferentes programas. Esta amplia y diversa oferta académica, así como la aceptación por parte de la comunidad estudiantil, refleja tanto la consolidación institucional de esta área profesional

como su potencial impacto en el desarrollo económico y digital del país. No obstante, la ausencia de una regulación legal específica impide que esta consolidación educativa se traduzca en condiciones laborales estables y en un campo profesional formalmente reconocido. La existencia de una formación robusta en cantidad y cobertura territorial constituye una base objetiva para argumentar la necesidad de una política pública orientada al reconocimiento y regulación del diseño digital como profesión estratégica.

La demanda laboral de los profesionales en diseño digital y de áreas afines es particularmente alta en sectores como el comercio electrónico, los servicios financieros y bancarios, las agencias de marketing y publicidad, así como en la producción de contenido comercial para plataformas de redes sociales. Sin embargo, puede resultar contraproducente que esta integración se produzca en ausencia de un marco regulatorio que reconozca la naturaleza profesional del diseño digital y permita políticas públicas más ambiciosas. Tal como advierte la CEPAL (2024), el desarrollo digital sostenible requiere no solo infraestructura tecnológica, sino también talento humano calificado y marcos institucionales robustos que promuevan el uso significativo de las tecnologías (17).



En un país caracterizado por altos niveles de desigualdad territorial, baja conectividad en zonas rurales y limitaciones en el acceso a bienes culturales y educativos, el diseño digital podría desempeñar un rol estratégico en la expansión de la oferta pública digital, la preservación del patrimonio cultural, la generación de contenidos educativos accesibles y el fortalecimiento de la comunicación institucional. Sin embargo, al no existir una regulación clara sobre quién está habilitado para diseñar contenidos digitales para el Estado, ni bajo qué criterios éticos y profesionales, se abre un margen de ambigüedad que puede derivar en decisiones arbitrarias, instrumentalización política de los contenidos, o tercerización sin control técnico ni responsabilidad pública. Esta situación plantea un riesgo ético y político que debería ser atendido mediante una política de profesionalización y control (CEPAL, 2024; Tawil & Miao, 2024).

La regulación, en este sentido, permitiría no solo delimitar el campo de acción del diseño digital frente a actividades conexas —como el trabajo de community manager o la gestión de redes sociales—, sino también dotar al Estado de criterios objetivos para la contratación, evaluación y seguimiento de quienes producen contenidos digitales institucionales. Como lo han indicado organismos como la UNCTAD (2022) y la UNESCO (2015), los marcos normativos adaptativos en el campo digital no solo promueven el crecimiento económico, sino que también fortalecen el tejido institucional y la legitimidad del Estado en contextos de transformación tecnológica.

## C. Armonización de políticas públicas

Una política pública orientada al fortalecimiento del diseño digital como profesión estratégica puede cumplir una doble función: consolidar capacidades técnicas e institucionales para el desarrollo digital del país y elevar el nivel de profesionalización, especialización y exigencia del campo. Desde la sociología de las profesiones, se ha argumentado que el reconocimiento legal de una ocupación no solo habilita su ejercicio formal, sino que implica también la puesta en marcha de dispositivos normativos, educativos y organizacionales que garantizan estándares técnicos y éticos, así como responsabilidad pública en el ejercicio profesional (Saks, 2012).

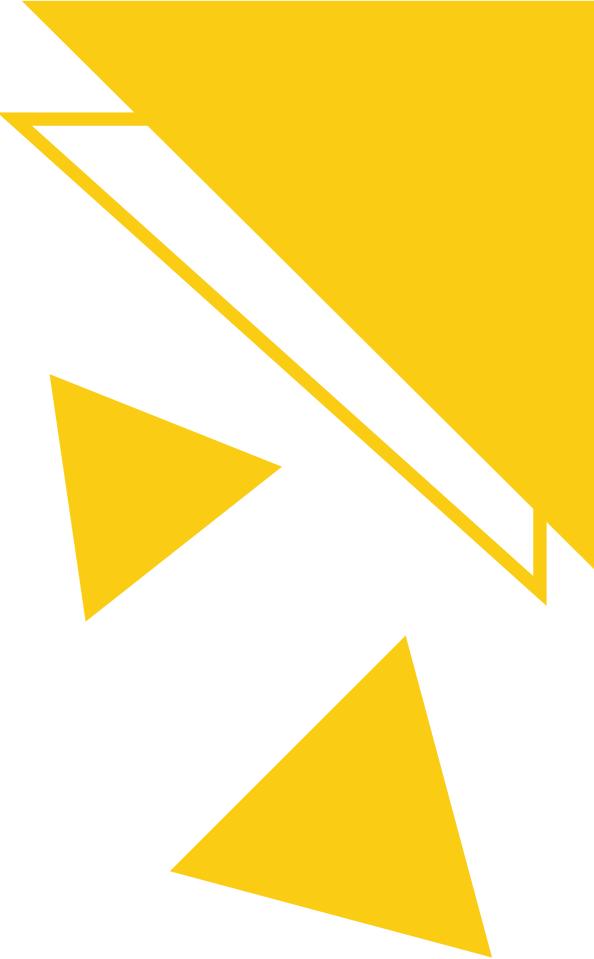
\*

La regulación de este tipo de profesiones no solo tiene efectos sobre la organización del trabajo, sino que también incide directamente en la calidad de los productos, servicios y contenidos que circulan en la esfera pública, el mercado y la vida cotidiana. Como han señalado Wildschut, Mbatha y Meyer (2025), la conceptualización de una ocupación como profesión permite articular la formación, la legitimidad institucional y la confianza social en torno a prácticas especializadas que impactan la vida pública. Al establecer criterios claros de formación, certificación y responsabilidad profesional, se generan



condiciones para que el ejercicio del diseño digital se realice con mayor rigor técnico, ética profesional y eficiencia operativa. Aunque esto podría elevar los costos de contratación en el corto plazo, también habilita un mayor nivel de exigencia por parte de quienes demandan servicios digitales —ya sean instituciones públicas, empresas privadas o usuarios finales—, lo que incentiva una cultura de calidad, trazabilidad y rendición de cuentas.

La articulación entre regulación profesional y políticas públicas permitiría que el diseño digital contribuya activamente a los objetivos estratégicos del país en materia de transformación digital, innovación, inclusión educativa, memoria cultural y acceso a la información. Más que entenderse como una función técnica subordinada a otros sectores, el diseño digital puede ser incorporado como una dimensión transversal del desarrollo institucional, con capacidad para incidir en procesos tan diversos como la alfabetización digital, la comunicación gubernamental, la formación ciudadana o la preservación del patrimonio.



Estudios recientes han demostrado que la inclusión de perfiles profesionales especializados en diseño de interacción, experiencia de usuario o contenidos digitales dentro de proyectos estatales no solo mejora la usabilidad y accesibilidad de los servicios, sino también incrementa la confianza institucional, la apropiación ciudadana y la eficiencia de los recursos públicos (Dobre, Popescu, Pârgaru, & Vatase, 2024). En este sentido, reconocer y regular el diseño digital como una profesión estratégica equivale a dotar al Estado de herramientas cualificadas para responder a los desafíos contemporáneos de gobernanza digital, justicia comunicacional y equidad tecnológica.



# Ruta para una política de reconocimiento profesional

## A. Etapas sugeridas para la regulación

### Diagnóstico Sectorial Participativo

Como punto de partida, es necesario el diálogo social que permita caracterizar el campo profesional del diseño digital en el país, incluyendo la identificación de los diferentes programas académicos existentes, las titulaciones otorgadas con sus énfasis, los perfiles ocupacionales, las prácticas laborales y los enfoques vocacionales, los sectores de inserción laboral y las necesidades regulatorias. Este diagnóstico debe ser liderado por instituciones de educación superior con programas establecidos en el área, con el apoyo de las organizaciones profesionales, expertos técnicos y organismos estatales

### Consolidación de un Organismo Promotor

Con base en el diagnóstico, se sugiere la creación de un organismo promotor —ya sea una red académica, una alianza interinstitucional o una organización profesional— el cual debe asumir la tarea de coordinar esfuerzos, consolidar el consenso técnico y generar legitimidad entre los tomadores de decisiones. Este organismo podría ser mixto y trabajar bajo los principios democráticos de representación territorial, diversidad institucional y un enfoque interdisciplinario.

### Preparación de un proyecto de ley técnico y consultivo

Con aportes técnicos validados, el organismo promotor deberá formular un proyecto de ley que incluya: una definición del campo profesional, los lineamientos de exigibilidad de la profesión, requisitos de formación, mecanismos de certificación, un código de ética, un organismo de supervisión y sanción, y procedimientos para el ejercicio profesional. Es fundamental que este proyecto de ley se consulte con las partes interesadas y se alinee con otras leyes vigentes que regulan profesiones o actividades afines.

### Gestión legislativa y coordinación institucional

El proceso legislativo requiere la consulta con congresistas, ministerios competentes (Educación, Cultura, TIC), Consejos Profesionales existentes y comisiones técnicas del Congreso. La coordinación con otras agendas estatales, como la transformación digital, la economía naranja, la innovación pública y la educación superior, será esencial para su viabilidad política y técnica.

### Regulación e implementación

Una vez promulgada la ley, será necesario establecer los mecanismos regulatorios para su implementación: un decreto reglamentario, la emisión de tarjetas profesionales, la acreditación de los programas académicos para el cumplimiento de condiciones, el establecimiento del organismo regulador y la creación de herramientas de monitoreo y evaluación de resultados e impacto. La normativa debe diseñarse de forma gradual y flexible, permitiendo una transición ordenada para los

## B. Posibles figuras institucionales



Un aspecto fundamental será el establecimiento de una entidad encargada de regular, promover y supervisar el ejercicio del diseño digital necesaria para la implementación efectiva de una política pública de profesionalización. Esta entidad debe responder a criterios de legitimidad, autonomía técnica, articulación intersectorial y sostenibilidad operativa.

Acorde con el contexto jurídico colombiano, una de las opciones sería la creación de una Comisión Profesional Colombiana de Diseño Digital, inspirada en modelos existentes como la Comisión Profesional Colombiana de Diseño Industrial (CPCDI), creada por la Ley 157 de 1994. Esta comisión podría estar adscrita al Ministerio de Tecnologías de la Información y la Comunicación o al Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, con funciones delegadas de inspección, vigilancia y promoción del ejercicio profesional.

Las funciones mínimas de una entidad de esta naturaleza incluirían:

- Registro profesional y expedición de credenciales: otorgamiento de la tarjeta profesional a quienes cumplan con los requisitos de formación y ética establecidos.
- Definición y actualización del campo de acción: en coherencia con los avances tecnológicos, las necesidades sociales y las transformaciones del entorno digital.
- Adopción de un código de ética profesional: que regule el ejercicio con criterios de responsabilidad social, transparencia y respeto por los derechos de los usuarios.
- Asesoría al Estado en asuntos técnicos del sector: especialmente en procesos de contratación pública, desarrollo de contenidos institucionales y fortalecimiento de capacidades digitales.
- Seguimiento y control disciplinario: en casos de mala praxis, incumplimiento de normas técnicas o violación de principios éticos.
- Promoción del desarrollo profesional continuo: mediante programas de actualización, acreditación de competencias y articulación con la academia.

Alternativamente, si no se contempla la creación de un nuevo órgano autónomo, podría considerarse la incorporación del diseño digital dentro de un organismo multisectorial ya existente, como el Consejo Profesional Nacional de Tecnologías de la Información (CPNTI) o algún ente articulador de las industrias creativas y culturales. No obstante, esta opción implicaría un menor grado de autonomía sectorial y requeriría una adecuación específica del marco legal vigente.

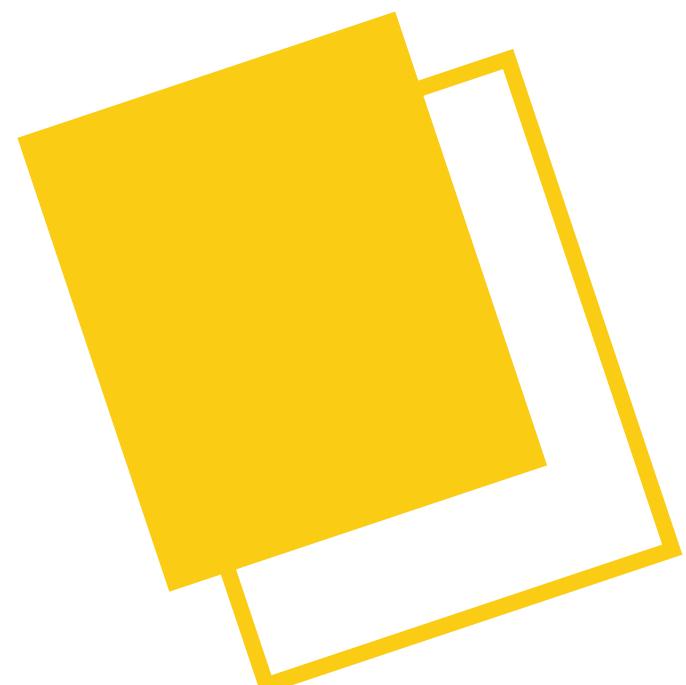
Desde una perspectiva de gobernanza profesional, la existencia de una figura institucional de este tipo no solo contribuiría a organizar el ejercicio profesional, sino que también habilitaría mecanismos de diálogo entre el Estado, la academia y el sector productivo, permitiendo una actualización constante de los estándares técnicos, la vigilancia ética y la incorporación del diseño digital en las políticas de transformación digital, educación, cultura e innovación.

## Conclusiones

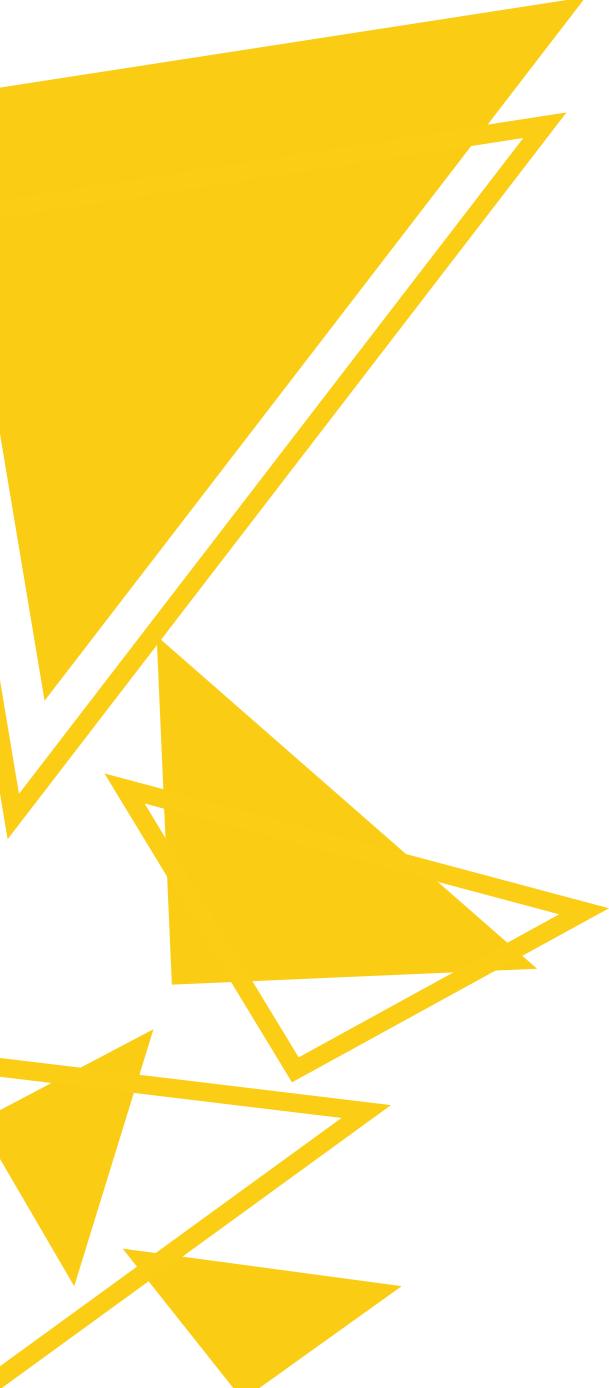
El diseño digital es una profesión que se viene consolidando progresivamente, con un alto valor estratégico en el contexto de una sociedad globalizada e inmersa en un proceso de transformación digital, con una creciente economía del conocimiento y un dinámico mercado de producción de servicios interactivos. En la práctica, ha demostrado tener un significativo potencial para fortalecer sectores socialmente importantes como la educación, la cultura, el comercio electrónico, la salud digital y la administración pública en general. Se caracteriza por tener la posibilidad de incidir directa y positivamente en los procesos de innovación social y tecnológica. Sin embargo, este surgimiento aún reciente, no ha venido acompañado de un marco institucional que reconozca, regule y fortalezca su práctica profesional, condición que limita tanto la calidad de los servicios como su potencial aporte al desarrollo nacional.

