

VISUALIDAD DE
LAS VÍCTIMAS
DEL CONFLICTO
ARMADO
COLOMBIANO:
PALABRA Y
MEMORIA EN
CONTRAVÍA TV

[ARTIGO]

Gober Mauricio Gómez Llanos

Universidade Federal de Minas Gerais.

Simone Maria Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

El artículo tiene por objetivo analizar cómo son figuradas las víctimas del conflicto armado en Colombia. Desde el análisis visual de una edición del programa de televisión *Contravía TV*, dedicado a la comunidad de paz de San José de Apartadó, buscamos comprender en sus elementos estilísticos cuál es la idea de víctima sugerida en esta producción periodística. Para ello, nos basamos en la perspectiva teórica de los visual studies y las contribuciones metodológicas del estilo televisivo, pues, pensamos que las dimensiones materiales y formales del medio nos permiten tematizar cuestiones sociales y políticas propias de su contexto.

Palabras clave: Visualidad. Estilo Televisivo. Conflicto Armado. Colombia.

This paper aims to analyze how victims of armed conflict in Colombia are represented. Through visual analysis of an episode of the television series called *Contravía TV*, dedicated to San José de Apartadó peace community, we seek to understand in its stylistic elements, what idea of victim is suggested in this journalistic production. In so doing, we base on the theoretical perspective of visual studies and methodological contributions on television style, therefore we believe that formal and material dimensions of the media enable portraying social and political issues of context.

Keywords: Visuality. TV Style. Armed Conflict. Colombia.

O artigo se propõe a analisar como são representadas as vítimas do conflito armado na Colômbia. A partir da análise visual de uma edição do programa de televisão *Contravía TV* sobre a comunidade de paz de San José de Apartadó (Colômbia), indagamos em seus elementos estilísticos qual é a ideia de vítima representada nessa produção jornalística. Para isso, apoiamos-nos na perspectiva teórica dos visual studies e nas contribuições metodológicas sobre estilo televisivo, pois pensamos que as dimensões materiais e formais do meio nos permitem tematizar questões sociais e políticas próprias do seu contexto.

Palavras-chave: Visualidade. Estilo Televisivo. Conflito Armado. Colômbia.

Introducción

La televisión es uno de los escenarios relevantes que permite auscultar la circulación de sentidos y representaciones sobre el conflicto armado colombiano. Las fisuras entre los discursos e imaginarios que lo sustentan y los relatos y acciones de las víctimas definen un campo de disputa por la hegemonía, adquiriendo forma también de modo complejo en las materialidades televisivas. Por lo tanto, el objetivo de este artículo es reflexionar acerca de la experiencia visual ofrecida sobre las víctimas del conflicto armado en el programa de televisión *Contravía TV* y cuáles los recursos estilísticos que posibilitan representaciones visuales sobre la palabra y la memoria de esas personas.

El impacto de la guerra, de un conflicto armado irregular en un país con altos índices de impunidad y de desigualdad social a nivel mundial, afecta directamente a la población civil rural. En Colombia, según fuentes oficiales, se estiman un total de 7.9 millones de víctimas, muy por encima de conflictos vívidos en países como Ruanda, Sudán y Sierra Leona.

Estos datos contrastan con la ausencia de relatos que articulen la nación en torno de escenarios, institucionales y cotidianos, para estimular una sensibilidad más coherente con los estragos que produce la confrontación bélica y la condición de todas sus víctimas. La circulación de discursos, imágenes e imaginarios sobre ellas se constituyen en las fuentes que organizan y encuadran los modos de (no) percibir las, construyendo representaciones estereotipadas que profundizan todavía más la

invisibilidad y la exclusión, dificultando su reconocimiento como actor social de la historia reciente de Colombia.

Por lo anterior, concentramos nuestro estudio en *Contravía TV* por ser uno de los pocos programas de televisión comprometido con la visibilidad de los movimientos sociales y las víctimas del conflicto armado, en un período conocido como de *seguridad democrática*, en el cual se estableció el fortalecimiento militar del Estado, la estigmatización y persecución a movimientos sociales, defensores de derechos humanos y políticos de la oposición. Analizamos la primera parte del reportaje titulado “No podemos guardar silencio”, del año 2005, en que son presentados los acontecimientos sobre la masacre de dos familias pertenecientes a *la comunidad de paz de San José de Apartadó*.

Adoptaremos como perspectiva teórica las contribuciones de los estudios visuales (MITCHELL, 2009; BREA, 2005), en que los conceptos como visualidad nos ofrece un terreno, si bien inestable y sin garantías, también instigador y fructífero, cuando lidiamos con medios complejos e híbridos como la televisión. Ese enfoque nos exige el esfuerzo por concebir la televisión en su heterogeneidad, o sea, las múltiples posibilidades de hacer ver, cuya comprensión debe emprenderse más allá de un modelo textual de interpretación.

Nos acompañan en esa búsqueda las contribuciones metodológicas de Jeremy Butler sobre estilo televisivo, pues nos ofrece herramientas de análisis que nos posibilita tematizar cuestiones sociales y políticas propias de los contextos en que un medio es producido.

Contravía TV: un breve recorrido de un proyecto independiente

Contravía TV nació el 20 de julio de 2003 por gestión del programa Andino de Derechos Humanos y auspiciado por la Unión Europea. Su objetivo, desde sus inicios, fue difundir la defensa de los derechos humanos y fortalecer los valores democráticos, dando espacio a los diversos actores, movimientos sociales, población civil, quienes son los más afectados por el conflicto armado.

El programa fue transmitido hasta 2010 intermitentemente por el Canal Uno, luego, por dificultades económicas y de seguridad tuvo en varias ocasiones que cancelar su producción. En 2013 volvió al aire al contar con el apoyo nuevamente de ONG internacionales, transmitiendo un capítulo por semana a las 10.30 p.m. por Canal 1. Actualmente, migraron todo su contenido para su canal en YouTube y utilizan ahora este medio para producir y divulgar contenidos.

La labor periodística de todo el equipo de *Contravía TV* fue expuesta en repetidas ocasiones al estigma y la persecución de las instituciones estatales y sociales, por su posición crítica al régimen de seguridad democrática del entonces presidente Uribe Vélez (2002-2010), siendo, incluso, rotulados públicamente por el gobierno de “publicistas del terrorismo”.

El programa hace uso de diversos géneros y formatos periodísticos como la entrevista, el debate de opinión y el reportaje. Nos interesa este último porque adopta como estrategia de producción desplazarse

para el lugar de los acontecimientos, yendo detrás de los testimonios de las personas y registrando las diversas situaciones que le permitan profundizar sobre las problemáticas sociales que afectan principalmente la población rural.

Contravía TV ha tenido un amplio reconocimiento a nivel mundial, tanto por instituciones de producción audiovisual como por ONG dedicadas a la defensa de los derechos humanos. Eso se traduce también en un reconocimiento a su profesión periodística, por su compromiso con la visibilidad de las voces del conflicto armado, ocultas por los medios hegemónicos.

Al encuentro de los estudios visuales: televisión como un medio heterogéneo

Si bien, la televisión surgió como un medio comercial en que se ejecuta el simulacro y triunfo del mercado, articulando lo cotidiano a las imágenes de bienestar posibles en su acceso al consumo mediante el espectáculo. También, la televisión ha sido ese lugar en que las poblaciones latinoamericanas han conseguido articular sus historias de vida, para verse y encontrarse con nuestra *modernidad otra*, negociando y mezclando sus tradiciones orales con los formatos industriales televisivos, tensión en la que emergen modos de producción cultural de las identidades, transformaciones de las sensibilidades, que orientan su estar en el mundo (MARTÍN BARBERO; REY, 2001, p. 35).

En ese sentido, es importante citar a Jason Mitell (2010), investigador norteamericano interesado en superar una crítica que ha reducido la televisión a un simple dispositivo de transmisión. Este autor prefiere definirla como un medio compuesto por seis facetas articuladas, proponiendo un modelo de un circuito cultural de la televisión: la industrial, la democrática, la formal-textual, la representación cultural, la tecnológica y la cotidiana. Comprender la televisión dentro de esas dimensiones articuladas revela su relevancia dentro de una sociedad como mediación e institución social. Con todo, advierte Rocha (2014) que es importante considerar la difícil tarea de adentrarse en un estudio que abarque todas esas dimensiones al mismo tiempo, haciéndose necesario invertir en investigaciones más acordes con las posibilidades reales de ser efectuadas, lo que puede llevar a la adopción de una o más facetas, sin desconocer la importancia de las restantes.

Nuestro énfasis en este artículo está en la formal-textual como una dimensión fundamental cuando se pretende comprender el papel que juega la televisión en los contextos en que es producida y exhibida. Tal preocupación nos llevó al encuentro del estudio sobre estilo televisivo propuesto por Jeremy Butler (2010), por el cual es posible un análisis formal y textual para adentrarnos en las tramas de significación que instituyen los modos en que es producida. Al mismo tiempo, exploramos y adoptamos las contribuciones de los *visual studies*, perspectiva teórica que hace posible interrogar el medio en su heterogeneidad y complejidad como es el caso de la televisión, sin agotarlo en ideologías y categorías que lo predeterminan.

La riqueza de esta perspectiva se encuentra en la necesidad de asumir una posición crítica frente al mito de la hegemonía de lo visible y de la naturalización de los actos de ver al momento de comprender una cultura visual y sus regímenes de visualidad, considerada por WJT Mitchell como “as determinações culturais da experiência visual em sentido amplo” (SÉRVIO, 2014, p. 199). Es lo que José Luis Brea (2005) denomina de “epistemología política de la visualidad”, pues, los actos de ver y los modos de hacer implicados en ese acto (el ver y ser visto, el mirar y ser mirado, vigilar y ser vigilado, el producir imágenes, divulgarlas, contemplarlas y percibir las) están articulados a relaciones de poder, dominación, privilegio y control. “La visualidad como práctica política y cultural depende de la fuerza performativa que posee todo acto de ver, el poder de producción de realidad, en que se generan procesos de identificación –diferenciación con los imaginarios circulantes...” (BREA, 2005, p. 11).

Aunque los estudios visuales no se reducen al análisis de imágenes, no desconocen que ellas y los soportes materiales en que son reproducidas (*pictures*), constituyen un objeto de relevancia epistemológica para comprender la experiencia visual y los modos de ver que circulan en una cultura específica. Reflexionar sobre visualidad se relaciona directamente con la construcción visual de lo social y no únicamente la construcción social de la visión (MITCHELL, 2003).

Cuestionando campos disciplinares dedicados al estudio de medios visuales, Mitchell (2009), después de realizar un esfuerzo de deconstrucción de teorías de representación y métodos dedicados al estudio de *pictures*, cuestiona cómo estas

perspectivas se han concentrado en lecturas puristas de los medios, cuyos métodos comparativos se han encargado apenas de defender y afirmar fronteras disciplinares. Es así que esos modelos interpretativos, anquilosados a su armazón conceptual, condujeron a una dicotomía de la relación imagen-texto que pierde de vista toda la heterogeneidad e infinitud que en ella puede ser explorada.

Para Mitchell, todos los medios son mixtos, y esa afirmación es más evidente a su criterio si pensamos en el cine, el cómic y la propia televisión, por el modo que ellos concretizan la relación heterogénea de la figura imagen/texto, para poder reflexionar sobre las formas en que elementos semióticos y perceptivos se mezclan. Enfocarse en ese “lugar” de sutura no significa únicamente una cuestión formal, para Mitchell, ese lugar también pregunta por “cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Y por supuesto, ambas cuestiones precisan de respuestas históricas”. Afirma este autor:

Las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y el sonido, el espacio y el tiempo) en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica “científica”. Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia *identidad* de lo <verbal> y lo <visual>. La relación imagen-texto no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación (MITCHELL, 2009, p. 85).