Este artículo argumenta que la regulación del diseño digital como profesión no debe entenderse como una medida restrictiva o corporativista, sino como una estrategia de política pública orientada a mejorar las capacidades nacionales para responder a los retos productivos y tecnológicos, atender necesidades corporativas escasamente satisfechas, elevar los estándares técnicos, éticos y sociales del ejercicio profesional, delimitando su alcance de las actividades conexas y propiciando las condiciones para la coordinación institucional entre la formación, la contratación, la certificación y la supervisión. Regular una profesión emergente como el diseño digital también implica incorporar nuevos conocimientos y prácticas a los marcos regulatorios existentes, adaptándolos a la dinámica de la economía digital y a las transformaciones del trabajo en el siglo XXI. La hoja de ruta de la profesionalización propuesta incluye fases técnicas, consultivas y legislativas que deben ser lideradas por una alianza entre la academia, el sector productivo y el Estado. También se contempla la creación de una entidad institucional autónoma, capaz de garantizar los estándares de calidad esperados, proteger el ejercicio profesional y asesorar al Estado sobre el uso ético, inclusivo y estratégico del diseño digital.

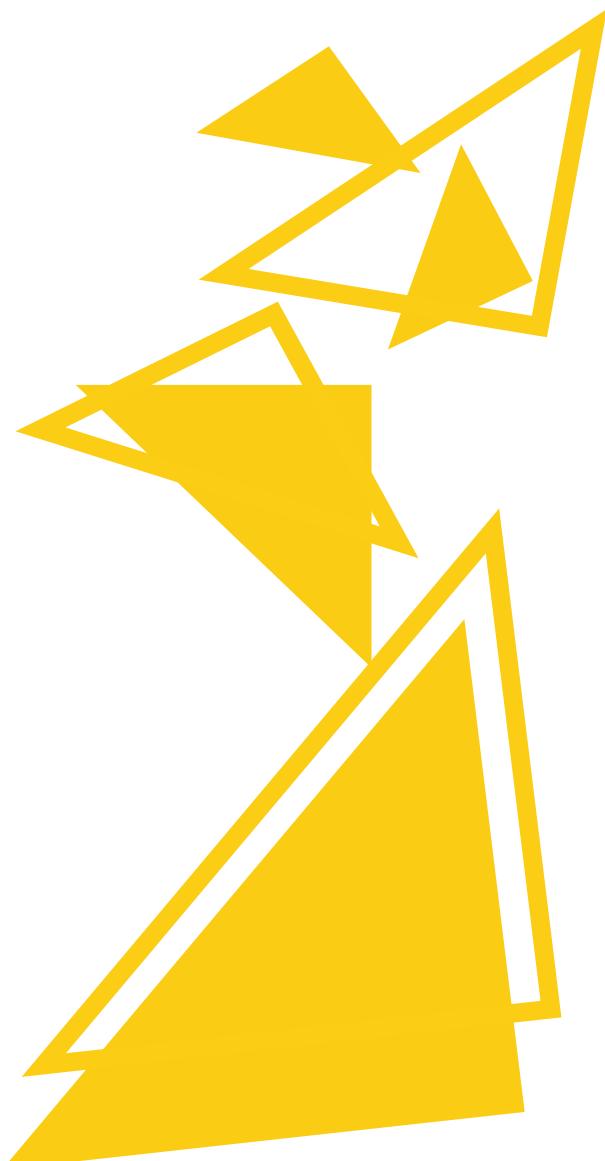
En general, lograr el reconocimiento legal del diseño digital como profesión regulada en Colombia representa una oportunidad para consolidar un campo disciplinario en crecimiento, mejorar la calidad de los productos y servicios digitales, al tiempo que se dota al Estado de capacidades técnicas que contribuyan al fortalecimiento de sus políticas de transformación institucional, innovación pública, inclusión digital y equidad territorial..



## Referencias

- 
- Abbott, A. (1988). *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. University of Chicago Press.
- Banco Interamericano de Desarrollo – BID. (2020). *El futuro del trabajo en América Latina y el Caribe: ¿Cómo aprovechar la revolución digital?* BID. <https://publications.iadb.org/es/el-futuro-del-trabajo-en-america-latina-y-el-caribe-como-puede-la-tecnologia-facilitar-la>
- Banco Interamericano de Desarrollo – BID. (2023). *Desarrollo de habilidades digitales en América Latina y el Caribe: ¿Cómo aumentar el uso significativo de la conectividad digital?* <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Desarrollo-de-habilidades-digitales-en-America-Latina-y-el-Caribe-Como-aumentar-el-uso-significativo-de-la-conectividad-digital.pdf>
- Castells, M. (2010). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. I. La sociedad red* (2.ª ed.). Alianza Editorial.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe – CEPAL. (2024). *Perspectivas del desarrollo digital en América Latina y el Caribe 2024*. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/1bcc9786-a37c-4325-ba30-efe8b5f26022/content>
- Departamento Nacional de Planeación – DNP. (2019). *Documento CONPES 3975: Política Nacional para la Transformación Digital e Inteligencia Artificial*. <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/3975.pdf>
- Departamento Nacional de Planeación – DNP. (2021). *Documento CONPES 4069: Política Nacional de Inteligencia Artificial*. <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/4069.pdf>
- Dobre, F., Popescu, M. L., Pârgaru, I., & Vatase, F. (2024). Use of digital media in the public sector: factors influencing users' trust in online environments. *Proceedings of the International Conference on Business Excellence*, 18(1), 779–789. <https://doi.org/10.2478/picbe-2024-0068>
- Freidson, E. (2001). *Professionalism: The Third Logic*. Polity Press.

- International Organization for Standardization. (2011). ISO/IEC 25010:2011 – Systems and software engineering – Systems and software Quality Requirements and Evaluation (SQuaRE) – System and software quality models.
- Kennedy, H. (2010). The successful self-regulation of web designers. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 10(3/4), 374–389.
- Larson, M. S. (1977). *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. University of California Press.
- Ley 43 de 1990. Por la cual se adiciona la Ley 145 de 1960 y se reglamenta la profesión de contador público. Diario Oficial No. 39.356, 13 de diciembre de 1990.
- Ley 157 de 1994. Por la cual se reglamenta la profesión de diseño industrial. Diario Oficial No. 41.527, 1 de julio de 1994.
- Ley 435 de 1998. Por la cual se reglamenta la profesión de arquitectura. Diario Oficial No. 43.277, 7 de febrero de 1998.
- Ley 842 de 2003. Por la cual se reglamenta el ejercicio de la ingeniería y profesiones afines. Diario Oficial No. 45.397, 9 de octubre de 2003.
- Ley 1834 de 2017. Por la cual se fomenta la economía creativa (Ley Naranja). Diario Oficial No. 50.263, 23 de mayo de 2017.
- Musulin, J., & Strahonja, V. (2023). User experience, business models, and service design in concert: Towards a general methodological framework for value proposition enhancement. *Sustainability*, 15(16), 12509. <https://doi.org/10.3390/su151612509>
- OCDE. (2023). Digital Government Review of Latin America. <https://www.oecd.org/gov/digital-government-review-latin-america.htm> <https://doi.org/10.1787/9789264855412-en>
- Saks, M. (2012). Defining a profession: The role of knowledge and expertise. *Professions and Professionalism*, 2(1), 1–10. <https://doi.org/10.7577/pp.v2i1.151>
- Tawil, S., & Miao, F. (2024). Steering the digital transformation of education: UNESCO's human-centered approach. *Journal of Access Services*. <https://doi.org/10.3868/s110-009-024-0005-6>
- UNESCO. (2015). Cultural Times: The First Global Map of Cultural and Creative Industries. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000235710>
- UNESCO. (2022). Transforming Education in a Digital World. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000382765>
- UNCTAD. (2022). Creative Economy Outlook 2022. [https://unctad.org/system/files/official-document/ditctsce2022d1\\_en.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ditctsce2022d1_en.pdf)
- Wang, Y. D., & Emurian, H. H. (2004). An overview of online trust: Concepts, elements, and implications. *Computers in Human Behavior*, 21(1), 105–125. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2003.11.008>
- Wildschut, A., Mbatha, N. A., & Meyer, T. (2025). The utilization of the concept of profession to understand social problems: sharing preliminary results from systematic review. *Frontiers in Sociology*, 10, 1515427. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1515427>
- World Wide Web Consortium – W3C. (2018).



# CARTOGRAFÍA DEL TEATRO INFANTIL BOGOTANO DEL SIGLO XXI: CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL PARA LAS INFANCIAS

*Mapping children's theatre in Bogota in the  
21st century: characterization and analysis of  
theatrical production for children.*

Leonardo Caicedo Zaza

ORCID: 0009-0001-0001-5742

Profesor, Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales  
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

## Resumen

Este artículo presenta una caracterización detallada de la producción teatral infantil en Bogotá durante las dos primeras décadas del siglo XXI, tomando como base los postulados de la cartografía teatral desarrollados por Jorge Dubatti (2008). Desde una perspectiva descriptiva, se analizan los mapas de localización, distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, zonas de extensión, configuración administrativa y circuitos teatrales que permiten comprender el despliegue territorial, institucional y artístico del teatro infantil bogotano. A partir de fuentes documentales, archivos institucionales y sistemas de información cultural, el estudio describe la consolidación de un ecosistema teatral dedicado a la infancia que, aunque heterogéneo, evidencia patrones claros de crecimiento, profesionalización y diversificación. El análisis resalta el papel de las salas concertadas, los programas distritales, las instituciones culturales, las universidades y los grupos independientes en la construcción de una amplia oferta teatral. Asimismo, se identifican las dinámicas de circulación, movilidad y expansión geográfica del teatro infantil que han permitido su consolidación en el contexto urbano. Si bien se observan avances significativos en la infraestructura cultural, la formación artística y la presencia de festivales, el estudio también documenta desigualdades territoriales, brechas de acceso y desafíos persistentes en la sostenibilidad del sector. El artículo concluye que la cartografía teatral constituye un instrumento eficaz para describir y comprender la estructura contemporánea del teatro infantil bogotano y su relación con las políticas culturales del periodo 2000–2020.

## Palabras clave:

Teatro infantil, Cartografía teatral, Bogotá, Políticas culturales, Producción escénica, Salas concertadas.

## Abstract

This article presents a detailed characterization of children's theater production in Bogotá during the first two decades of the twenty-first century, based on the principles of theatrical cartography developed by Jorge Dubatti (2008). From a descriptive perspective, the study analyzes the maps of location, distribution, circulation, irradiation, synchrony, concentration, areas of extension, administrative configuration, and theatrical circuits that make it possible to understand the territorial, institutional, and artistic development of children's theater in Bogotá. Drawing on documentary sources, institutional archives, and cultural information systems, the research describes the emergence and consolidation of a theatrical ecosystem dedicated to childhood that, although heterogeneous, shows consistent patterns of growth, professionalization, and diversification. The analysis highlights the role of concerted theaters, district programs, cultural institutions, universities, and independent groups in shaping a broad and diverse theatrical offer. Likewise, it identifies the dynamics of circulation, mobility, and geographic expansion that have contributed to the consolidation of children's theater within the urban environment. Although significant progress is observed in cultural infrastructure, artistic training, and the presence of festivals, the study also documents persistent inequalities, territorial gaps, and challenges related to sector sustainability. The article concludes that theatrical cartography is an effective tool for describing and understanding the contemporary structure of children's theater in Bogotá and its relationship with cultural policies between 2000 and 2020.

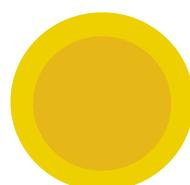
## Keywords:

Children's Theater, Theatrical Cartography, Bogotá, Cultural Policies, Stage Production, Concerted Theaters.

**Recepción:** 23 de noviembre de 2025

**Aceptación:** 15 de diciembre de 2025

**Cite este artículo como:** Caicedo Zaza, L. (2025). "Cartografía del teatro infantil bogotano del siglo XXI: caracterización y análisis de la producción teatral para las infancias", en *Posibilidades*, 6 (1), 49-59.



## Introducción:

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, el teatro infantil en Bogotá transitó por un proceso de consolidación y diversificación sin precedentes. La capital colombiana se configuró como un escenario privilegiado para el desarrollo de prácticas escénicas dirigidas a las infancias, en el que confluyeron políticas culturales, iniciativas independientes, programas educativos y procesos de profesionalización artística. Este panorama, sin embargo, no se entiende únicamente a partir del incremento cuantitativo de obras y agrupaciones, sino también a través de la configuración territorial, institucional y simbólica de los espacios donde se produce, circula y recibe el teatro para niños y niñas.



En este contexto, la cartografía teatral propuesta por Jorge Dubatti (2008) se convierte en una herramienta metodológica especialmente pertinente. La cartografía teatral no se limita a ubicar geográficamente salas o festivales, sino que propone la construcción de mapas complejos que dan cuenta de las relaciones entre territorios, agentes, poéticas, circuitos y políticas culturales. Desde esta perspectiva, el teatro se comprende como un fenómeno territorializado, atravesado por dinámicas de concentración y dispersión, por redes de colaboración y por configuraciones geopolíticas que influyen directamente en su desarrollo.

El presente artículo tiene como objetivo caracterizar la producción infantil bogotana durante las dos primeras décadas del siglo XXI a partir de una cartografía teatral. Para ello, se retoma y reescribe, en formato de artículo académico, el contenido del capítulo 5.2 de la tesis doctoral del autor, donde se analizan los mapas de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración,

zonas de extensión, mapa administrativo o geopolítico, circuitos y mapa histórico del teatro infantil de sala en Bogotá. Más que elaborar una discusión crítica, el propósito aquí es ofrecer una descripción ordenada y detallada que permita dimensionar el alcance del fenómeno y sentar bases para futuras lecturas analíticas.

## Metodología

El estudio se inscribe en el enfoque cualitativo y se apoya en el paradigma interpretativo-hermenéutico. Sin embargo, en la presente versión en formato de artículo se privilegia una exposición descriptiva de los hallazgos, fiel a la información producida en la investigación original.

La metodología se basó en el análisis documental, el uso de archivos institucionales, la consulta de bases de datos culturales y la sistematización de información proveniente de programas de estímulos, registros de festivales, catálogos de salas concertadas y documentos de política pública. Adicionalmente, la tesis original integró entrevistas y cuestionarios a agentes del sector, cuyos resultados se incorporan aquí en forma de síntesis descriptiva.

El marco conceptual central proviene de la propuesta de cartografía teatral de Dubatti (2008), quien sugiere el uso de distintos tipos de mapas para comprender la complejidad del teatro como fenómeno territorial y relacional. A partir de esta propuesta se construyen nueve mapas específicos aplicados al teatro infantil bogotano: mapa de localización y distribución, mapa de circulación, mapa de irradiación, mapa de sincronía, mapa de concentración, mapa de zonas o áreas de extensión, mapa administrativo o geopolítico, mapa de circuitos y mapa histórico. Cada uno de ellos se presenta como un eje de organización de la información que, en conjunto, permite trazar una cartografía de la producción teatral para la infancia entre 2000 y 2020.

## 1. Mapa de localización y distribución

El mapa de localización y distribución constituye la primera herramienta cartográfica para entender la configuración territorial del teatro infantil en Bogotá durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Se trata de un mapa fundamental, pues permite reconocer cuáles fueron los espacios físicos, tanto institucionales como independientes, donde se desarrollaron actividades escénicas dirigidas a la infancia, así como identificar patrones de concentración urbana, lógicas de accesibilidad, expansión y permanencia de estos lugares. Según Dubatti (2008), la cartografía teatral debe comenzar por el reconocimiento del territorio donde se producen los hechos escénicos y, a partir de allí, establecer relaciones entre los espacios, los agentes y los flujos teatrales. Este principio se adapta plenamente al caso bogotano, dado que el teatro infantil históricamente ha dependido de la presencia de salas específicas, programas culturales distritales y agrupaciones dedicadas a este campo artístico.

Durante el periodo analizado (2000-2020), se observa una configuración particular: la mayor parte de la actividad teatral infantil se concentró en tres localidades del centro-nororiente de la ciudad: Chapinero, Teusaquillo y La Candelaria. Estas zonas, tradicionalmente asociadas con el teatro independiente, las instituciones culturales y la actividad universitaria, se consolidaron como los principales nodos de producción teatral para la infancia. Esta concentración responde a razones históricas: la presencia de salas fundadas

en décadas anteriores, la infraestructura disponible, el valor simbólico del centro de la ciudad como eje cultural y la cercanía a redes universitarias y profesionales de las artes escénicas.

Entre los puntos más destacados de este mapa se encuentra el Teatro El Parque, uno de los espacios más emblemáticos para la primera infancia y la infancia en Bogotá. Localizado en el Parque Nacional, este espacio fue determinante para el desarrollo del teatro infantil desde mediados del siglo XX y continuó siendo un referente durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Su programación estable, orientada específicamente a niños, permitió mantener un flujo constante de actividades escénicas y pedagógicas. En este teatro se presentaron títeres, narración oral, teatro físico y propuestas multidisciplinares de compañías tanto locales como internacionales. A nivel cartográfico, El Parque funcionó como un centro irradiador y un punto de articulación entre grupos independientes, instituciones distritales y festivales especializados.