Su método (Mitchell prefiere llamarlo gesto preliminar) implica preguntar por la representación de la experiencia visual a partir de la representación en sí y su materialidad que estructura la imagen-texto, antes que de una teoría o discurso que la presupone y modela. Ello convoca una mirada atenta a la articulación y sutura de los códigos visuales y textuales que figuran la experiencia visual y la tematizan. Para Mitchell, se trata no de preguntar “¿cuál es la diferencia (o similitud) entre palabras e imágenes. Sino qué efectos tienen estas diferencias (o similitudes). Por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen se mezclan o se separan. Proponiendo un desplazamiento sustancial de métodos historicistas y cientificistas de los medios” (MITCHELL, 2009, p. 86).

Sin embargo, Mitchell no nos presenta una propuesta metodológica que nos ofrezca pasos analíticos claros para ser aplicados a una serie de productos televisuales de diferentes géneros y formatos, lo que nos conduce a la propuesta metodológica del estilo televisivo de Jeremy Butler (2010). Destacaremos de sus contribuciones dos dimensiones que nos auxiliarán en nuestro análisis: la descriptiva y funcional.

Análisis estilística como procedimiento

Fue pensando en una solución que viabilizase la propuesta de análisis de los productos televisivos teniendo por base la noción de visualidad, que apostamos en la

articulación de esta noción con un análisis formal del estilo televisivo evidenciando su capacidad de abordar los productos y sus entrelazamientos contextuales.

De la relación imagen/sonido (¿o sería imagen/texto?) la televisión deriva su estilo. Jeremy Butler defiende un entendimiento de estilo como siendo cualquier patrón técnico de imagen/sonido que sirva para una función dentro del texto televisivo. De ese modo, podemos concluir que todos los textos televisivos contienen estilo. Para Butler (2010), “estilo es su estructura, su superficie, la red que mantiene juntos sus significantes y a través del cual sus significados son comunicados” (p. 15).

La inspiración de Butler viene de David Bordwell (2008), un estudioso de la historia del estilo en el cine, quien relaciona la poética con el estudio de cómo las películas son agrupadas y cómo, en contextos determinados, provocan efectos particulares. Butler se basa en la concepción de David Bordwell (2008, p. 32) para quien

estilo en cine importa porque lo que las personas llaman de contenido viene hasta nosotros a través de la utilización estandarizada de técnicas del medio... Estilo es la textura tangible de un filme, la superficie perceptual que nosotros encontramos mientras vemos y oímos, y esta superficie es nuestro punto de partida en el desarrollo de la trama, del tema y del sentimiento –todo lo que importa para nosotros.

O sea, el estilo puede ser visto como la manifestación física del tema y de la narrativa, y esos elementos están siempre

situados culturalmente. Por eso él interroga el poder significativo del sonido y de la imagen en la televisión. Ese entendimiento de estilo y su propuesta metodológica abren el texto a lo que Mitchell llama de entendimiento poslingüístico de la imagen. El nivel de observación exigido por un análisis formal despierta la atención del investigador para ciertos modos de mostrar cuyas especificidades van más allá de elecciones formales. Mitchell afirma que el objetivo de comprender la relación imagen/texto:

No es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un “concepto de período” histórico es discutible (MITCHELL, 2009, p. 93).

Como Butler argumenta el análisis del estilo también indaga por la función y, así como indica Mitchell, él también considera que el lugar más apropiado para proceder a un análisis de la heterogeneidad formal de una representación es la propia representación. Creemos que hablar de función, tanto en uno como en el otro, contribuye para el entendimiento de que la relación imagen/texto no es una simple cuestión técnica, como ya mencionado, pero, sí, es el locus de un conflicto político y social, posible de ser captado en la materialidad de la representación.

En el análisis aquí presentado daremos dos de los cuatro pasos desarrollados por Butler: el análisis descriptivo y el

análisis funcional. La descripción sería lo que el autor llama de paso básico y todos los estudios de medios que se dedican al estilo deben desarrollar un método de descripción de la “superficie de percepción” (BORDWELL, 2008) de una obra. Es necesario una “ingeniería invertida” de los textos para que podamos comprender plenamente su estilo. Así, la misma atención al detalle que guionistas, directores, camarógrafos, editores y demás profesionales dedican a la construcción de un texto televisivo debe ser empleada en su deconstrucción. La descripción de un programa no debe replicarlo. Ella debe servir para promover el análisis.

El análisis funcional, basado en *la teoría funcional del estilo en el cine* de Noël Carroll (2003), pretende detectar los propósitos del estilo y sus funciones en el texto. Al hacerlo, el analista examina el funcionamiento del estilo dentro del sistema textual –buscando patrones de elementos estilísticos y, en un nivel más elevado, las relaciones entre los propios patrones. Usando estilo y forma de manera intercambiable, Carroll (2003) afirma: “El abordaje descriptivo dice que la forma fílmica es el monto total de todas las relaciones entre los elementos de la película. La funcional dice que la forma fílmica incluye apenas los elementos y relaciones intencionales para servir como el medio para el propósito del filme” (p. 141).

Butler apunta varias funciones del estilo televisivo. Las cuatro primeras del cine y las demás las desarrolla para aquel medio de modo específico. Son ellas: denotar, expresar, simbolizar, decorar, persuadir, llamar o interpelar, diferenciar y significar en vivo.

La visualidad de las víctimas en el período de Seguridad Democrática (2002-2010)

En esta sección, a modo de contextualización y contrapunto, nos gustaría presentar el modo en que fueron representadas las víctimas en los medios hegemónicos en una coyuntura específica. Los modos de ver producidos en ella se correspondieron a la plataforma política y régimen comunicativo (BRUNNER, 1988) llamado de “seguridad democrática”, establecido durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez en 2002. Para eso, presentamos el estudio de López de la Roche (2014), en el cual desarrolló un análisis sobre el papel de los medios en la construcción de hegemonía y en la orientación afectiva de la población colombiana durante ese régimen.

López de la Roche nos ofrece un exhaustivo análisis de los modos en que el *Noticiero Caracol* hizo el cubrimiento y produjo información de Clara Rojas y Consuelo González, secuestradas por las Farc y retenidas por esa organización armada por más de seis años.

Su análisis problematiza el fenómeno del secuestro, el tipo de información producida y los recursos textuales y visuales en la construcción de la noticia. El noticiero hizo énfasis en el rencuentro de Rojas con su hijo Emmanuel, nacido en cautiverio, de quien estuvo separada por aproximadamente cuatro años. Del cubrimiento mediático de los acontecimientos realizado por el noticiero, López de la Roche (2014, p. 432) analiza:

Hay un eje narrativo que da sentido a las historias de la liberación de las secuestradas Clara Rojas y Consuelo González que

podríamos llamar un drama de redención, de regreso a la vida y a la libertad. En dicha emisión, la fuerza de las imágenes y de la música está orientada a la celebración del desenlace exitoso de este drama de redención... Otro eje clave de interés tiene que ver con la figura del niño Emmanuel que protagonizó en el final de 2007 otro episodio de un drama largamente publicitado. Por los medios y en particular por los noticieros de televisión... Pero, más allá de cualquier aproximación político-ideológica al caso de Emmanuel, su periplo y su final aparición y reconocimiento a comienzos de 2008, venían de significar un auténtico drama narrativo, casi telenovelesco: de la identidad robada o extraviada y en el final recuperada.

Este acontecimiento fue el *plot point* para explorar la historia de otros secuestrados y sus familias cuyos destinos no tuvieron la misma fortuna, caracterizándose por el uso de recursos melodramáticos en la narrativa. Aunque partimos del análisis realizado por López, nosotros lo desdoblamos a partir de la perspectiva de los estudios visuales para orientar nuestra reflexión posterior sobre la visibilidad de las víctimas y la propuesta periodística de *Contravía TV* en relación con los medios hegemónicos.

Nos enfocamos para ello en una sección periodística de Caracol TV, la cual inicia con la presentadora introduciendo los hechos. Encuadrada en plano americano (GUTMANN, 2012) expresa interpelando al espectador:

[Figura 1]

Introducción de la noticia por la presentadora de Caracol TV



Presentadora: la liberación de Clara y Consuelo demuestra que con voluntad es posible terminar con el infierno del secuestro, solo así, devolviéndolos a sus familias, los secuestrados en cautiverio pueden volver dignamente a la libertad.

Fuente: acervo grabado y prestado por el profesor Fabio López de la Roche durante su investigación de tesis de doctorado.

Por la función del plano americano (GUTMANN, 2012), la presentadora es una voz de autoridad del noticiero y performa-tiza su papel simbólico al hablar en nombre del canal reforzando una actitud ciudadana y en simbiosis con el clima de opinión que condenaban los secuestros, demandando gestos de voluntad de aquellos que los realizaban como única determinación de este tipo de acontecimiento.

Posteriormente, la noticia es construida con base en una narración en *off* y una fugaz banda sonora de naturaleza lúgubre, mezclada con otra que transmite la sensación de un peligro inminente. La narración en *off* acentúa y reitera el tiempo todo la palabra “voluntad” para acompañar las breves secuencias de imágenes que referencian las historias de víctimas de secuestros, resaltando tanto un final épico como trágico.

En la primera secuencia la narración (imágenes de archivo, trémulas y de baja calidad, tal vez registradas por la propia fuerza pública) referencia la llegada triunfal del policía Frank Pinchao a su casa. Mientras es escoltado por otros policías, relata emotivamente como batalló para permanecer vivo después de huir de sus captores; llega al clímax de la historia cuando rompe en llanto, interpelado luego por una *voiceover*: “bueno hermano, ya está aquí en su casa...”. El registro al vivo de esa situación consigue condensar en pocos segundos la “naturaleza” y espontaneidad que ese acontecimiento carga en sí. La narración en *off*, con un tono reflexivo y meditativo, funciona en la traducción y orientación de las emociones configuradas en ese momento para sensibilizar la sociedad:

Con voluntad el retorno a la libertad es digno, sin voluntad la desesperación lleva a muchos secuestrados a huir, y, algunas veces lo consiguen, pero el camino es tortuoso... Con voluntad se derrumban los muros de los imposibles, sin voluntad no alcanzan la libertad y mueren en cautiverio esperándola.

Este último enunciado introduce el segmento siguiente (30 segundos) que se enfoca en la historia de un niño enfermo de cáncer en 2001, cuyo padre, suboficial de la policía, fue también secuestrado por las Farc. Acudiendo a imágenes de archivo como recurso narrativo, visualmente el niño aparece en medio primer plano (MPP) pidiendo a las Farc la liberación del padre, seguida de la imagen del padre en cautiverio, también en MPP. Posteriormente es exhibido un plano medio del niño agonizando en una clínica, seguido por un testimonio de la madre que llora y se desahoga por el gesto de las Farc, calificándolo de inhumano al no permitir el reencuentro de padre e hijo (Figura 2).

Narración en *off*:

Sin voluntad, ni siquiera el dolor de los más vulnerables puede convencer a los captores de que un acto humanitario puede ser posible... Andrés Felipe murió esperando que las Farc le devolviesen a su padre.

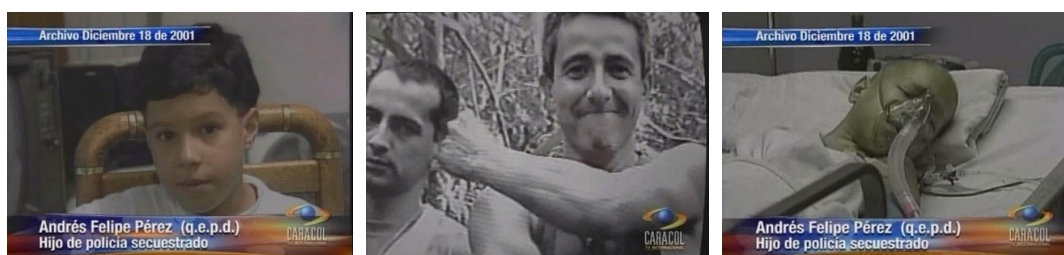
Conferirles rostro a las víctimas del secuestro, simbolizar el dolor que toma cuerpo y voz en una situación explorada (y explotada) narrativamente por el noticiero, busca compartir los sentimientos de frustración como una estrategia para aglutinar la sociedad, pues, todos estarían expuestos a

la voluntad de “fuerzas” que atentan contra la dignidad humana. Así, ante la incertidumbre de la población, la promesa de un

fin a la guerra por vía militar, justificaría la imagen mesiánica construida alrededor del gobierno de Uribe y su proceder autoritario.