Otro epicentro en el mapa de localización fue La Libélula Dorada, sala y compañía dedicada históricamente al teatro de títeres y al teatro para niños. Su sede en la localidad de Teusaquillo se mantuvo activa durante todo el periodo estudiado, ofreciendo temporadas permanentes, laboratorios de creación, talleres y un repertorio propio de alta trayectoria. La Libélula Dorada no solo actuó como sala de exhibición, sino también como espacio



de formación y como centro de conservación de la memoria del teatro de títeres en Colombia. Su presencia reafirmó a Teusaquillo como un punto clave en la geografía teatral infantil y como un lugar donde convergieron creadores, espectadores y gestores culturales dedicados al ámbito infantil.

Por su parte, el Teatro Santafé, ubicado en el sector de Chapinero, aportó a la diversificación de la oferta teatral para la infancia. Aunque no se especializó exclusivamente en este público, su programación incluyó temporadas importantes, talleres y festivales que fortalecieron la presencia del teatro infantil en el corredor cultural de la Carrera Séptima. La cercanía a centros educativos, universidades y espacios culturales de distinto tipo permitió que este teatro ampliara su alcance y facilitara la asistencia de familias, escuelas y grupos comunitarios.

Además de estas salas con trayectoria, el mapa de localización y distribución incluye una red variable de espacios independientes, muchos de los cuales funcionaron con intermitencia dependiendo de la disponibilidad de recursos, la

estabilidad administrativa o la vigencia de estímulos culturales. Estos espacios, ubicados en barrios como Palermo, Galerías, La Soledad y el Centro Histórico, ofrecieron temporadas cortas, eventos esporádicos o funciones asociadas a proyectos distritales. A pesar de su carácter fluctuante, contribuyeron significativamente a sostener la presencia del teatro infantil en Bogotá y constituyeron un complemento importante a las salas concertadas.

Un elemento clave en la configuración de este mapa fue el Programa Distrital de Salas Concertadas, administrado inicialmente por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) y, posteriormente, por el Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Este programa permitió la financiación parcial de salas con programación permanente, asegurando que una parte de su oferta estuviera dedicada al teatro infantil. Gracias a este mecanismo de concertación, varias salas recibieron apoyo económico para desarrollar temporadas infantiles y generar procesos de formación, creación y circulación. El efecto de este programa en la cartografía teatral fue decisivo, pues

determinó cuáles salas podían sostener su operación a largo plazo y cuáles debían cerrar o reducir su programación. En consecuencia, el mapa de localización es también un mapa de sostenibilidad cultural.

En términos geográficos, la concentración teatral infantil en el centro y nororiente de la ciudad generó una oferta sólida, pero también evidenció brechas territoriales. En localidades como Bosa, Ciudad Bolívar, Usme, Engativá y Suba, la presencia estable de programación teatral infantil fue más limitada, dependiendo mayormente de proyectos comunitarios, iniciativas de bibliotecas públicas o festivales itinerantes. Sin embargo, durante la década de 2010 se identificó un incremento progresivo de actividades escénicas infantiles en estas zonas periféricas, impulsado por la apuesta de Idartes por la descentralización y la formación de públicos.

En este sentido, el mapa de localización y distribución no solo evidencia la concentración espacial, sino también las dinámicas de expansión paulatina hacia el sur y occidente de la ciudad. La apertura de nuevos equipamientos culturales, como teatros locales y centros comunitarios vinculados a los planes de desarrollo distritales, amplió el alcance del teatro infantil hacia barrios históricamente marginados del circuito cultural centralizado.

No obstante, esta expansión fue desigual. En varios casos, la oferta infantil dependió de eventos temporales, festivales o actividades de fin de semana, lo que no permitió consolidar una programación sostenida. La presencia del teatro infantil, por tanto, fue más densa en las zonas centrales y más intermitente en los bordes urbanos, lo que refleja una marcada diferencia en los niveles de acceso cultural para diferentes sectores de la población infantil bogotana.

El mapa de localización también incluye instituciones culturales como el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el Planetario de Bogotá, el Museo de los Niños y algunas bibliotecas de la Red Biblored, que ocasionalmente presentaron obras infantiles o proyectos de animación a la lectura con componentes teatrales. Si bien estos espacios no formaron parte exclusiva del circuito teatral infantil, contribuyeron a diversificar los puntos de encuentro entre las infancias y las artes escénicas.

En suma, el mapa de localización y distribución describe un ecosistema teatral articulado por salas concertadas, espacios independientes, instituciones distritales y territorios comunitarios. Su principal característica es la coexistencia de nodos fuertemente consolidados con áreas de expansión emergente, lo cual refleja tanto la vitalidad del teatro infantil bogotano como los retos pendientes en términos de accesibilidad territorial y sostenibilidad.



## 2. Mapa de circulación

El mapa de circulación permite identificar los recorridos, flujos y desplazamientos que realizan las obras, compañías, festivales y agentes teatrales dentro de la ciudad. En el caso del teatro infantil bogotano entre 2000 y 2020, se trata de un componente esencial de la cartografía teatral, pues el teatro infantil depende, en gran medida, de la movilidad artística y de la articulación entre salas, instituciones educativas, eventos distritales y proyectos comunitarios.

Durante estas dos décadas, la circulación de obras y compañías infantiles estuvo fuertemente vinculada con los festivales, los programas de estímulos y las alianzas institucionales. Uno de los factores que contribuyó a la movilidad fue la existencia de festivales y ciclos dedicados a la infancia, que permitieron a las agrupaciones presentar sus trabajos en diversas localidades y entrar en contacto con públicos escolares, familiares y comunitarios. Entre estos eventos destacaron los festivales de teatro de títeres, los festivales distritales de artes escénicas, los encuentros universitarios y las temporadas infantiles de salas como El Parque o La Libélula Dorada.

Adicionalmente, el Programa Distrital de Estímulos impulsó la circulación mediante becas de creación, circulación y formación de públicos. Gracias a estas convocatorias, muchas agrupaciones lograron financiar giras internas por localidades, así como proyectos pedagógicos vinculados a colegios distritales, jardines infantiles e instituciones comunitarias. La circulación infantil, sin embargo, estuvo condicionada por factores logísticos y económicos: los grupos dependían de la disponibilidad de transporte, la oferta institucional, la priorización territorial y la capacidad de gestión de cada compañía.

Un elemento clave en este mapa fue la articulación entre los espacios culturales del centro y los escenarios comunitarios de la periferia. Aunque la mayor parte de las salas se ubican en Chapinero, Teusaquillo y La Candelaria, la circulación permitió que obras infantiles llegaran a localidades como Bosa, Ciudad Bolívar, Rafael Uribe Uribe y Suba, especialmente durante festivales itinerantes o actividades organizadas por Idartes, la Secretaría de Cultura o el sistema de bibliotecas.

Otro factor importante fue la presencia de temporadas escolares, implementadas por diversas salas y festivales. Estas temporadas consistían en funciones programadas durante la mañana o la tarde, dirigidas específicamente a grupos escolares, con precios subsidiados o gratuitos. Este modelo se convirtió en un pilar

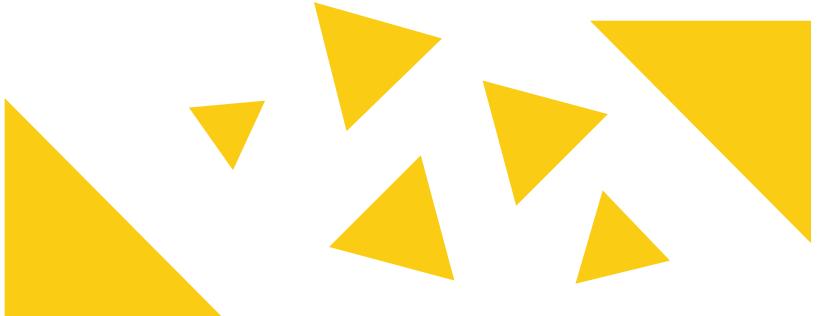
de la circulación infantil, pues facilitó la movilidad masiva de estudiantes hacia las salas ubicadas en el centro. Sin embargo, también evidenció desigualdades: los colegios más cercanos al centro o con mayores recursos tenían mayor acceso a este tipo de actividades.

En síntesis, el mapa de circulación describe un sistema mixto donde confluyen iniciativas institucionales, esfuerzos independientes y estrategias educativas que permiten la movilidad de obras y artistas. No obstante, esta circulación no fue totalmente homogénea: algunos grupos lograron desarrollar circuitos estables, mientras que otros dependieron de proyectos temporales.

### 3. Mapa de irradiación

El mapa de irradiación permite comprender cómo el teatro infantil bogotano influyó en otros campos de la cultura, la educación, la formación profesional y la producción académica. En este punto, la cartografía teatral se expande más allá de los escenarios específicos para incluir instituciones educativas, universidades, investigaciones, publicaciones y espacios de reflexión.

Durante el periodo 2000-2020, la irradiación del teatro infantil se manifestó principalmente en tres esferas: la educación artística infantil, la formación universitaria y profesional, y la crítica teatral y los procesos académicos. En primer lugar, el teatro infantil desempeñó un papel relevante en la educación artística, especialmente a través de los escenarios escolares y comunitarios. Numerosas instituciones educativas incluyeron actividades teatrales como parte de sus proyectos pedagógicos, lo que amplió la presencia cotidiana del teatro en la vida de niños y niñas. Además, los grupos teatrales y las bibliotecas desarrollaron talleres de expresión dramática, laboratorios de creación y actividades de narración oral que fomentaron una relación más estrecha entre la infancia y las artes escénicas.



En segundo lugar, la irradiación del teatro infantil alcanzó el ámbito universitario. Programas como Artes Escénicas, Licenciatura en Artes, Educación Infantil y Pedagogía Infantil incluyeron módulos, seminarios o prácticas relacionados con el teatro para las infancias. La presencia de líneas de investigación sobre infancia, lúdica y artes escénicas se consolidó en instituciones como la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Nacional de Colombia y varias universidades privadas. Estas líneas permitieron que surgieran trabajos de grado, estudios especializados y proyectos pedagógicos con énfasis en creación para las infancias.

Asimismo, algunos colectivos y grupos teatrales desarrollaron publicaciones, documentos pedagógicos y memorias de procesos que circularon en ámbitos académicos, festivales y redes profesionales. Aunque la crítica teatral infantil no adquirió la misma fuerza que la crítica del teatro general, sí se dio un avance importante en el reconocimiento de la especificidad estética del teatro para niños.

Un evento que contribuyó a la irradiación fue la participación del sector infantil en el VII Congreso Nacional de Teatro, donde se discutieron temáticas relacionadas con formación de públicos, pedagogías del teatro infantil y políticas culturales.

Este tipo de encuentros facilitó el diálogo entre investigadores, artistas, gestores y pedagogos, generando un impacto en la comprensión del teatro infantil como un campo legítimo.

#### 4. Mapa de sincronía

El mapa de sincronía se refiere a las relaciones y coincidencias que existen entre diversos lenguajes escénicos dentro del teatro infantil. En el periodo estudiado, la sincronía se manifestó en la coexistencia de múltiples poéticas teatrales, técnicas y formatos que enriquecieron el panorama infantil bogotano.

Una de las manifestaciones más destacadas fue la integración del circo en las propuestas teatrales para niños. El circo contemporáneo, con su énfasis en el movimiento, la acrobacia, la gestualidad y la expresividad física, encontró un terreno fértil en la creación infantil. Varias compañías incorporaron elementos circenses para construir universos visuales más dinámicos y atractivos para

los niños, lo cual diversificó las formas de narración escénica.

También se observó la continuidad de la tradición de títeres y marionetas, un lenguaje con una larga historia en Colombia. Grupos como La Libélula Dorada y otros colectivos independientes mantuvieron viva esta tradición a través de repertorios propios, puestas en escena visualmente ricas y una sólida técnica de manipulación. Los títeres se consolidaron como un puente pedagógico entre las artes escénicas y la educación.

Otra forma de sincronía se dio en el diálogo entre el teatro físico, la música en vivo, el teatro de sombras y la narración oral. Estas intersecciones escénicas generaron espectáculos multisensoriales, que respondían a los intereses de un espectador infantil cada vez más habituado a lenguajes visuales y sonoros complejos. La sincronía, entonces, no se limitó a la coexistencia de técnicas, sino que produjo nuevas poéticas híbridas.

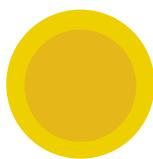
## 5. Mapa de concentración

El mapa de concentración describe los puntos del territorio donde confluyen de manera significativa las actividades teatrales infantiles, generando núcleos de alta densidad artística. Este mapa permite entender cuál es el corazón del ecosistema teatral infantil en Bogotá.

Durante las dos décadas analizadas, los nodos más importantes fueron el Teatro El Parque, La Libélula Dorada, los corredores culturales de

Chapinero y Teusaquillo, y los equipamientos distritales vinculados a Idartes y a la Secretaría de Cultura. Estos núcleos concentraron funciones, festivales, procesos de formación y encuentros profesionales, lo que los convirtió en referentes estructurales del teatro infantil bogotano.

En contraste, otras zonas de la ciudad presentaron niveles bajos de concentración teatral, lo que evidencia la necesidad de políticas sostenidas de descentralización para equilibrar la geografía de la oferta cultural dirigida a las infancias.



## 6. Mapa de zonas o áreas de extensión

El mapa de zonas o áreas de extensión describe los espacios hacia los cuales el teatro infantil bogotano logró expandirse durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Este mapa se relaciona directamente con el proceso de descentralización cultural impulsado por políticas públicas y por iniciativas comunitarias. A diferencia del mapa de localización, que evidencia los puntos consolidados de actividad teatral, el mapa de extensión permite observar la expansión territorial hacia áreas con menor infraestructura cultural.

Entre 2000 y 2020 se identificó una progresiva ampliación de la oferta teatral hacia localidades periféricas. Aunque esta extensión no fue homogénea ni permanente, muestra un cambio significativo respecto a décadas anteriores, en las cuales la presencia del teatro infantil estuvo principalmente circunscrita al centro de la ciudad. Entre las zonas que tuvieron mayor crecimiento destacan Suba, Bosa, Ciudad Bolívar, Engativá, Rafael Uribe Uribe y Usme, donde se llevaron a cabo festivales itinerantes, actividades impulsadas por bibliotecas públicas, procesos comunitarios y proyectos pedagógicos vinculados a la primera infancia.

Si bien estas localidades no consolidaron salas permanentes con programación dedicada exclusivamente a la infancia, sí representaron territorios donde las prácticas escénicas comenzaron a expandirse, respondiendo a un interés creciente por ampliar el acceso cultural de los niños y niñas de la ciudad.

## 7. Mapa administrativo o geopolítico

El mapa administrativo —o geopolítico— describe la interacción entre el teatro infantil y las instituciones encargadas de su regulación, financiación, legitimación y organización. En el caso bogotano, este mapa es especialmente relevante debido al papel central de las políticas culturales en la configuración del ecosistema teatral infantil.

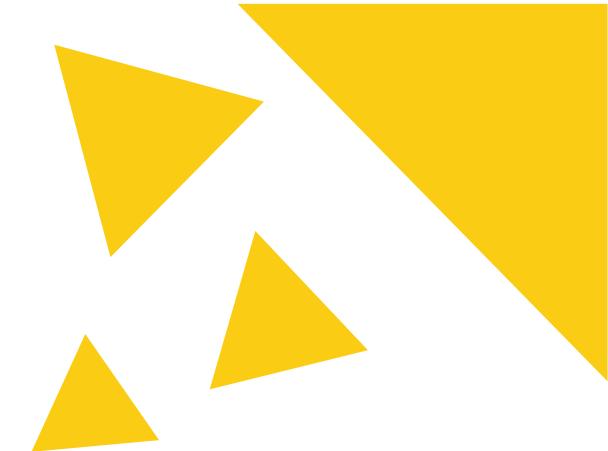
Durante los primeros 20 años del siglo XXI, las instituciones que desempeñaron un rol determinante fueron el Idartes, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, el Ministerio de Cultura y diversas entidades privadas y organizaciones internacionales. A través de programas como Salas Concertadas, el Programa Distrital de Estímulos, Nidos – Arte para la Primera Infancia y los festivales distritales, estas instituciones contribuyeron a la financiación, visibilización y formación de públicos del teatro infantil.

Este mapa evidencia la fuerte institucionalización del teatro infantil. A diferencia de décadas anteriores, donde el teatro infantil se sostenía principalmente mediante esfuerzos independientes, entre 2000 y 2020 las políticas públicas adquirieron un papel preponderante en su financiación y desarrollo. A la vez, revela ciertas tensiones: dependencia de recursos temporales, cambios en prioridades gubernamentales, inestabilidad de financiación anual y limitaciones en el alcance territorial de algunos programas.

## 8. Mapa de circuitos teatrales

El mapa de circuitos describe las rutas de interacción entre salas, festivales, compañías y programas educativos. Este mapa funciona como una red que conecta los elementos previamente descritos y permite visualizar el ecosistema teatral infantil como un sistema dinámico.

Durante las dos décadas analizadas, se identificaron tres tipos principales de circuitos: el circuito institucional (teatros y equipamientos públicos, bibliotecas, casas de cultura), el circuito independiente concertado (salas con trayectoria vinculadas al Programa de Salas Concertadas) y el circuito comunitario y escolar (instituciones educativas, centros de desarrollo infantil, bibliotecas locales, organizaciones barriales).