[Figura 2]

Secuencia de imágenes de archivo del noticiero presentando la historia del niño enfermo de cáncer y su padre secuestrado por las Farc



El estudio de López de la Roche (2014) concluye, entre varios aspectos, que los formatos híbridos explorados por los teletinformativos cargan una alta fuerza emocional en detrimento de una elaboración más rigurosa de la noticia que permitiese la contextualización y comprensión del fenómeno del secuestro y del conflicto armado más allá de la “voluntad” de un grupo en particular. Por otro lado, la necesaria función social del noticiero en movilizar la ciudadanía, orientar los afectos y generar solidaridad para con los secuestrados es completamente válida, demostrando su fuerza como institución social. No obstante, López de la Roche cuestiona cómo la visibilidad de las víctimas es selectiva, una vez que están ausentes de la producción del noticiero referencias a las otras víctimas del conflicto armado.

Para López de la Roche (2014), la problemática del secuestro se presenta de forma sesgada por la jerarquización que implica la visibilidad de las víctimas. Para el autor, los secuestrados que más visibilidad adquirieron en la coyuntura analizada se corresponden a aquellos que poseían estatus político e/o militar, conociéndose muy

poco, por ejemplo, de personas secuestradas con fines económicos, mucho menos de las víctimas rurales campesinas cuya aparición ocupó pequeñas parcelas de las agendas en la sección judicial del noticiero, disminuyendo su impacto en la opinión pública y su relevancia política y social.

Uno de los factores que nos lleva a comprender tal jerarquización radica en que los medios hegemónicos, y principalmente los noticieros, fueron complacientes y acríticos con el régimen comunicativo instaurado por el gobierno de Uribe Vélez y su política de *seguridad democrática*. Ese régimen usufructuó de la propaganda como estrategia de comunicación para conseguir orientar afectivamente la población colombiana con la promesa de dar fin a la *amenaza terrorista*, definiendo las guerrillas como un fenómeno externo. Tal política promovió un discurso patriótico y populista, además de un sentimiento nacionalista que legitimó las acciones autoritarias durante los dos gobiernos de Uribe.

En los noticieros fue posible catalizar y usufructuar de los sentimientos de odio

para con el enemigo principal: las guerrillas. Fundada la cruzada antiterrorista, el país fue conducido por la intransigencia del gobierno Uribe, estigmatizando cualquier voz crítica al caudillo y su política, generando un ambiente nefasto de polarización de la sociedad, manteniendo el consenso en la opinión pública sobre la inexistencia de las víctimas del paramilitarismo, de los militares y del conflicto armado.

Ese régimen autoritario y populista consiguió instrumentalizar los medios de comunicación a favor de sus intereses. Así, los escándalos surgidos por la relación de políticos de su coalición con paramilitares, las ejecuciones extrajudiciales de civiles, cometidas por efectivos militares para ganar ascensos y premios, el uso de instituciones de seguridad estatal para vigilar y montar campañas de desprestigio a políticos opositores, periodistas críticos y defensores de los derechos humanos llegaron a las agendas mediáticas de un modo indulgente y amañado, atenuando la responsabilidad del mandatario en situaciones graves de corrupción.

Visualidad de las víctimas del conflicto armado colombiano en *Contravía TV*

En esta sección indagamos por la principal cuestión del artículo: ¿cuál es la experiencia visual ofrecida sobre las víctimas en *Contravía TV*? Para ello, hemos seleccionado el análisis de la primera parte del reportaje titulado “No podemos guardar silencio”. En sus 28 minutos de duración narra los acontecimientos relacionados a

la masacre de dos familias pertenecientes a la comunidad de paz de San José de Apartadó.

Atentos a las contribuciones de Mitchell, exploraremos las cuestiones que consideramos que se destacan en la narrativa y emergen en la articulación imagen-texto al momento de representar visualmente las víctimas de la comunidad de paz.

Figuración 1: Memoria

La introducción del capítulo inicia con Hollman Morris, ocupando un tercio del encuadre en plano medio (PIZZOTTI, 2002); lo que permite una abertura suficiente del encuadre de modo a ambientar al telespectador acerca del espacio donde ocurrirá la acción, lo que puede ser identificado por la placa erguida en la entrada indicando el nombre del lugar. Morris es seguido por la cámara, mientras camina hacia la entrada del terreno donde se han reubicado los campesinos de la comunidad de paz (Figura 3).

El periodista introduce en su narración elementos de espacio y tiempo, las circunstancias y acontecimientos. Destaca entre ellos, principalmente, las masacres ocurridas hace dos meses y enfatiza la decisión de la comunidad de paz a no guardar silencio frente a los ignominiosos hechos. Como estrategia de interpelación, da la bienvenida y se adentra hacia la comunidad, mientras la cámara emplazada en la carretera compone un plano general acompañando su recorrido (Figura 4).

[FIGURA 3]

Plano medio Hollman Morris a la entrada de la comunidad de paz



Fuente: Canal de YouTube Contravía Tv, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

La narración es la siguiente:

Hemos llegado hasta Urabá, concretamente hasta la comunidad de paz de San José de Apartadó. Comunidad que en 1996 decide declararse neutral frente a la guerra y eso quiere decir que le exigen a guerrilleros, paramilitares y el ejército que los respeten; pero declararse neutrales en esta zona del país tiene un precio, y el

precio que ha colocado la comunidad de paz de San José es de 150 líderes asesinados, pero la más aberrante fue la que ocurrió hoy hace dos meses... y quienes conocen la historia de la comunidad dicen que frente a estos aberrantes hechos no se puede guardar silencio, quizás, porque el silencio puede ser más duro que la muerte, y esa es nuestra historia de hoy, bienvenidos y bienvenidas a Contravía.

[Figura 4]

Plano general mostrando el lugar y acompañando la entrada de Hollman Morris



Fuente: canal YouTube Contravía TV, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

El primer bloque se estructura en segmentos que se alternan para caracterizar tanto el presente de la comunidad de paz como eventos de su pasado. Las escenas son hilvanadas por la narración en *off* del periodista, más también por su articulación

con imágenes de archivo, en blanco y negro, siendo que, en algunas de ellas, se conserva la banda sonora original, sea un testimonio o sonido ambiente. Así, el montaje establece una conexión entre las escenas, pues recrea situaciones cotidianas del lugar y

[Figura 5]

En esa secuencia de imágenes la edición permite, al tiempo que, mostrar la cotidianidad en la comunidad de paz, testimonios que justifican las acciones tomadas



Fuente: canal YouTube Contravía TV, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

La secuencia siguiente hace un recorrido cronológico de finales de los años 1980 hasta la fecha de fundación de la comunidad de paz en 1997. Así, son presentados síntesis, por la edición de imágenes de archivo, acontecimientos que expresaron el conturbado ambiente político del momento, determinado en absoluto por el modo en que en él operan los distintos actores del conflicto armado (Estado; guerrillas; paramilitares). Son destacados en la narración el fortalecimiento del paramilitarismo y la disputa por el territorio con las Farc, el exterminio de partidos políticos de izquierda, la política de apoyo a las estrategias de combate a la insurgencia, bastante cuestionadas por ONG y defensores de derechos humanos de la época.

Para evidenciar la importancia de lo que está siendo narrado, el texto es acompañado por imágenes de archivo en los cuales es posible ver el fenómeno del paramilitarismo a mediados de la década de 1990. Es el fortalecimiento de esos grupos lo que gana más evidencia en la narrativa por la duración de los planos como por el modo

en que se realiza la edición, exhibiendo una historia más coherente por su impacto en la comunidad de paz.

En esa secuencia domina el relato de un concejal de la UP (Unión Patriótica), partido político de izquierda, denunciando el paramilitarismo, la ausencia de garantías para desarrollar su proyecto político, la impunidad, los militantes asesinados y desaparecidos. Visualmente se entiende que es material de archivo por dominio del blanco y negro en la imagen y un subtítulo indicando el nombre del concejal y la fecha de su deceso. Acompañan también el relato imágenes de archivo de cortejos fúnebres y el duelo de familiares en primer plano.

Todavía en esta secuencia la narración hace referencia a la legalización de grupos de seguridad privada armada (las Convivir), patrocinadas por empresarios y bajo la aquiescencia del entonces gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez. Ese hecho es representado por la imagen del exgobernador explicando los propósitos y beneficios de esa

estrategia de seguridad. Siguen planos de los grupos armados, ahora legales, con los rostros cubiertos, vestidos de camuflado. Entretanto, la narración en *off* destaca como esa estrategia envolvió activamente civiles en la guerra, encendiendo las alarmas en diferentes ONG, por ser una medida nefasta en un país con altos índices de impunidad y de violación al derecho internacional humanitario.

El final de esa secuencia se enfoca en la intensificación de la guerra en San José de Apartadó, el asesinato de cuatro personas, líderes sociales y administradores de una cooperativa de la comunidad, descritos como los más viejos, sabios y comprometidos socialmente. En este relato, las víctimas ganan además de nombre, historia

y un lugar en la comunidad. La narrativa se apoya en el testimonio de un trabajador de la cooperativa contando cómo uno de ellos fue asesinado. La narración en *off* define esos hechos como determinantes en el surgimiento de la comunidad de paz en 1997. Las imágenes de archivo describen las actividades de los lugareños, como marchas, interpretaciones musicales, como demostraciones de la movilización civil contra la guerra. El segmento reitera, sea por los testimonios de los líderes, o la narración en *off*, una idea de memoria como pilar de organización de la comunidad, el papel de neutralidad que asumen como civiles frente a la guerra y su lugar de víctimas por movilizarse contra los actores armados, pues, muchos han sido asesinados (Figura 6).

[Figura 6]

Secuencia de imágenes de archivo: la narración contextualiza el ambiente político del conflicto armado y los principales móviles que a criterio del programa definen el surgimiento de la comunidad de paz de San José de Apartadó



Fuente: Canal YouTube Contravía TV, disponible em <http://bit.ly/2SZFgNn>

¿Por qué *Contravía TV* insiste en hacer memoria, presentando en el primer bloque el escenario político del conflicto armado, antes de tratar directamente los hechos de 2005?

¿Además de ese recorrido histórico ser determinante en el origen de la comunidad de paz, hay otras cuestiones que emergen en el reportaje, para que esa idea de memoria contribuya para la visualidad de las víctimas?

Aspectos como el fortalecimiento del paramilitarismo con el consentimiento de gobernantes, la impunidad y el silencio frente a las muertes de los civiles pertenecientes a la comunidad de paz por declararse neutros ante la guerra, se constituyen en elementos fundamentales tanto para contextualizar como para comprender la situación trágica de 2005, en que fueron masacradas dos familias. Al mismo tiempo, ese ejercicio periodístico de construcción de la memoria le confiere legitimidad a las declaraciones de los habitantes de San José, contra la embestida del gobierno de Uribe que tenía por base un régimen comunicativo autoritario y *monológico*.

Por otro lado, la construcción de este recorrido histórico sugiere como los aspectos de autonomía y organización comunitaria de los habitantes de San José de Apartadó se contraponían a los intereses económicos de la región. Por lo tanto, la historia desde la perspectiva asumida por *Contravía TV* es coherente con el lugar de las víctimas y evidencia el paramilitarismo como una estrategia política-militar de gobernantes locales, militares y empresarios, en el ejercicio de control territorial al desplazar violentamente sus

habitantes, despojando y apropiándose de tierras con fines de explotación económica y proyectos de multinacionales (ABDALA; SANTACRUZ, 2012, p. 67).

Por intermedio de los recursos estilísticos como imágenes de archivo y planos de contextualización, *Contravía TV* presentó el surgimiento de la comunidad de paz y la necesidad de construir y volver visible una memoria del lugar. Tal propósito tuvo una función de antesala del segundo bloque, en el cual gana protagonismo las voces de las propias víctimas. Nuestro análisis intenta buscar la relación entre su palabra y su visibilidad y el papel de ambas frente al conflicto armado.