Estos circuitos no operaron de manera aislada; por el contrario, se interrelacionaron, lo que demuestra la complejidad del ecosistema teatral bogotano y la multiplicidad de caminos por los cuales las infancias accedieron a experiencias escénicas.

## 9. Mapa histórico

El mapa histórico permite observar la evolución del teatro infantil a lo largo del tiempo y evaluar su transformación durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Antes del año 2000, el teatro infantil bogotano se caracterizó por el predominio del teatro de títeres, la presencia intermitente de salas especializadas, la escasa investigación formal y la ausencia de políticas consolidadas. El trabajo de grupos pioneros y titiriteros sentó las bases para una práctica que, sin embargo, no contaba con el reconocimiento ni la infraestructura que alcanzaría posteriormente.

Entre 2000 y 2020, el teatro infantil experimentó cambios profundos: se profesionalizó el sector, aumentó la oferta, aparecieron políticas explícitas para la infancia, se amplió la diversidad de lenguajes escénicos, se consolidaron circuitos y se fortaleció la articulación interinstitucional. El mapa histórico revela, por tanto, que este periodo constituye una etapa de madurez para el teatro infantil bogotano, sin dejar de señalar los retos en términos de sostenibilidad, descentralización y crítica especializada.



## Discusión y conclusiones

Los nueve mapas aplicados al teatro infantil bogotano muestran que la consolidación del sector fue posible gracias a la convergencia de factores institucionales, territoriales, pedagógicos y artísticos. El teatro infantil se configuró como un campo profesional reconocido, con salas de referencia, políticas de apoyo, programas de formación y una oferta estética diversa.

Al mismo tiempo, la cartografía evidencia desigualdades territoriales, dependencia de recursos públicos y debilidades en la consolidación de procesos comunitarios a largo plazo. Persisten desafíos en la sostenibilidad económica, en la producción de dramaturgia original y en la consolidación de una crítica teatral especializada en infancia.

Pese a estas limitaciones, el periodo 2000-2020 puede considerarse como el más fértil para el teatro infantil de sala en Bogotá. La cartografía teatral permite comprender la complejidad de este proceso y ofrece un marco para futuras investigaciones orientadas a profundizar en sus dimensiones estéticas, pedagógicas y políticas.

## Referencias

- Caicedo Zaza, L. (2025). Teatro infantil de sala en la Bogotá del siglo XXI: Estudio de los antecedentes, análisis de los procesos creativo-artísticos y prospectiva de la investigación [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Dubatti, J. (2008). Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado. Atuel.
- Frabetti, C., & Nerattini, R. (2011). Carta de los derechos de los niños al arte y la cultura. La Baracca-Testoni Ragazzi.
- UNESCO. (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. UNESCO.

# MUNDO DE IMÁGENES E IMÁGENES DEL MUNDO. NOTAS PARA LA COMPRENSIÓN DEL ESPACIO EN EL CINE DOCUMENTAL

*World of images and images of the world.  
Notes for understanding space in documentary  
film*

David Andrés Zapata Arias

ORCID: 0000-0001-8424-5627

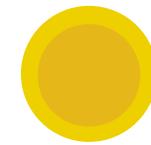
Sociólogo de la Universidad de Caldas. Docente de cátedra de cine documental del Programa de Cinematografía de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Gestor cultural e investigador.

## Resumen

El autor examina el concepto del espacio sugerido por Erwin Panofsky y Hans Belting, a propósito de su estudio sobre la perspectiva artificial del Renacimiento. Esta relación inicial es continuada por una preocupación del estudio del espacio en el cine en lo que se conoce como el giro espacial: una creciente preocupación por indagar en la relación entre el espacio, la mirada y los discursos sociales, políticos, científicos, estéticos y económicos que han contribuido a crear una cierta imagen sobre geografías como la de Colombia y América Latina. Al mismo tiempo, el autor revisa el interés de investigadores, artistas y cineastas por incluir artefactos visuales como grabados, ilustraciones, mapas, fotografías y archivos audiovisuales previos a la invención del cine, no sólo como recursos narrativos y estéticos, sino como posibilidades discursivas que son deconstruidas desde el lenguaje y el montaje audiovisual, puedan dar luces para explicar las formas de relacionarnos con la imagen en nuestra propia contemporaneidad.

## Palabras clave:

Espacio, Cine, Perspectiva, Estética, Geografía.



## Abstract

The author examines the concept of space suggested by Erwin Panofsky in his thesis on the artificial perspective of the Renaissance. This initial relationship is followed by a concern with the study of space in cinema in what is known as the spatial turn: a growing interest in investigating the relationship between space, the gaze, and the social, political, scientific, aesthetic, and economic discourses that have contributed to creating a certain image of geographies such as Colombia and Latin America. At the same time, the author reviews the interest of researchers, artists, and filmmakers in returning to visual artifacts such as engravings, illustrations, maps, photographs, and audiovisual archives prior to the invention of cinema, not only as narrative and aesthetic resources, but also as discursive possibilities that are deconstructed from language and audiovisual montage, which can shed light on how we relate to images in our own contemporary world.

## Keywords:

Space, Cinema, Perspective, Aesthetics, Geography



**Recepción:** 10 de octubre de 2025

**Aceptación:** 25 de noviembre de 2025

**Cite este artículo como:** Zapata, D. A. (2025). "Mundo de imágenes e imágenes del mundo. Notas para la comprensión del espacio en el cine documental", en *Posibilidades*, 6(1), 60-78.

## La perspectiva y el mundo como imagen

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América,  
vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,  
vi un laberinto roto (era Londres),  
vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,  
vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó,  
vi en un traspasio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos,  
vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena (...)

Jorge Luis Borges. *El Aleph*.

Ciertamente, una imagen es mucho más que aquello que miramos cuando estamos enfrente de ella y nos presenta, en conjunto, los elementos de su composición. En el presente ensayo incorporo algunos conceptos desde los estudios visuales, los estudios filmicos, las ciencias sociales y humanas para comprender el espacio en el cine.



Podría comenzar este ensayo con la premisa inicial del concepto del cuadro con la que Jacques Aumont y otros autores empiezan su Estética del Cine. La imagen supone, en un primer momento, un enmarcamiento, una delimitación del mundo. Enmarcada por los límites propios del soporte físico del medio, la imagen que luego percibimos – dicen los autores – encierra un doble sentido, en tanto superficie y profundidad. La imagen se nos presenta como una frontera enmarcada que deja de lado, en sus bordes, una división con el mundo externo, que nosotros percibimos como una superficie plana y bidimensional. Al mismo tiempo, enmarca en su interior una sensación de profundidad con una serie de elementos dispuestos en perspectiva, creando una ilusión de realismo. André Bazin en su ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* (1966) afirma que la invención de la perspectiva, ese “acontecimiento decisivo”, “ha sido el pecado original de la pintura occidental” (25). En este punto me parece importante volver a ese momento inicial de la perspectiva renacentista para tratar de entender qué significa esa afirmación que, para el crítico de cine francés, dotaba de realismo estético y psicológico a la imagen fotográfica, y luego es realizado y perfeccionado también por el realismo cinematográfico.

En el Renacimiento, en el contexto pictórico, la noción del marco concebido por León Batista Alberti en su tratado *De Pictura*, era entendido como una aperta finistra, una ventana abierta al mundo. La asociación del cuadro pictórico con una ventana desde la cual se puede ver algo que está más allá supone un cambio, no sólo en la técnica para crear imágenes, sino en una nueva forma de relacionarse con el mundo a través de ellas. Esto fue posible gracias a la invención técnica de la perspectiva matemática, que ubica en la posición

del observador un punto de vista desde el cual se puede ver el despliegue de las formas y elementos en una superficie plana, generando la ilusión de realismo y profundidad al espectador, como si éste estuviera viendo en realidad estos elementos enfrente de sí mismo. Esta nueva forma de relación de ver-a-través-de, sugiere una poderosa relación en la cual el observador tiene una posición de privilegio, un punto de vista para ver y conocer a través de un medio que, como la imagen, proyecta un espacio que se adentra en la profundidad del cuadro.

Erwin Panofsky adopta la definición de Alfredo Durero, quien había dado a conocer en Alemania su descubrimiento de la perspectiva matemática (Beltong, 2012), la cual definió como “ítem perspectiva, que significa “mirar a través” (18). Este mirar-a-través-de encierra una incógnita que intentaremos ir deshilvanando en este ensayo y que es analizada por Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, haciendo énfasis en la noción del espacio, más que en la de mirada, como lo hace Beltong siguiendo la tradición de los estudios originales sobre la perspectiva.

**Hablaremos en el sentido pleno de una intuición ‘perspectiva’ del espacio allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados ‘en escorzo’, sino donde todo el cuadro – citando la expresión de otro teórico del Renacimiento – se halle transformado, en cierto modo, en una ‘ventana’, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero ‘plano figurativo’, sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. (Panofsky, 2003, 11)**

Esta idea del cuadro-ventana a través del cual se proyecta un espacio genera en el observador la sensación de estar viendo, en una imagen dibujada o pintada, ese espacio como si fuera el espacio real. Perfeccionada siglos más tarde por la fotografía y el cine, la imagen realista nos parece transparente

y olvidamos por momentos aquella mediación material que nos permite ver-a-través-de. Beltong insiste en que el problema de la perspectiva no se trata sólo de un problema estético desarrollado por el arte como técnica e innovación pictórica, sino que es también un problema de la imagen, porque lo que importa allí es su significación cultural, en tanto que lleva a preguntarse qué hacen las culturas con las imágenes y cómo captan el mundo en imágenes. Estas preguntas nos puede conducir al centro del modo de pensar de una cultura, afirma Beltong.

Para aquellos que estudiamos los problemas de la imagen parece natural concentrarnos en el análisis estético de las formas y preguntarnos por los motivos, la composición, las técnicas, la iluminación, y la disposición de los objetos. Y desde allí, desarrollar el posible significado de las obras que éstas toman en quienes las interpretamos. Otro camino para acercarse al estudio de las imágenes consiste en analizar las condiciones sociales, políticas y económicas en las cuales fueron producidas las imágenes, y cómo su circulación y consumo generan diferentes significados y relaciones. Otros estudios se concentran en el análisis propio del soporte medial y en profundizar en las condiciones materiales y tecnológicas de su desarrollo, desde los primeros días de la cámara oscura hasta las nuevas tecnologías mediales que inundan nuestra contemporaneidad. Sin embargo, dado que la imagen se torna transparente, olvidamos la relación que ésta supone entre un observador que la mira, la imagen misma como soporte y como medio, y los detalles mismos que componen sus características formales. No es gratuito que desde la perspectiva de los estudios visuales, culturales y filmicos nuevas indagaciones se estén orientando hacia la pregunta por una historia cultural de la mirada, como una nueva forma de encontrar la genealogía del pensamiento y el conocimiento mismo que, en el caso de la modernidad, comenzó con la invención misma de la perspectiva y se fue desarrollando en paralelo al proceso de modernización y construcción de un observador moderno.



**La invención que llamamos perspectiva supuso una revolución en la historia de la mirada. Al hacer a la mirada árbitro del arte, el mundo se convirtió en imagen, como una vez indicó Heidegger.**

**La imagen en perspectiva representaba por vez primera la mirada que un espectador echa al mundo, y transformó el mundo en una mirada al mundo. (Belting, 2012, 18).**

Este interés de volver al estudio de la perspectiva en los estudios visuales (Panofsky, 2003; Bryson, 1991; Mitchel, 2009; Belting, 2012; Crary, 2008), como lo insinúa Belting en la cita anterior, propone concentrarse en un estudio de la mirada y no tanto en las técnicas artísticas que marcaron los estilos de la historia del arte. Esta vuelta al estudio de la perspectiva, ya no como un mero cambio de la técnica que transformó el arte y la arquitectura, sino como un cambio que modificó por entero la cultura en Occidente (hoy global), ha permitido analizar la construcción histórica, visual y cultural de la mirada, así como la formación del observador moderno, lo que ha suscitado múltiples debates en los campos de estudio de la llamada 'cultura visual'. Estos estudios sobre la perspectiva sugieren que ésta se ha venido transformando desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, puesto que lo primero que sugiere la perspectiva es la mirada de un cuerpo, la posición que este toma, y la forma como se relaciona con la imagen. En este ensayo quiero detenerme en la perspectiva como "forma simbólica" que propone Panofsky siguiendo su gesto inicial de ver la relación del espectador como un cuerpo que observa y ve ante sus ojos la proyección de un espacio, visto a través de un cuadro-ventana.

Sabrá disculparme el lector que avance tan poco en el desarrollo argumentativo del ensayo y me concentre en estas minucias conceptuales, pero quiero detenerme profundamente en el gesto inicial que implica interpretar el espacio en la imagen pictórica inventada en el Renacimiento y retomado con posterioridad por el grabado, las

ilustraciones, los mapas la fotografía, el cine, las imágenes de geo-registro y otras imágenes digitales. Pero justamente es Panofsky quien se concentra, no sólo en demostrar como el pensamiento científico-matemático y humanista se concreta en la invención de la perspectiva, en cómo el arte y la arquitectura se encuentran para representar el espacio, o en cómo se logra la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, que en sus palabras no es otra cosa que "la objetivación del subjetivismo", sino que nos invita a volver a considerar el problema de la perspectiva en el análisis visual, como una relación con el espacio y por tanto con el mundo, una forma de construcción de un observador moderno. Panofsky y Belting, entre otros, recogen varios de los tratados de óptica y perspectiva del Renacimiento; los autores llaman la atención sobre la importancia, diríamos fenomenológica, de la experiencia del espectador. El cambio de la perspectiva natural a la perspectiva artificial o matemática no es solamente la invención de una técnica artística y arquitectónica, sino que supone un verdadero "salto cuántico" en la percepción del observador y su conocimiento del espacio, que aún nos cuesta entender en estos días que pasan de la visualidad. Volver a ese momento original podría ayudarnos a dar luces para comprender cómo vivimos hoy las imágenes, cómo el mundo mismo es hoy una imagen que experimentamos, y cómo interactuamos en el espacio.





**La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas ('lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia intermedia dice Durero corroborando a Piero Della Francesca') [...] Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo. (Panofsky, 2003, 49)**

La tesis de Panofsky propone entonces comprender la perspectiva como una forma simbólica que incluye estos cuatro movimientos simultáneos, mediados por la relación del observador en su propio cuerpo – el ojo que ve – con una relación con el objeto visto; y en el medio, aquella distancia reducida. Es decir, cuando vemos una imagen no sólo nos enfrentamos a la ilusión óptica (matemática) de ordenamiento de unos objetos en la superficie plana que nos transmite un sentido de profundidad, sino que consiste en una manera subjetiva de objetivar y acercar a ese objeto visto, en una mirada al mundo. Panofsky señala muy bien que la perspectiva es también una voluntad humana por anular las distancias y una forma de sistematizar el mundo, de aproximarlo.



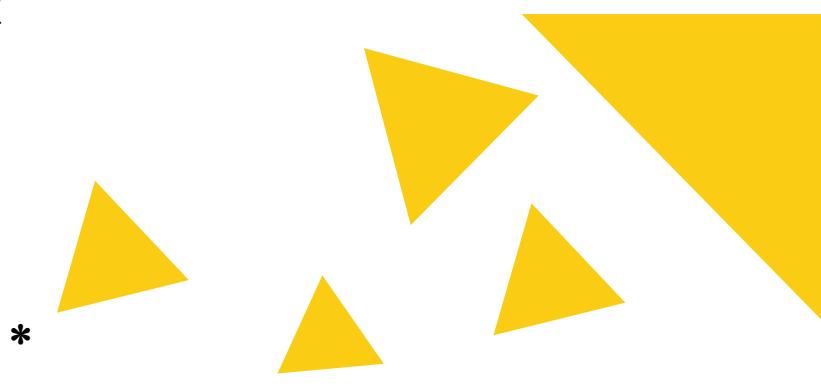
El lector podrá inferir en este punto que hasta este punto lo que sugiere este ensayo es que si revisamos esta relación inicial de la perspectiva en la imagen, no nos detenemos sólo en una innovación técnica del arte, sino en una transformación de otro tipo de observador que ve en la imagen la posibilidad de ampliarse, de acercarse en el espacio hacia un mundo más allá de los límites propios de la imagen.

El desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento coincide con el impulso que otro conjunto de tecnologías tuvieron durante el mismo período histórico y que marcaron lo que se conoce como el inicio de la “modernidad”: el desarrollo de los instrumentos de navegación, del comercio mercantil, la cartografía, la exploración de mares y océanos, la innovación de nuevas embarcaciones, instrumentos astronómicos, entre otros. Una de las principales consecuencias de este conjunto de desarrollos es lo que se conoce como el ‘descubrimiento’ de América en 1492. Desde entonces se ha iniciado un largo proceso de construcción de la idea de ‘América’ y particularmente de ‘América Latina’ basado en una geografía y geopolítica del conocimiento que, como la entiende Walter Mignolo, es inseparable de la idea de la llamada ‘modernidad’. Para el filósofo argentino, la modernidad ha sido entendida sólo desde la perspectiva europea con una densidad simple. Su propuesta, en cambio, propone entenderla como una densidad más espesa, prestando atención a la relación entre modernidad y colonialidad como dos fuerzas que suceden en simultáneo: al tiempo que se construye el estilo de vida europeo y el crecimiento de las economías, los estados y el avance de los imperios europeos, se da la violencia de las relaciones coloniales alrededor del mundo. Mignolo coincide con la propuesta del historiador mexicano Edmundo O’Gorman, quien concluye que, como concepto, América no es descubierta sino “inventada”, como un marco filosófico de la modernidad. Mignolo (2007, 31) propone que existen un conjunto de conceptos geográficos, económicos y políticos entre los siglos XVI y XIX, que fueron dando forma a la idea de ‘América’, principalmente bajo el pensamiento jerárquico de raza, que fueron también defendidas por las élites criollas descendientes de europeos, que fueron consolidando las independencias de las colonias españolas y portuguesas en América Latina y el Caribe. En consecuencia, la aparición de América tiene un plano fundamental en la construcción de la modernidad tanto en el plano político, cultural y conocimiento, pero principalmente en una geografía y una geopolítica del conocimiento moderno. No es posible entender el pensamiento moderno, sin comprender su relación con el proceso de construcción de la idea de ‘América’.

Como se verá en la siguiente parte de este ensayo, la aparición de América resulta de gran importancia para la imaginación del pensamiento moderno europeo, cuyo desarrollo es posible verlo a través de la creación de imágenes de todo tipo. Es posible rastrear el desarrollo de un nuevo tipo de observador moderno a través del desarrollo de estas imágenes, en paralelo a la formación del pensamiento que sustentó las bases de la modernidad desde la perspectiva económica, geográfica, política y cultural. El nuevo observador moderno es aquel que puede proyectar su visión a otro mundo más lejano del que habita su propio



cuerpo. Subrayo la expresión otro mundo porque resulta significativa para el pensamiento moderno: la posibilidad de expandir las propias barreras del cuerpo humano y conocer otros lugares que fueron denominados "mundos". Así, tomará relevancia la idea del 'Nuevo Mundo', con el cual la imaginación y el pensamiento europeo se consolidará entre los siglos XVI y XIX.



## Mundo de imágenes

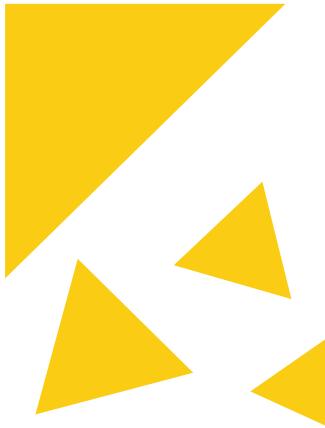
Desde los días en que los primeros navegantes bordearon el continente americano para completar lo que sería el primer atlas del Mundo, América ha estado siempre en la imaginación de los europeos: excursiones científicas, misiones diplomáticas o militares, peregrinaciones comerciales o religiosas, viajes filosóficos y políticos, novelas, óperas, relatos, diarios de viaje, grabados, mapas, representaciones visuales, obras musicales, pinturas, fotografías y películas. No ha habido terreno del conocimiento humano que no haya tenido que ver con la llamada idea del 'Nuevo Mundo' desde el llamado 'descubrimiento' de América. Como ha sido demostrado por Walter Mignolo y Edmundo O'Gorman, particularmente América Latina ha sido escenario de disputas científicas, políticas, ideológicas, estéticas y económicas durante varias centurias, que han motivado expediciones de todo tipo, principalmente

en su período colonial. Durante este periodo como se sabe, se gestó una economía triangular que atravesó el Atlántico entre Europa, África y América en la cual plantas, animales, piedras preciosas y todo tipo de mercancías, incluidas las personas africanas que sufrieron el comercio esclavista de la trata, sembraron las bases del nuevo capitalismo moderno entre los siglos XVI y XIX.

La aparición de América trajo consigo tres grandes cambios en el plano económico mundial: (1) la expansión geográfica del mundo; (2) el desarrollo de diversos métodos de control del trabajo según los productos y las zonas de la economía mundial; (3) el establecimiento de poderosas maquinarias estatales en el extremo imperial del espectro colonial. En su artículo "Americanity as a concept: or the Americas in the modern worlds system", Quijano y Wallestein sostienen:

**El sistema mundo moderno nació a lo largo del siglo XVI. América como constructo geosocial también nació a lo largo del siglo XVI. La creación de su entidad geosocial fue el acto fundacional del sistema-mundo moderno. América no se incorporó a una economía-mundo capitalista previa. Es imposible imaginar una economía-mundo capitalista sin América. (citado en Mignolo, 2007, 70)**

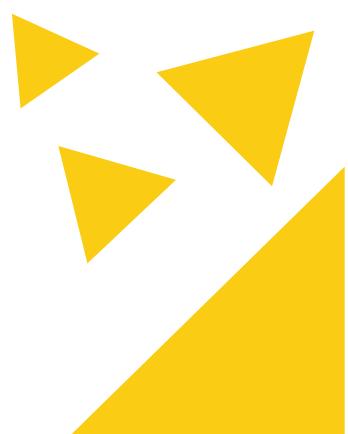




Al mismo tiempo, ya desde el periodo ilustrado del siglo XVIII se fueron consolidando las bases del pensamiento científico moderno en campos como la geografía, la geología, la botánica y la etnología. Científicos como Líneo y Buffon tenían la misión de continuar con el pensamiento ilustrado y sentar las bases de una filosofía sobre el mundo natural. Debora Poole (2000) advierte que durante estos siglos se crearon, produjeron, circularon y consumieron también un “mundo de imágenes” sobre América Latina, cuya distribución como verdaderas mercancías entre América del Norte, Europa y América del Sur constituyó una forma de “economía de la visión” (24). Poole propone que “el ver y el representar son actos ‘materiales’ en la medida en que constituyen medios para intervenir en el mundo”, y de esta manera aterriza el problema de la visión a lo concreto y agrega:

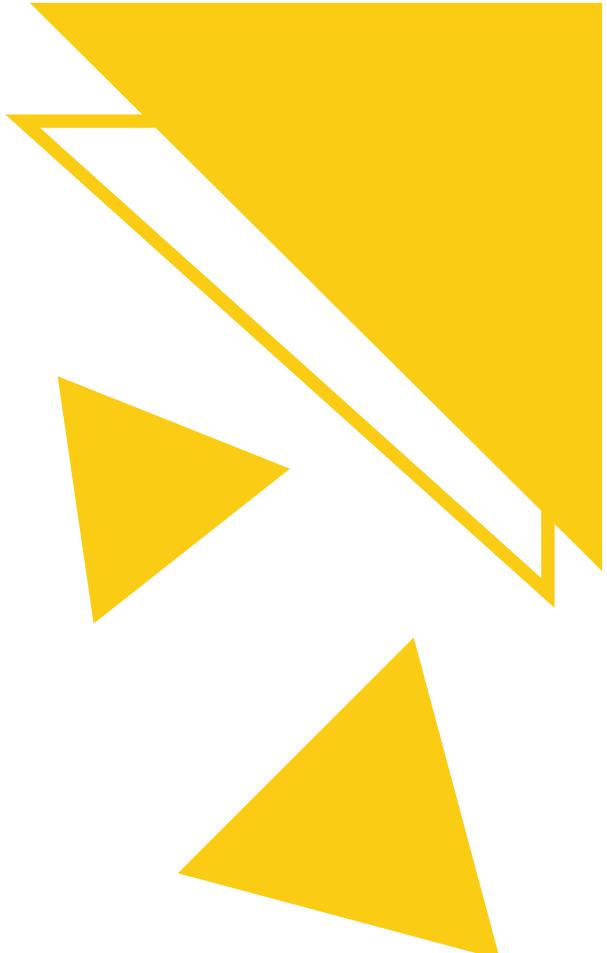
**Más bien, las formas específicas como vemos – y representamos – el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación\* ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2000, 24).**

Entre la primera mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, América Latina se convierte en un referente fundamental en la construcción del pensamiento europeo. Es bien sabido que científicos como Mutis y Linneo, Caldas y Humboldt, Triana y Planchon (Giraldo, 2023, 22) compartían intercambios epistolares sobre los nuevos hallazgos botánicos desde Mariquita: ilustraciones de plantas, muestras que consolidaron los herbarios y jardines botánicos del continente europeo. Uno de los principales debates del pensamiento científico durante el siglo XVIII y que tuvo a Suramérica como escenario, fue la carrera espacial por lograr la medición de la longitud de la línea ecuatorial. Desde entonces, se emprende una expedición hacia el continente americano con la venia y el permiso de la Corona española, encabezada por Charles Marie de La Condamine, acompañado de otros científicos franceses y dos vigías españoles. Las descripciones sobre la geografía, la geología, las gentes, la fauna y la flora del viaje inicial de La Condamine (1735), y la segunda edición de su *Relation abrégée* (1778), daban una idea de un mundo salvaje presentando a las gentes no europeas como ‘bárbaro’. Poole propone una relación entre espacio y visión, señalando cómo, durante los XVIII y XIX, se van sentando las bases de un discurso científico que buscaba clasificar la naturaleza basada en los nuevos hallazgos botánicos, zoológicos y minerales, el desarrollo de nuevas cartografías y un discurso descriptivo que se sustentaba en la descripción del clima, la fauna y la flora bajo unos criterios jerárquicos de superioridad-inferioridad, que sentaban las bases teóricas para descripciones naturales y humanas, frente a



las especies y personas de otros continentes. Este lenguaje descriptivo, espacializador y tipificador basado por ejemplo en conceptos como la raza que lideraron Linneo, La Condamine, Buffon y D'Orbigny y Humboldt sustentaron el pensamiento moderno y la formación de los proyectos nacionales durante el siglo XIX.

Durante varios años, como parte de mi investigación doctoral, he estado interesado por estas imágenes producidas antes de la llegada del cine a Colombia. Motivado por la primera descripción de Colombia que hace Gabriel Veyre el 14 de junio de 1897 escrita en una carta a su madre desde la entonces ciudad colombiana de Colón, hoy Panamá, el viajero francés que se había embarcado hacia las Américas en julio de 1896 desde el puerto de El Havre en compañía de Claude Fernand Bon Bernard, y había presentado el último invento del siglo XIX que permitió al mundo la captura y visualización de imágenes en movimiento en México y las Antillas, describía así lo que iba a ser su viaje por Colombia:



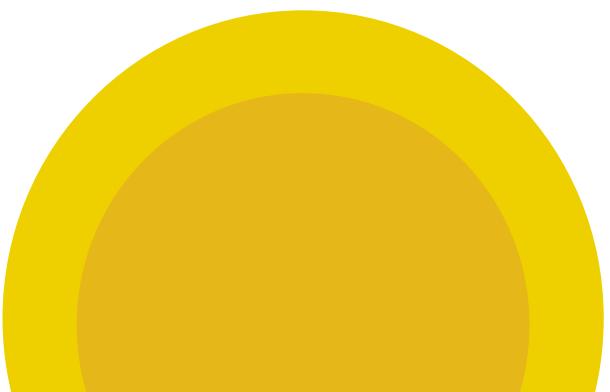
**Es un viaje precioso sobre el río Magdalena que sube en barco durante ocho días. Dicen que durante todo el trayecto es un paisaje en albura, dando una verdadera idea de la América salvaje; bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos, todo a montones. Después del barco se va a Bogotá a caballo. Dos días de viaje por las montañas. (citado por De los Reyes 1996, 45)**

Si bien no se conocen las imágenes que pudo haber tomado el emisario de los Lumière en su viaje por Colombia, este gesto inicial del cine colombiano propone un punto de inicio, un antecedente y un marco de referencia para el presente estudio. En primer lugar, se hace referencia a un “viaje precioso”, un desplazamiento físico, en la cual la figura del viajero aprecia desde una cierta sensibilidad estética su trayecto en barco por un río que asciende desde las aguas del Caribe y conduce hacia el sur por el valle interandino, hasta las laderas de los Andes. En segundo lugar, la idea de



una “América Salvaje”, con “bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos, todo a montones”, presenta la exuberancia, la idea de un “paisaje en albura”, perfecto para capturarlo con la cámara tomavistas. Aquí está presente una cierta forma de mirar y construir el espacio del continente americano, uno de los conceptos fundamentales de esta investigación. Finalmente, está el acto mismo de la creación de imágenes con un dispositivo técnico, por parte de este primer viajero que atravesó el Atlántico para capturar “vistas bellas y curiosas para los europeos” (citado por De los Reyes 1996, 45), como escribió el propio Veyre en otra de sus cartas desde Guadalajara. Esto significa entonces la importancia de revisar el cine como un dispositivo de la mirada que, dada su propia materialidad, implica un circuito de producción, circulación y consumo que lo define, lo determina.

Al menos durante las últimas dos décadas la antropología, la sociología, los estudios culturales y visuales han vuelto sobre las imágenes que antecedieron el cine para preguntarse cuáles son los discursos políticos, geográficos y estéticos que reflejan una cierta idea sobre América Latina presentes en esos estilos visuales de las imágenes. En este sentido, las imágenes geográficas como mapas, las ilustraciones botánicas, las ilustraciones y grabados sobre los paisajes y las gentes habitantes de América han sido retomadas por investigadores, artistas, críticos y cineastas colombianos contemporáneos para revisar el pasado visual, revisar los discursos que emmarcaron la mirada sobre América Latina y construyeron todo un mundo de imágenes sobre el ‘Nuevo Mundo’, un mundo en la imagen. Desde el punto de vista de algunos de estos autores y creadores, es posible esclarecer las propias vigencias de esas imágenes y la presencia de algunos de esos discursos políticos, culturales y económicos que aún reproducen los lenguajes tipificadores basados en la raza, la descripción de zonas geográficas y sus condiciones sociales basados en descripciones naturalistas basadas en el clima, como las realizadas por Buffon y discursos modernizadores que fueron defendidos en los proyectos de nación del siglo XIX. Más adelante presentaré a través de dos documentales colombianos, cómo se vuelven las imágenes botánicas, las ilustraciones, mapas, entre otras hacen parte de los recursos visuales y permiten revelar la vigencia de los discursos en nuestra propia contemporaneidad.



## Espacio fílmico y el espacio en el cine, apuntes desde el giro espacial



Siguiendo con la idea del espacio que sugiere la proyección de una imagen con la cual comencé este ensayo, desde la perspectiva de Jacques Aumont y otros autores, quienes asocian la idea del cuadro con una ventana abierta al mundo, es posible comprender que el espacio fílmico que genera el cine, a diferencia de otras imágenes, se constituye porque existe una idea de una representación realista, en tanto responde a una concepción de un espacio imaginario limitada por el cuadro, “[...] se puede considerar en cierto modo que campo y fuera-de-campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos espacio fílmico o escena fílmica” (Aumont 2000, 25). Esto quiere decir que el espacio fílmico está construido por la relación entre el campo, que es la parte visible de la imagen que vemos, y el fuera de campo, que es aquello que no vemos. Lo anterior quiere decir que, cuando asistimos como espectadores a la proyección de una película, vemos la relación entre los distintos elementos que componen el cuadro cinematográfico, como las acciones de los personajes, las miradas, los gestos, la escenografía, el sonido, entre otros. Al mismo tiempo, se construye una relación entre cosas que vemos y otras que no vemos como espectadores. Mientras vemos la imagen visible que transcurre, se presentan otras imágenes que no vemos y que están en el fuera-de-campo, con lo cual configuramos una idea imaginaria de un espacio fílmico que existe en el universo propio de la película. Ya decía Jean-Louis Comolli en uno de sus ensayos que el fuera-de-campo era siempre promesa o amenaza.

En los estudios fílmicos, el análisis del espacio ha sido tratado habitualmente en sus características del texto ficcional “desde perspectivas de discurso y narración” (Luna 2014, 205). El espacio ha sido entendido, desde este punto de vista, como uno de los principales componentes de la construcción narrativa del cine, sobre el cual se sustenta y se desarrolla el potencial discursivo y narrativo del lenguaje audiovisual. Se parte de la premisa según la cual el espacio, en conjunto con el tiempo, son las bases fundamentales sobre las que se construye el universo fílmico a través de las imágenes audiovisuales en movimiento.

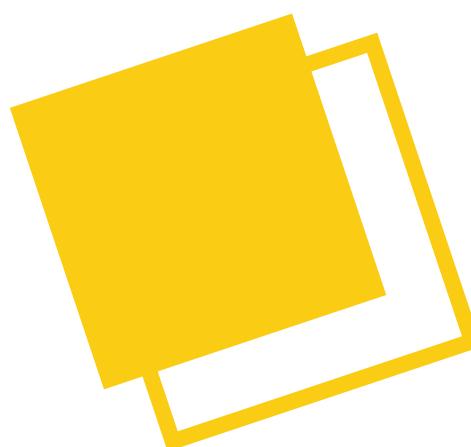
Al menos durante las últimas tres décadas, las ciencias sociales, artes y las humanidades han tenido un importante movimiento intelectual preocupado por estudiar las formas de relacionarnos, crear y producir el espacio en lo que se ha denominado como el giro espacial, heredando la influencia de pensados como Martin Heidegger, Mijail Bakhtin, Georges Pérec, Georges Simmel, Henri Lefebvre, Marc Augé, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Gaston Bachelard, Fredric Jameson, Doreen Massey, Leonor Arfuch, Roger Chartier, entre otros. María Luna señala este “giro espacial” en los estudios cinematográficos (2014) como una tendencia en los análisis fílmicos en los cuales se creó un

“espacio propio para el desarrollo de geografías cinematográficas y las cartografías de la imagen” (206). En la crítica y la investigación sobre cine en Colombia se puede identificar a partir de los años 2000 referencias, menciones y análisis del cine y el audiovisual colombiano desde una perspectiva espacial. Autores como Ruffinelli (2009) resaltan la importancia de reconocer otras narrativas por fuera del centro cultural, estético y político del país, desde la sensibilidad y la poesía del cineasta antioqueño Víctor Gaviria. En esta misma línea, Juana Suárez (2009) incorpora un análisis del espacio en la cinematografía colombiana en la obra Agarrando pueblo de Ospina y Mayolo en 1977.

Esta preocupación por el tratamiento del espacio en la cinematografía colombiana hereda la tradición historiográfica del cine colombiano que opone la relación tradición y la modernidad (Paranaguá, 2003) con la diada centro - periferia. Las referencias espaciales en los estudios sobre el cine abren un aspecto de la investigación que me interesa problematizar. Las afirmaciones de “mundos”, “márgenes”, “centros”, “periferias”, entre otras, son términos que vale la pena revisar. En este mismo orden de ideas, a menudo se ha venido usando el término ‘cartografía’ de una manera generalista, casi cayendo en el abuso, como una idea para tejer relaciones entre aspectos diferentes. Aquí me interesa problematizar el término ‘cartografía’ en su propio sentido y preguntarme por estas geografías del conocimiento cinematográfico y su relación con los dispositivos de la mirada. Una geografía cinematográfica - como lo insinúa Chartier para el caso de los estudios literarios - nos propone dos caminos: por un lado, ver el audiovisual en el espacio, que nos conduciría a elaborar mapas que indiquen dónde las obras cinematográficas han tenido lugar; y por el otro lado, el espacio en la cinematografía, esto es, los lugares internos en las intrigas narrativas y el desplazamiento propio de los personajes. Estos dos niveles de análisis implican la mirada desde el espacio en las películas seleccionadas. A mi modo de ver, algunos cineastas del documental colombiano contemporáneo abordan el espacio en el cine más allá de su perspectiva narrativa y proponen una reflexión geográfica y espacial en su construcción

cinematográfica, como una posibilidad para pensar, desde el cine, las maneras como ha sido construida la geografía y el pensamiento espacial. Como veremos más adelante en las películas analizadas, estos cineastas no sitúan una historia en un espacio fílmico imaginario, sino que problematizan el espacio visual imaginado para revelar los dispositivos discursivos con los que fueron construidos, presentando una lectura donde otros relatos poscoloniales puedan tener lugar.

La construcción visual de una imagen lleva implícita, desde la idea de la perspectiva artificial, la representación de un espacio y construcción de una idea o una invención de una región como América Latina y Colombia. Zuluaga (2013) parte de la idea de “creación de mundos” consideradas por Becerra (2013) y Weinrichter (1995), como una posibilidad de reconocer la influencia de un “área geográfica”, en el sentido que propone Jameson de “geoestética”, y “cuya producción de ficción pasa a ser leída como una “alegoría nacional”. Esto funciona como un mapa cognitivo para moverse sin mayorextrañeza entre la diversidad de este enorme e inabarcable producción cultural, al tiempo que revela un “inconsciente geopolítico”, una cuidada y funcional distribución de imaginarios” (Zuluaga 2013, 101). Jameson propone tres instrumentos teóricos para considerar su geoestética, los conceptos de espacio, representatividad y alegoría. Este autor busca en los textos cinematográficos tipos de pensamientos alegóricos los cuales funcionan como una maquinaria figurativa que aparecen y desaparecen constantemente. Es decir, se aproxima a las películas y trata de identificar la ideología, el discurso político en el que está inmerso.



## Nuevas miradas al espacio, en el documental colombiano contemporáneo

La obra audiovisual *Journey to a Land Otherwise Known* (Laura Huertas Millán, 2011) realiza una adaptación libre de los diarios de viaje y documentos de las expediciones científicas de Charles La Condamine, Hans Staden, Bernal Diaz del Castillo, Jean de Léry y Pére Antonio Vieria. Ambientada en el Invernadero Tropical de Lille, Huertas Millán recrea el viaje en barco de un científico que narra en primera persona su encuentro con el “Nuevo Mundo” realizando sus descripciones naturalistas, científicas y etnográficas. La propia arquitectura del tropicario es adoptada por la cineasta y artista visual como la forma de un barco que se aproxima a las costas americanas en un mar de oleaje tranquilo que escuchamos a través del sonido. Las paredes se asemejan a la quilla de un barco que se adentra en el “nuevo” continente, y desde el cual desembarca el viajero explorador. Este gesto inicial del viajero de otra parte que llega en barco a través del agua, recuerda las historias de otros viajeros y exploradores como él, que se remontan a una saga de exploradores desde los mismos tiempo del llamado ‘descubrimiento’ de América. Su relato de viajero moderno revela el



desconcierto de verse extraño en otro mundo, “alejado de todo comercio humano”, lejos de lo que en el sentido común se conoce como “civilización.” La voz de este viajero ubicado en otra parte no conocida, comienza a describir y nombrar lo que recorre su cuerpo y su mirada. Estructurado como un diario de viaje en cuatro capítulos, el viajero describe las plantas, los animales, las gentes y el comportamiento de los “salvajes” de color café, desnudos y con sus partes íntimas descubiertas. Mientras escuchamos las descripciones del viajero sorprendido, la cineasta nos presenta, con unos delicados travelling, la sensación de la mirada de ese novísimo explorador, que es la suma de todos los viajeros anteriores y de los viajeros futuros a este ‘Nuevo Mundo’. Su mirada contempla las plantas internas de este bosque, este “paisaje en albura” que habría querido ver el también viajero Gabriel Veyre. La cámara parece insinuar el tacto, la sensación de humedad, la presencia de los insectos, el calor tropical de una selva que se resiste a ser remontada. Huertas Millán recrea muy bien aquella sensación que pudieron haber vivido los primeros exploradores, quienes mientras contemplaban las plantas y los animales del ‘Nuevo Mundo’ con asombro, ponían

en sus descripciones una relación de analogía, que era al mismo tiempo una relación de jerarquía. Decir cuáles eran superiores e inferiores en la jerarquía del conocimiento geopolítico. El sonido de la ambientación hace creer que, en efecto, con el viajero estamos en una profunda selva rodeados de aves, monos y especies de todo tipo. El viajero se encuentra así inmerso en un laberinto de ríos y lagos que escuchamos surcar suavemente, mientras suena el paso del agua. A medida que se aproxima la noche, la descripción de la exuberante naturaleza, que en principio parece un discurso científico y naturalista del mundo vegetal, va revelando su discurso tipificador en el que reduce a las nuevas gentes, su capacidad para hablar y pensar ideas abstractas como “tiempo, espacio, duración, justicia y virtud”.

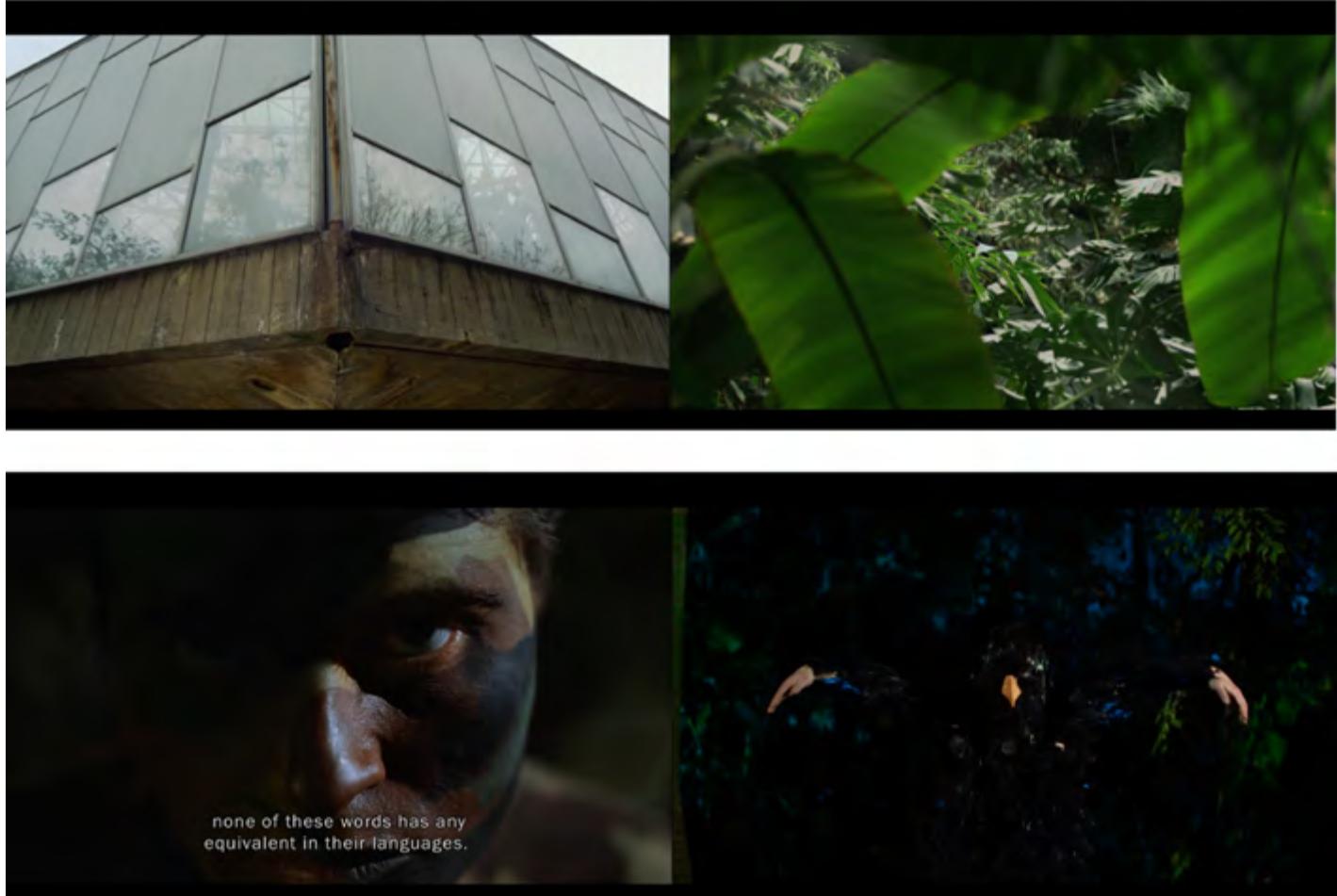
Huertas Millán hace evidente que el Jardín Botánico es un dispositivo de conocimiento en el cual los discursos de la botánica y el darwinismo para el desarrollo del pensamiento naturalista fueron fundamentales también en la construcción de un darwinismo social que presentaba las “especies humanas” como razas superiores e inferiores en la jerarquía social de un nuevo tipo de conocimiento geopolítico. Vemos, entonces, a una de las personas habitantes de este ‘Nuevo Mundo’, vestida de camuflado militar y con sus rostro y cuerpos pintados de los colores de la vegetación. Es inevitable asociar esta imagen con la idea que se ha tenido de los combatientes de las guerrillas insurgentes en Colombia, a quienes la opinión pública y representantes del propio Estado colombiano se han referido en varias oportunidades como “salvajes”, que en el caso del conflicto armado interno que ha vivido este país latinoamericano durante más de cincuenta años, ha sido el preámbulo para justificar su negación como personas, la vulneración de los derechos humanos y su posterior eliminación y desaparición forzada.

Para la cineasta colombiana algunos de estos discursos de exotización y barbarie presentes en los diarios de viaje de los exploradores de los siglos XVIII y XIX, están aún presentes en el presente siglo XXI. Sus propias investigaciones sobre la historia de la visualidad en América Latina, los textos de viajeros, cronistas y etnógrafos del siglo XIX y XX, revelan la herencia de un pasado, un peso y un herida colonial, tanto en las propias realidades latinoamericanas, como en la memoria histórica de las instituciones culturales

y científicas europeas, como museos etnográficos o el Jardín Tropical de París, en los cuales se realizaron, entre otras, exposiciones de los llamados “zoológicos humanos”, donde la cineasta encontró presencia de indígenas Mapuches en 1889.

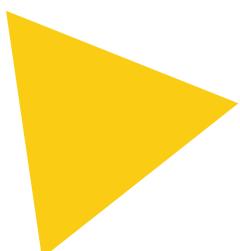
Laura Huertas incorpora técnicas de las artes visuales como el performance y la puesta en escena para recrear, en otro espacio, un documental de ficción basado en los diarios de viaje y relatos de los científicos viajeros. Desde el 2009, la cineasta ha venido desarrollando el concepto de “ficciones etnográficas” que desarrolló a partir de sus indagaciones en el Sensory Ethnography Lab de la Universidad de Harvard. Allí ha puesto sus inquietudes sobre la idea de exotización, racismo y el papel del pensamiento moderno en el desarrollo de las tecnologías visuales que, como el cine, han contribuido a reproducirlo.





La obra de Laura Huertas Millán nos presenta, a través del viajero científico, una nueva mirada espacial que inventa esta idea imaginaria de un 'Nuevo Mundo', habitado por plantas, animales y humanos nuevos para el viajero europeo. Sin embargo, en esa invención, la representación exagerada que funge como conocimiento científico, al tiempo que nombra y describe el 'Nuevo Mundo', construye una jerarquía social y de conocimiento, donde las "nuevas especies" no son sólo diferentes, sino inferiores al esquema de representación hasta entonces conocido.

En esta misma línea de conocimiento se encuentra el corto experimental dirigido por Sebastián Wiedemann, Ma-Quina (2024) el cual revisa los "fantasmas coloniales" de las comunidades Bora y Huitoto de la Amazonía colombiana. El cortometraje mezcla, desde un lenguaje experimental, fotografías astronómicas a la Vía Láctea en un time-lapse que se repite, mientras escuchamos los tambores y cantos de la música original de las comunidades indígenas amazónicas. A su vez, vamos escuchando la voz de un personaje que nombra en repetidas ocasiones la Quina, una planta nativa de América del Sur explotada a gran escala a costa de la deforestación de la selva amazónica. Nombrada en sus múltiples referencias científicas,



económicas e industriales: bisulfato, clorhidrato de quinina, quinina, Legatrim, Myoquin, Quinam, Quinbisán, Quinbisul, Quindón, Quinimax... Quinina; este gesto de repetición es el gesto de la producción en masa, la producción industrial en serie que sólo una época como la revolución acaecida durante el siglo XIX, pudo gestarse como la otra cara de la modernidad a la cual se refiere Mignolo, donde la violencia de la explotación y el comercio extractivista fue fundamental para la consolidación de la acumulación originaria de capital social y económico del capitalismo moderno. Entre tanto, escuchamos el crujir de la selva incendiada tras el paso de la deforestación, la explotación y la migración de las propias comunidades. Wiedemann presenta el material de archivo de fotos de campos de cultivo, procesamiento y comercialización de la planta, ilustraciones botánicas y renders del mapa genético de la planta, la imagen científica, el discurso racional sobre la naturaleza, mientras entre cantos y tambores, las comunidades entonan el ritmo de su resistencia. La planta es entonces aquí la protagonista de una máquina de producción y destrucción capitalista, pero también la memoria de un pasado vegetal que se conserva en la memoria del herbario de la Universidad Nacional de Colombia.