Figuración 2: la palabra y la mirada de las víctimas – los testimonios del conflicto armado

En el segundo bloque del reportaje adquieren relevancia los propios habitantes de San José de Apartadó como testigos oculares de los hechos ocurridos en 2005, relacionados a la masacre de dos familias. Sus rostros y voces se contraponen a la versión oficial de lo ocurrido y desafían las fuerzas militares, el gobierno y los medios hegemónicos en el que circulan informaciones que indican a las Farc como autores de los asesinatos. Los campesinos al decidir hablar acusan al ejército y asumen sus palabras como lugar de disputa por el reconocimiento en cuanto actor social más vulnerable, estigmatizado e invisibilizado del conflicto.

En el segmento analizado son los testimonios de los campesinos los que más se

destacan, la narración en *off* funciona apenas como articulador lógico y temporal de la narrativa. En esos relatos los campesinos explican cómo reaccionaron días después de la muerte de dos familias, al organizarse en dos comisiones de aproximadamente cien personas para buscarlas. En su recorrido por senderos, selva y ríos, encontraron sólo personal del ejército operando en el área y algunos cuerpos en descomposición de sus compañeros en una fosa.

Visualmente aparece el rostro de los habitantes de la comunidad de paz en

medio primer plano mientras ofrecen sus testimonios y demuestran sus emociones. Su presencia es fuerte y su habla enfática al afirmar que vieron personal del ejército, o hombres con uniforme camuflado operando en el lugar, en el momento en que encontraron los cadáveres. Relatan que fueron amenazados por los soldados siendo que uno de ellos alteró la escena del crimen, recogiendo y lavando un machete que se encontraba en la orilla del río. Los relatos se alternan, y en algunos momentos es reiterado el mismo hecho por varios testigos (Figura 7).

[Figura 7]
Relatos de los testigos de la masacre



Testigo 1: El jueves 24 salimos a las 5 am desde San José, y en el camino encontramos tropa del ejército, apenas nos veían se escondían, nos fuimos a buscarlos... Encontramos dos machetes y un garrote. Lo que creemos que los aturdieron a garrote y después los descuartizaron. **Testigo 2:** Cogió el machete y lo alzó y al frente donde estábamos nosotros nos dijo este será el degollador o qué. **Testigo 3:** Cuando viene con el machete limpio dice a que este es el degollador. Sabiendo que es ese, le limpió la cacha muy bien, lo lavo super bien en las piedras, super limpio y con muchas más melladuras ahí si quien le iba a decir que ese era. Cuando nosotros pasamos estaba el letrero en la puerta de la casa vieja de la madre del muchacho que estaba muerto, decía AUC, cuando ya regresamos ya el letrero estaba limpio, y los únicos que estaban ahí era el ejército. Ahí no había más nadie.

Fuente: Canal de YouTube Contravía TV (<http://bit.ly/2SZFgNn>)

Después de conocer las declaraciones de los lugareños, el periodista retoma la narración en *off*, para mencionar la versión del gobierno por medio de un pronunciamiento público del presidente Uribe Vélez que, en un tono enérgico y con un discurso moralista, desmiente las acusaciones hechas por los campesinos, reprende severamente sus

líderes como cómplices de las Farc y alega que utilizaron la comunidad para proteger la organización terrorista (Figura 8).

El bloque cierra con Morris insistiendo en la dificultad de conseguir los testimonios teniendo en cuenta las amenazas recibidas luego de cada denuncia pública.

Aun así, algunos de los campesinos decidieron autónomamente hablar y exigir respeto por parte del Estado. Para demostrar la capacidad de resiliencia de los movimientos sociales en Colombia, el periodista encuentra una síntesis al reproducir la siguiente

declaración: “vivir en silencio es mucho más difícil que la muerte”. *Contravía TV* se muestra coherente con tal posición y deja evidente su identificación con esa causa al pronunciar que “es muy difícil guardar silencio”.

[Figura 8]

Declaración de Uribe Vélez acusando los líderes de la comunidad de ser auxiliadora de la guerrilla de las Farc



Uribe Vélez: en esta comunidad de San José de Apartadó hay gente buena, pero algunos de sus líderes, patrocinadores y defensores están seriamente señalados, por personas que han residido allí, de auxiliar a las Farc y de querer utilizar a la comunidad para proteger a esta organización terrorista...

Fuente: canal de YouTube de Contravía TV (<http://bit.ly/2SZFgNn>)

La contraposición de los discursos oficiales con los relatos de las víctimas campesinas, asumiendo su habla como disputa por la verdad y reconocimiento, hilvanados por los comentarios del periodista, expresan un escenario precario de disputa por la visibilidad de las víctimas del conflicto armado y de los campesinos, a quienes les ha sido negado no solo la posibilidad de hablar en los medios, sino también su autonomía como actores sociales capaces de expresar indignación, de construir estrategias de resistencia y actuar en coherencia con una historia propia, producto de sus vínculos comunitarios y lazos de solidaridad.

De ahí que los campesinos, hombres y mujeres rurales, pero también indígenas y afrodescendientes sean relacionados a una serie de significantes como ignorantes,

iletrados, atrasados. Al final, seres incapaces de generar por sus propios medios vías alternativas que les permitan construir dignidad por medio de su organización y movilización, lo que torna cualquier manifestación de autonomía blanco de sospecha. Esos modos de representación y los actos de ver ahí fundados tomaron fuerza y reverberaron en los medios hegemónicos durante el periodo de *seguridad democrática*, desde el cual se han segregado y marginalizado amplios sectores sociales.

Por lo anterior, la propuesta minimalista de *Contravía TV* logró un éxito importante: narrar el conflicto desde adentro, confiriéndole visibilidad a ese actor del conflicto armado, la población rural, vuelta víctima por la intensificación de la guerra en las áreas rurales. Esta visibilidad generó

un espacio de expresión de su historia y que fue determinante en la figuración de la memoria. El programa también cuestionó el lugar común reservado a las víctimas en los discursos de los medios hegemónicos, ya fuera considerándolos o sujetos sospechosos o manipulables.