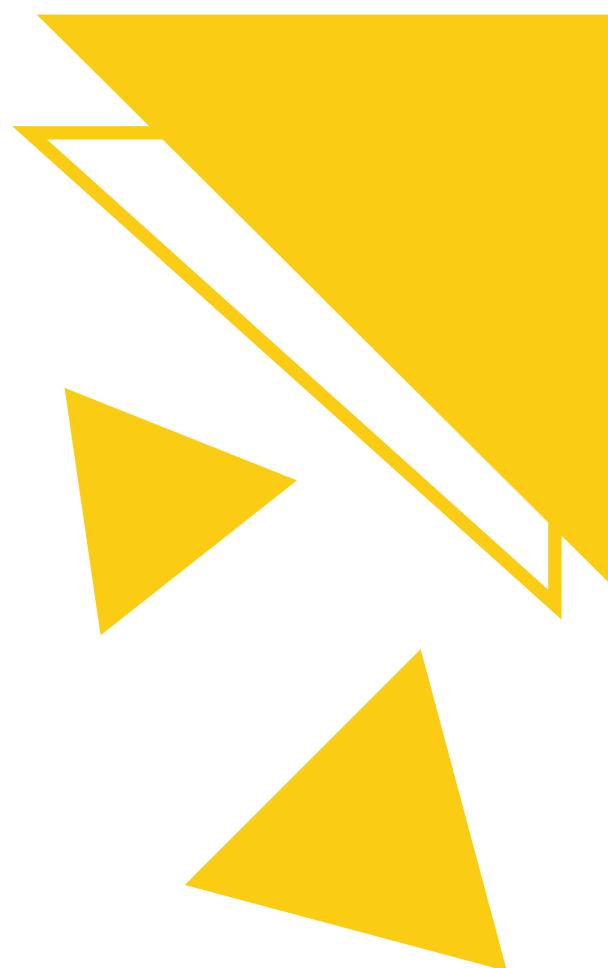
## Conclusión

Detenernos en este texto en aquella sensación de mirar-a-través de una imagen, como quien mira el mundo a través de una ventana, puede ayudarnos comprender el sentido de las imágenes que creamos, producimos y circulamos. Volver a ese momento inicial nos permite comprender el gesto inicial según el cual hemos convertido el mundo en una imagen y experimentamos el mundo a través de las imágenes. La amplia proliferación de imágenes sobre América Latina puede ayudarnos a comprender la forma como se ha formado nuestra propia mirada. Esta propensión de investigadores de las ciencias sociales y humanas, las artes y el cine de volver a revisar en las ilustraciones, los mapas, la fotografía y los archivos audiovisuales para abrir las imágenes, encontrar los discursos en los cuales fueron producidos, comprender su significado aun reproduciéndose en los discursos contemporáneos, abre una línea de pensamiento que cada vez cobra más fuerza, que apunta a volver a esta producción cultural y visual que antecedió la invención del cine en el siglo XIX.

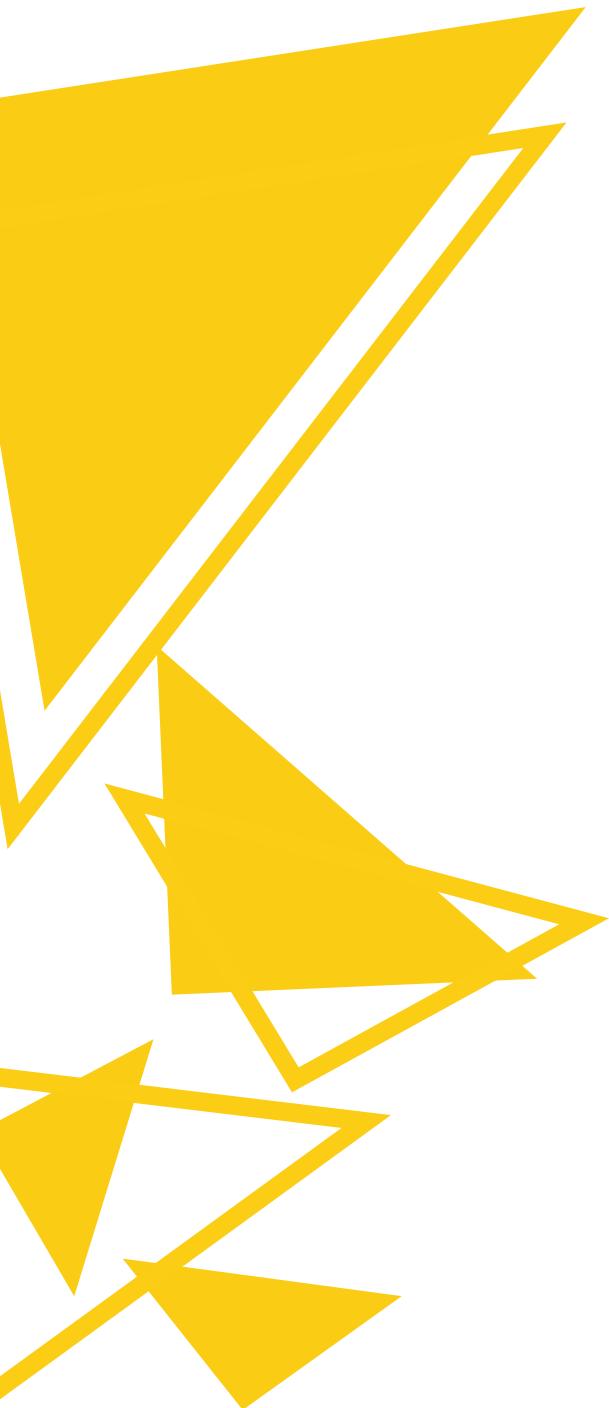
Las dos películas seleccionadas proponen una mirada espacial en tanto abordan el contenido representacional y alegórico de las imágenes, haciendo evidentes en el tratamiento audiovisual que permite el montaje del cine, los discursos políticos, científicos, estéticos, culturales y económicos de las imágenes en las cuales fueron producidos. Al mismo tiempo, aquella transparencia se evidencia en la propia manipulación de las imágenes que se superponen. Los cineastas realizan una tratamiento que devela sus capas, como si fuera una mirada estatigráfica, casi arqueológica que muestra la relación entre los discursos de saber, y presenta una geopolítica del conocimiento. En este caso, el punto de vista desde el cual están creadas las imágenes, presenta las fracturas del relato moderno y presenta sus contradicciones. No se ignora el nuevo tipo de observador, sino que se presenta la completa densidad de su mirada. El relato moderno es también la narrativa visual de una contradicción que se superpone a la realidad histórica.

Estos dos cineastas relacionan las artes visuales, la antropología, los estudios culturales y visuales a partir de una revisión de las imágenes producidas en el pasado, así como los discursos científicos y relatos que enmarcaron su producción, y presentan su vigencia y relevancia en nuestra propia contemporaneidad.

Desde los primeros viajeros que atravesaron el Atlántico a bordo de un bote, hasta los relatos de los pueblos originarios que habitaron este siempre existente continente, nos permiten preguntarnos qué significa mirar en el espacio, ver las gentes y las geografías de otros lugares e imaginar una nueva geografía cinematográfica.



## Referencias:

- 
- Aumont, J., et. al. (2008). Estética del cine. Espacio fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje, Paidós.
- Bazin, A. (1966). "Ontología de la imagen fotográfica", en ¿Qué es el cine? Editorial Rialp.
- Barreiro Posada, P. A. (2019). Indómita: Colombia según el cine extranjero, Editorial Universidad del Rosario.
- Borges, J. L. (2023). "El Aleph", en Cuentos completos, Editorial Lumen.
- Belting, H. (2012). Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente, Ediciones Akal.
- Crary, J. (2008). Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XIX, Centro de Documental y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Chartier, R. (2022). Cartografías imaginarias (siglos XVI – XVIII), Ediciones Ampersand.
- Giraldo, E. (2022) Sumario de plantas oficiosas, Luna Libros.
- De los Reyes, A. (1996). Gabriel Veyre representante de Lumière. Cartas a su madre. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jameson, F. (2018). La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial, Editorial Cuenco de Plata.
- Luna, M. F. (2013) "Los viajes trasnacionales del cine colombiano", en Archivos de la Filmoteca, 71, 69-82.
- Luna, M. F. (2014). "El lugar de la heterotopía en la mirada documental", en Catalá, J. M. (ed.), El cine de pensamiento, formas de la imaginación tecno-estética, Universitat Autónoma de Barcelona
- Universidad Pompeu Fabra.
- Mignolo, W. (2007). La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial, Gedisa Editorial.
- Mitchel, W. J. T. (2002) Landscape and power. University of Chicago Press.



- Mitchel, W. J. T. (2009). Teoría de la imagen, Akal.
- Poole, D. (2000). Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Ruffinelli, J. (2009). Víctor Gaviria: los márgenes, al centro, Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Suárez, J. (2010). Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura, Editorial Universidad del Valle.
- Zuluaga, P. A. (2011). Cine colombiano, cánones y discursos dominantes. Instituto Distrital de las Artes Idartes – Cinemateca Distrital.

**Películas:**

- Journey to a Land Otherwise Known (Laura Huertas Millán, 2011, Colombia, 23 min)
- Ma-Quina (Sebastián Wiedemann, 2024, Colombia, 8

# ENTRETEJER EL DOLOR Y LAS RESISTENCIAS CONTRA EL OLVIDO. EXPERIENCIAS ALREDEDOR DE LAS Y LOS DESAPARECIDOS EN COLOMBIA

*Weaving together pain and resistance against  
oblivion.*

Experiences surrounding the disappeared in  
Colombia

Cristina Ayala Arteaga\* y Adriana Rodríguez Giraldo\*\*

ORCID: 0000-0001-7306-576X

\* Profesora investigadora Diseño digital y multimedia, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

\*\* Comunicadora Social. Mg. Estudios Culturales.

## Resumen

El ensayo analiza las formas en que las mujeres buscadoras en Colombia elaboran prácticas de memoria que resisten el borramiento impuesto por la desaparición forzada. Apartir del proyecto ¿Quién dibuja sus nombres?, se examinan los trabajos de colectivos como ASFADDES y MOVICE, cuyas acciones combinan expresiones artísticas y prácticas comunitarias que restituyen presencia en la ausencia. El texto expone cómo la desaparición opera como una tecnología de silenciamiento que convierte vidas en cifras y despoja a los cuerpos de su humanidad. Frente a esta lógica, las mujeres buscadoras reconstruyen memorias situadas mediante relatos íntimos, artefactos gráficos y sonoros, imágenes ampliadas y prácticas feministas encarnadas. El análisis se sustenta en perspectivas decoloniales y en los debates de los Estudios Culturales para mostrar que estas prácticas constituyen formas de agencia política que disputan el orden colonial del olvido. El ensayo sostiene que la representación, el afecto y la acción comunitaria configuran procesos de identidad que emergen al interior de la memoria. Concluye con una reflexión abierta sobre la potencia ética, estética y política de estas prácticas de resistencia.

## Palabras Clave:

Desaparecidos; Mujeres; Arte; Memoria; Colombia

## Abstract

This essay examines how mujeres buscadoras in Colombia develop memory practices that resist the erasure imposed by forced disappearance. Drawing on the project Who Draws Their Names?, it analyzes the work of collectives such as ASFADDES and MOVICE, whose interventions combine artistic expression and community-based practices that restore presence to absence. The text argues that disappearance functions as a technology of silencing that reduces lives to statistics and strips bodies of their humanity. In response to this logic, mujeres buscadoras reconstruct situated memories through intimate narratives, graphic and sonic artifacts, expanded images, and embodied feminist practices. The analysis draws on decolonial perspectives and debates within Cultural Studies to show that these practices constitute forms of political agency that confront the colonial order of oblivion. The essay contends that representation, affect, and collective action shape identity processes that emerge within memory itself. It concludes with an open reflection on the ethical, aesthetic, and political force of these practices of resistance.

## Keywords:

Disappeared; Women; Art; Memory; Colombia

**Recepción:** 5 de octubre de 2025

**Aceptación:** 20 de noviembre de 2025

**Cite este artículo como:** Ayala, C. y Rodríguez, A. (2025). "Entretejer el dolor y las resistencias contra el olvido. Experiencias alrededor de las y los desaparecidos en Colombia", en *Posibilidades*, 6 (1), 79-84.



Desaparecer el cuerpo es desaparecer el acto atroz, borrar la evidencia material del asesinato, de la tortura, de la残酷 ejercida. En ese gesto se pretende anular no solo el rastro físico, sino también la memoria del acto injusto, la posibilidad de duelo, de ritual, de justicia; la posibilidad misma de nombrar al perpetrador. La desaparición forzada opera como una tecnología política de silenciamiento que apunta a fracturar la memoria colectiva y, con ella, las formas comunitarias de resistir. Sin embargo, la violencia nunca consigue clausurar del todo los tejidos sensibles y afectivos de quienes buscan. Existen formas concretas y simbólicas en las que las comunidades re-memorizan a sus desaparecidos, reponen presencia en la ausencia y abren, desde el dolor compartido, nuevas maneras de volver a tenerlos.

Nuestra investigación —parte del proyecto ¿Quién dibuja sus nombres? Trazos de resistencia en la ausencia. El dolor compartido de las mujeres alrededor de los cuerpos ausentes resultado de la desaparición forzada en el marco de la violencia desde Bogotá— se ha aproximado a estas prácticas artísticas y sociales mediante un diálogo sostenido con colectivos como ASFADDES, MOVICE, Somos Pedagógicas por el Buen Vivir y Cepaz-UPN. Este entramado de relaciones nos permitió reconocer que la memoria, para estas comunidades, no es un objeto estático ni una categoría abstracta, sino una práctica vital situada: un modo de persistir frente al olvido impuesto, una forma de resistir desde los afectos y desde la acción comunitaria. A través de objetos, registros, dibujos, sonovisos, fotografías intervenidas, caminatas, relatos íntimos y gestos cotidianos, se configuran representaciones que transitan entre lo social y lo artístico, donde la imagen deja de ser únicamente una visualidad bidimensional y

se convierte en un espacio amplio y poroso. Una imagen ampliada —corpórea, sonora, táctil— que abre otras posibilidades de enunciación y transformación.

Como investigadoras de Estudios Culturales, reflexionamos sobre los modos en que miramos. La metodología de este proyecto nos obligó a desbordar la mirada viso-retinal y comprender que la imagen, en estos contextos, se expande y se encarna: es un territorio afectivo donde se reúnen memoria, cuerpo y política. Esta conciencia metodológica implica situarnos críticamente frente a los modos hegemónicos de producir conocimiento, modos que históricamente han subordinado las experiencias comunitarias a racionalidades académicas que se pretenden totalizantes.

En la colonización del dolor —como dimensión de la herida colonial que Mignolo señala— se espera que la aparición del cuerpo o la ubicación de los restos cierre el duelo, clausure la demanda. El Estado, en su burocracia, convierte la desaparición en cifra, despojando a la persona de su condición humana y reduciendo la violencia a un dato. Esa operación, como recuerda Mignolo (2008), continúa la lógica del pachakuti: un reordenamiento que deshumaniza y despoja. Convertir al desaparecido en número es negar su memoria, es impedir a la comunidad la posibilidad de dolerse, de elaborar, de narrar.

Frente a ese borramiento, emerge la voz y la práctica de las mujeres que buscan, como la de Gloria Gómez de ASFADDES, quien nombra de manera luminosa cómo se sostiene la memoria desde el afecto.

En nuestras denuncias siempre el ejercicio era hablar de ellos porque es una necesidad y nos dimos cuenta de que hablar de ellos vivos no nos hacía tanto daño, por el contrario, volvíamos

**a reírnos de lo que nos decían, recordamos las peleas, las disputas... La memoria es viva y es sanadora, es terapéutica y es espontánea, se construye y se deconstruye una y otra vez para volverlos a tener. La memoria para los familiares no es otra cosa que el mecanismo para volverlos a tener, para volverlos a oír, para volverlos a sentir, para verlos, la memoria nos permite volver a vivir con ellos. (Min. 34:45:22)**

Esta comprensión situada de la memoria encarnada, afectiva, íntima, política tensiona y desplaza las definiciones producidas desde la episteme occidental moderna, que tienden a fijarla como objeto de estudio antes que como práctica viva. Las comunidades no solo comprenden su propio dolor: lo organizan, lo expresan, lo comparten y lo transforman en política. Como señala Hall (2010), el campo de los Estudios Culturales no contiene una política interna predeterminada; más bien se constituye por la tensión entre prácticas críticas, sociales y culturales que disputan sentidos, lugares de habla y modos de representación.

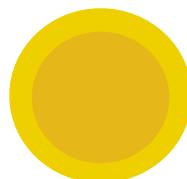
Desde allí interrogamos el vínculo entre práctica académica, práctica social y práctica artística. Tal como plantea Walsh (2010), el canon cartesiano que organiza el ser-hacer-conocer ha borrado la experiencia situada, el cuerpo, el territorio, la memoria encarnada. Por eso nuestra apuesta metodológica implica un gesto de descolonización: desplazarnos, desmontar jerarquías epistémicas, abrir la investigación a formas dialogantes de saber donde el conocimiento se construye con y desde las comunidades. La política del nombrar propuesta por Walsh, se vuelve fundamental para reinscribir las memorias desaparecidas en un horizonte que no las reduzca a ausencia sino que reconozca su potencia generativa.

Desde estas coordenadas, las categorías que emergen en el proyecto se comprenden como prácticas de resistencia: notas biográficas, relatos íntimos, registros cotidianos, artefactos gráficos y sonoros que migran hacia lo público,



hacia la calle, hacia los barrios. Son prácticas artísticas comunitarias que no buscan validación disciplinar, porque su legitimidad se funda en el dolor compartido y en el derecho de narrarse. Estas prácticas no son adornos estéticos, sino agencias políticas que desestabilizan el orden colonial del olvido.

Nuestro trabajo colectivo —trazado desde la comunicación social y comunitaria, las pedagogías feministas, las prácticas artísticas, la ecología política y los estudios culturales— ha permitido abordar la desaparición desde múltiples lenguajes. Los feminismos encarnados y comunitarios resultan aquí insoslayables: las mujeres que buscan son quienes sostienen la memoria, quienes reponen el cuerpo ausente a través de su propia corporalidad, quienes convierten el gesto cotidiano en acción política. Ellas dibujan, caminan, hablan, relatan, lloran, acompañan. En esas prácticas se produce



una ética del cuidado que es también una política de la presencia.