La correlación del surgimiento del paramilitarismo con el apoyo incondicional de Uribe Vélez a las Convivir cuando fue gobernador de Antioquia en 1996, junto a su actitud intransigente e irresponsable en relación a los campesinos en 2005, se constituyeron en los dos ejes propuestos por *Contravía TV* para cuestionar el carácter autoritario del régimen y el lugar sagrado que ocuparon las fuerzas militares que tuvieron borradas las pistas de su abuso de poder, bien como recibieron la indulgencia por parte del gobierno.

Consideraciones finales

La visualidad de la palabra y de la memoria de los habitantes de la comunidad de paz de San José de Apartadó en *Contravía TV* nos ofreció un modo de ver que se desplaza de las representaciones hegemónicas en que fueron (y continúan siendo) encuadradas las víctimas civiles rurales (campesinos, afrodescendientes, indígenas). *Contravía TV* buscó contextualizar todo el fenómeno del paramilitarismo y su relación con un Estado todavía permisivo, incapaz de garantizar el libre ejercicio ciudadano para organizarse pacíficamente contra la guerra, como un modo de respuesta a la inoperancia de las instituciones oficiales y al olvido a que habían sido condenadas.

La visualidad ofrecida en *Contravía TV* consiguió presentar las víctimas de la comunidad de paz de San José de Apartadó como sujetos sociales que enfrentaron con organización y solidaridad los estragos de la guerra, al declararse neutrales. Al presentar las palabras y la memoria de la comunidad se creó una tensión, una brecha en las representaciones sobre la población civil, comúnmente encuadradas como personas colaboradoras o manipulables por las guerrillas. Al mismo tiempo, el programa evidenció el papel que las fuerzas militares tuvieron al actuar en complicidad con paramilitares, haciendo posible cuestionar el lugar sagrado que ocupaban en el Estado colombiano, bien como la imagen reproducida como héroes de la patria en la propaganda uribista (VERDAD ABIERTA, 2013).

Contravía TV también presentó una metacrítica al ejercicio periodístico en Colombia, cuya agenda y cobertura de hechos del conflicto armado toman por base las voces oficiales en vez de invertir en la construcción de una agenda más plural e inclusiva de la diferencia (GÓMEZ-GIRALDO et al., 2010; TAMAYO; BONILLA, 2005). De este modo el programa cuestionó los noticieros hegemónicos por su posición pasiva y complaciente con el régimen de seguridad democrática, reivindicando un periodismo próximo de los acontecimientos y que consiguió quebrar cierto consenso legitimado en los medios.

Aunque el plus del programa sea la crítica explícita al régimen de seguridad democrática, mostrando las debilidades del estado liberal de derecho y como ellas repercuten en las poblaciones más excluidas, quedaron ausentes en la representación visual los procesos organizativos de

las comunidades de paz en su lucha por autonomía y respeto de sus formas de vida.

Queda la pregunta hasta qué punto el exceso de visibilidad como víctimas no borra otros modos de ver esos sectores sociales que no se agotan en esa situación. Como reflexiona Clemencia Rodríguez (2008), uno de los aprendizajes obtenidos como investigadora de los movimientos sociales y sus proyectos comunicacionales y mediáticos dice respecto a la trascendencia social y política que sus procesos organizativos poseen, no reduciéndose a una mera reacción a la guerra. Tal reflexión merece destacarse en la orientación de análisis que pretenden alcanzar la comprensión de los aspectos comunicacionales en la construcción de políticas culturales y en la formación y construcción de ciudadanía en tiempos de posconflicto. ■

[GOBER MAURICIO GÓMEZ LLANOS]

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do grupo de pesquisa Comcult: Comunicação e cultura em televisualidades.
E-mail: gomagoll@gmail.com

[SIMONE MARIA ROCHA]

Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do grupo de pesquisa Comcult: Comunicação e cultura em televisualidades.
E-mail: rochasimonemaria@gmail.com

Referencias

ABDALA, Yamile; SANTACRUZ, Juan Manuel. **Justicia y paz**: tierra y territorios en las versiones de los paramilitares. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BREA, José. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In: **Estudios visuales**: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005.

BRUNER, José. **Un espejo trizado**. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: Flacso, 1988.

BUTLER, Jeremy. Introduction: dare we look closely at television? In: **Television style**. London: Routledge, 2010.

CARROLL, Noël. Film form: an argument for a functional theory of style in the individual film. In: **Engaging the moving image**. New Haven: Yale University Press, 2003.

CONTRAVÍA - "No podemos guardar silencio" Subtitulado 45Min. **Contravía TV**. YouTube. 2017. Disponible en: <https://bit.ly/2GGwEnn>. Acceso en: 9 ene. 2017.

GÓMEZ-GIRALDO, Juan Carlos et al. Los noticieros de la televisión colombiana en observación. Una mirada desde la academia a la estructura, cobertura y contenidos de los teletinformativos en la televisión abierta en Colombia. **Palabra clave**, Chía, v. 13, n. 2, p. 217-250, 2010.

LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. **Las ficciones del poder**. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010). Bogotá: Penguin Random House, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MITCHELL, William. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Estudios Visuales**, España, año 1, n. 1, p. 17-40, 2003. Disponible en: <https://bit.ly/2S37nG2>. Acceso en: 18 oct. 2015.

MITCHELL, William. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.

PIZZOTTI, Ricardo. **Enciclopédia básica da mídia eletrônica**. São Paulo: Senac, 2003.

ROCHA, Simone. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2GIrXcL>. Acceso: 9 ene. 2017.

RODRÍGUEZ, Clemencia (ed.). **Lo que le vamos quitando a la guerra**. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado. Bogotá: Centro de Competencia em Comunicación para América Latina, 2008.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos da cultura visual? **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, 2014.

TAMAYO, Camilo; BONILLA, Jorge. El conflicto armado en Pantalla. Noticieros, agendas y visibilidades. **Controversia**, Bogotá, n. 85, 2005. Disponible en: <https://bit.ly/2mW1r6N>. Acceso en 9 ene. 2017.

VERDAD ABIERTA. **Los generales Fandiño y Zapata y la masacre de San José de Apartadó**. [S.I.] 17 abr. 2013. Disponible en: <https://bit.ly/2TQ8Qkv>. Acceso en: 9 ene. 2017.