Uno de los artefactos elaborados en este proyecto (el sonoviso, los ecosistemas de artefactos que exploran diferentes medialidades) responden a esta necesidad de expandir la imagen y hacerla cuerpo. Sabemos que ningún medio audiovisual es transparente; sin embargo, esta medianidad nos abre una posibilidad de articular imagen, sonido y relato para activar una memoria sensorial y afectiva. El sonoviso busca tejer un paisaje que reúna voces íntimas de mujeres familiares buscadoras de las y los desaparecidos, como Gloria Luz Gómez Cortés y Luz Marina Hache Contreras. Estos relatos, situados en la historia particular de cada caso, se entrecruzan con la memoria colectiva de la ciudad, revelando cómo los crímenes de Estado se inscriben en el territorio y cómo la comunidad construye formas de resistir al olvido.

Estas prácticas de memoria visual, sonora, corporal conforman una historia común tejida desde lo singular. Constituyen una práctica situada que, como señala Chaparro (2020), permite interrogar la modernidad desde la periferia: disputar la ciudad-metrópoli con la ciudad-colonia, evidenciar cómo el sistema-mundo ordena cuerpos y espacios, y cómo las comunidades resisten ese orden desde sus propias narrativas.

Así, el ecosistema de artefactos del proyecto participan de lo que Hall (2003) llama prácticas de identificación: modos de

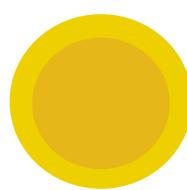
producir identidad por dentro de la representación, nunca fuera de ella. La memoria funciona como un recurso infinito que genera relatos, imágenes, gestos, objetos. Merewether (1993) explica que llevar las fotografías de los desaparecidos a la calle no representa a la muerte, sino a los muertos; es decir, devuelve presencia, rompe el anonimato, reinscribe la vida en el espacio público. Rancière (2005) refuerza esta idea al señalar que la representación no consiste en reproducir lo visible, sino en generar equivalencias sensibles que permanezcan en la memoria, alterando siempre la cadena de imágenes en la que se insertan.

En este horizonte, la identidad deja de concebirse como esencia para entenderse como producción: un proceso que emerge en la tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo dicho y lo no dicho, entre lo íntimo y lo colectivo. La presencia imaginada de los desaparecidos -esa presencia que no puede volver atrás- se convierte en una fuerza que articula la práctica artística comunitaria con una política afectiva del recuerdo. En

la potencia de estas prácticas se agencia una memoria encarnada que insiste, que retorna, que rehace y reabre sentidos.

No se trata de cerrar, sino de seguir preguntando: ¿Cómo se dibuja un nombre que falta? ¿Qué cuerpos sostienen la memoria? ¿Qué formas sensibles permiten resistir a un Estado que cifra la ausencia? Este ensayo se queda allí, en un cierre abierto, en el tránsito entre la herida y la creación, entre el dolor y la política, entre la desaparición y los gestos que insisten en devolver presencia. En ese umbral, la memoria sigue siendo posibilidad, verbo y resistencia<sup>1</sup>.

1 Nota del editor: este texto está articulado al ensayo fotográfico Ctrl + Alt + Supr. Corporalidades borradas, imágenes y ejercicios de memoria que se resisten a la desaparición: por una política de la inausencia, que se publica a continuación en este mismo número.



## Referencias

- Chaparro, A. (2020). *Modernidades periféricas*. Herder Editorial.
- Gómez, G. (2022). Estado inédito [Entrevista realizada por Adriana Rodríguez del colectivo Baharequequé]. Audiovisual experimental de autor.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar; Envión.
- Merewether, C. (1993). *La violencia del arte, el arte de la violencia* [Conferencia grabada por Uniandes Grabaciones Sonoras]. En Conferencias sobre arte. <https://badac.uniandes.edu.co/casetes/items/show/708>
- Mignolo, W. D. (2008). “América Latina” y el primer reordenamiento del mundo moderno/colonial”. En *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, 75–116. Gedisa.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Walsh, C. (2010). “Estudios (Inter)culturales en clave de-colonial”. *Tabula Rasa*, 12, 209–227.



**ENSAYO VISUAL**

# **Ctrl + Alt + Supr** **Corporalidades borradas,** **ímágenes y ejercicios de** **memoria que se resisten** **a la desaparición: por una** **política de la inausencia**

**Ctrl + Alt + Del**  
**Erased Bodies, Images, and Memory**  
**Practices that Resist Disappearance:**  
**toward a Politics of Inabsence**

**Cristina Ayala Arteaga y Adriana Rodríguez Giraldo**



En los interminables años de violencia en Colombia se han perpetrado diversas violaciones a los derechos humanos que han fracturado de manera irrevocable las cotidianidades de las gentes. Entre estas prácticas, la desaparición forzada estremece a las comunidades al producir una ruptura irreparable de la vida, un ahogo persistente. Aunque la problemática gira en torno a la memoria, no se limita a ella. Desaparecer un cuerpo implica negar su memoria, des-nombrarlo, disolver su identidad individual. Es la ausencia: el vacío de cuerpos sociales y políticos que ocupaban un lugar en el orden comunitario del que fueron arrebatados.

Las gentes continúan la vida a pesar de la ausencia, lo que impulsa la conformación de colectividades que buscan explicaciones y la esperanza de encontrar a sus madres, padres, abuelos, hermanas, hermanos, hijas e hijos. Sobre quienes permanecen en la búsqueda recaen relaciones de poder que los sitúan en desventaja. Las respuestas escasean, la des-memorización promovida por órdenes políticos del Estado y actores armados se impone mediante otras violencias que buscan silenciar a quienes permanecen aquí preguntando por quien ya no está. Se instauran formas de transar el dolor y se niegan espacios sociales para comprender lo ocurrido dentro de ese mismo orden.

Desaparecer el cuerpo es desaparecer el acto atroz, el asesinato y la tortura. Al desaparecer la evidencia -el cuerpo- se intenta desaparecer la memoria del acto injusto. Junto a la negación del derecho a ritualizar y despedir, se niega también la posibilidad de justicia, de resistencia y de exposición pública del actor armado. A pesar de estas violencias y del intento de borrar la memoria colectiva y corporal, subsisten formas mediante las cuales las gentes re-memorizan a sus desaparecidas y desaparecidos. Este ensayo fotográfico aborda una de esas formas: un acercamiento a ASFADDES que es una de las colectividades que, mediante diferentes resistencias, desarrollan sus propias apuestas políticas para garantizar la pervivencia de las memorias desaparecidas y para confrontar el ordenador social dominante.

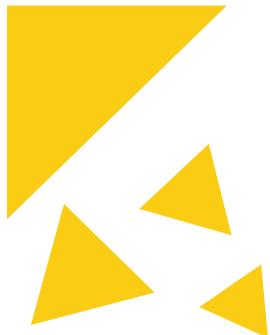


Entendemos la memoria como una configuración en la que las imágenes sobreviven (Didi-Huberman, 2004). En la desaparición, los cuerpos quedan en estados inéditos del ser (Rubiano, 2017) y sus seres queridos proponen diversas formas para darles emergencia. La memoria aparece como un proceso vivo (Kuri, 2017), capaz de desplegar múltiples dimensiones.



Las maneras de dibujar esas memorias responden a la diversidad de las gentes y de los grupos sociales que las construyen. “Cada sociedad tiene una forma particular de edificar sus recuerdos dependiendo de un conjunto de variables políticas y culturales y, al hacerlo, implícitamente tiene una forma específica de concebir y relacionarse con el tiempo” (Kuri, 2017, p. 20). La memoria siempre apunta al pasado, encara el dolor, lo transforma o, al menos, permite transitarlo. Es parte de la historia, un ejercicio de confrontación; una forma de transformación, una creación, una escritura.





La memoria establece conexiones no estáticas y, dentro de su propio orden, plantea una dinámica interna que se inscribe en representaciones sociales encargadas de regular la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, se comprende la memoria colectiva. Para Halbwachs (2004), la memoria: “es una corriente de pensamiento continua (...) con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (p. 112). Las comunidades retienen los hechos mediante relatos, imágenes, rituales y diversas prácticas de dolor; evitan que sus seres queridos, familiares y vecinos queden en el olvido.



Estas memorias instaladas en lo colectivo permiten a las comunidades transitar desde los silencios íntimos hacia espacios comunitarios. La juntanza se convierte en un elemento de resistencia: denuncia lo ocurrido, funda movilizaciones por justicia y reparación, expresa saberes y prácticas, y abre posibilidades para la soberanía organizativa (Jaramillo et al., 2014). En este sentido, las imágenes poseen una fuerza singular. Contienen significaciones, estados de tránsito y contradicciones; sostienen una intermitencia alucinante. Su poder de documento y memoria es simbólico, aunque no por ello dejan de existir (Paz, 1972).

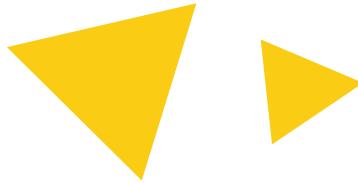


En las memorias de los seres queridos, surge una relación profunda entre la escritura del cuerpo y la creación de imágenes. No se trata únicamente de pinturas o fotografías figurativas del cuerpo despojado de identidad, sino de imágenes comprendidas como gestos amplios que tocan sentidos y afectos, y que se acercan a la muerte en la medida en que posibilitan la pervivencia o supervivencia de quienes evocan.

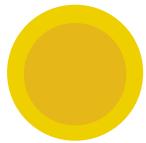




Las imágenes como intermitencias expresan estados de ausencia incomprendibles (García, 2015). Anuncian otros modos de pensamiento y construyen sistemas de fijación de la memoria. “La imagen que nos mira es una imagen que resiste” (Didi-Huberman, 2012, p. 14). Estas expresiones del dolor circulan y se convierten en herramientas de resistencia. Las resistencias se inscriben en las imágenes y en los modos de representación de esos estados corporales marcados por tensiones que persisten a pesar de la ausencia física.



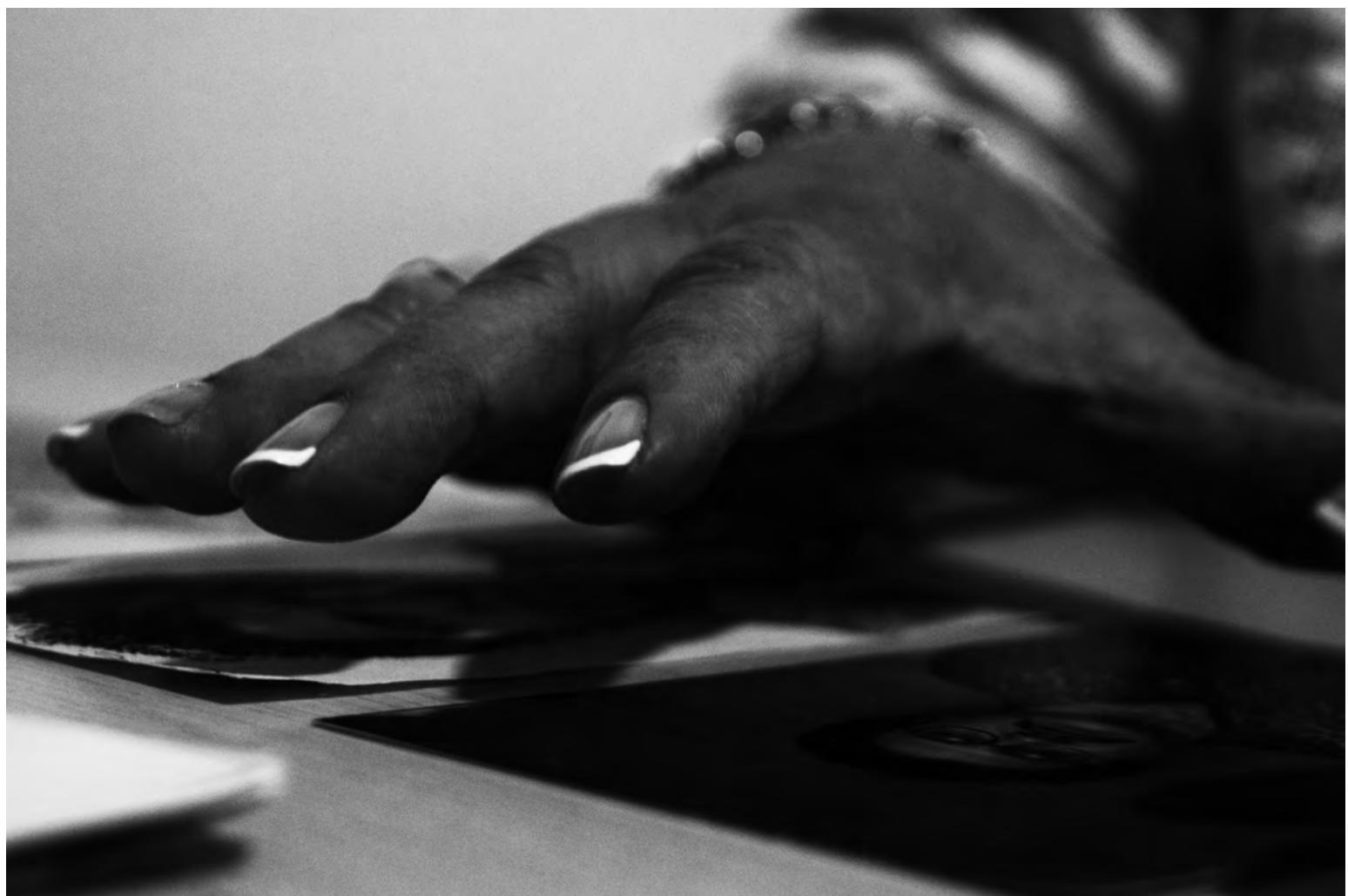
Memorias e imágenes son políticas. No porque representen un hecho político, sino porque su libre existencia como imagen constituye un acto político. Las imágenes son memorias de dolores, ausencias en obra, igual que el conflicto y las violencias. Forman parte de la desolación y pertenecen a un tiempo otro que invita a sentir a quienes ya no están. Resguardan una memoria que se aproxima a la muerte y que abre metáforas escénicas de doble poder: atracción y distanciamiento; un ver desde lejos que, sin embargo, restituye algo, tal vez la mirada. Cuando miramos, la imagen nos mira y nos interpela (Didi-Huberman, 2012).



En el acto de continuar a pesar de la ausencia, emergen prácticas en torno a la imagen, el rostro y la demanda de justicia que conforman lo que denominamos una memoria alternativa frente a los modelos de memoria establecidos en Colombia —memoria institucional y memoria histórica— en el marco de la justicia transicional. Con la Ley de Justicia y Paz y la Ley de Víctimas, la memoria adquirió “protagonismo político, resonancia comunitaria (...)" (Jaramillo et al., 2014, p. 33). La memoria recoge relatos y vivencias de las perpetraciones sobre los cuerpos y de quienes quedan con el dolor y con la necesidad de crear formas de emergencia desde otros modos de representación que nacen de esos estados inéditos de los seres arrebatados.



En las memorias de los cuerpos desaparecidos se entrelazan dolores y lamentaciones que sostienen una energía vital extraordinaria. Las memorias se vuelven resistencias que ponen en escena vida y muerte, y que ponen en sospecha la muerte misma desde ese estado inédito de las y los desaparecidos.



La memoria es un proceso atravesado por fracturas y se transforma con el tiempo. Esto implica entenderla como un constructo intersubjetivo que varía en sus modos y vehículos de representación. Se condiciona a su contexto, pero también actúa sobre él (Kuri, 2017).



Así, la memoria y las formas que la hacenemerger, junto con sus representaciones, se constituyen como referentes de sentido y como prácticas sociales y artísticas mediante las cuales la memoria intenta conservar la presencia de quienes recibieron un Ctrl + Alt + Supr.



## Referencias

- Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. Paidós
- Didi-Huberman, G. (2012). Arde la imagen. Ediciones Ve.
- García, L. (2015). "Escritura e imagen. Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pensamiento". (11), 111-133. Recuperado de. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/50968/47305>
- Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza .
- Jaramillo, J., Vera., Redepaz (2014) Memoria transformadora: concepto y práctica de la memoria en los procesos de reparación colectiva. Imprenta Nacional.
- Kuri, E. (2017). "La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica", en Revista Península, XII (1), 9-30. Recuperado de. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/58261>
- Paz, O. (1972). El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica de México.
- Rubiano, E. (2017). "Cuerpos sin duelo" y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia., en Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 12 (2): 31- 48..





[Obra de portada]

## Entre valientes La danza como proceso integral

Por: Laura Daniela Peñuela

Este proyecto se realiza con la compañía **Valiente Danza**, que nace como un espacio de exploración artística en el que el movimiento trasciende lo estético para convertirse en un acto de valentía, entrega y expresión tanto personal como colectiva.



A través de la fotografía busqué visibilizar la disciplina, la constancia y el equilibrio permanente entre la mente y el cuerpo. Así mismo, quise explorar los momentos íntimos de los bailarines, siendo el resultado una narrativa visual que permite al espectador comprender la danza como un proceso integral.