

**LAS MUJERES EN LA GUERRA. IMÁGENES, PRENSA Y CONFLICTO ARMADO
EN COLOMBIA**

LAURA MILENA GALLÓN GIRALDO

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

MEDELLÍN, COLOMBIA

2020

**LAS MUJERES EN LA GUERRA. IMÁGENES, PRENSA Y CONFLICTO ARMADO
EN COLOMBIA**

LAURA MILENA GALLÓN GIRALDO

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estudios Humanísticos

Asesor:

Dr. JORGE IVÁN BONILLA VÉLEZ

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

MEDELLÍN, COLOMBIA

2020

Agradecimientos

A todos los profesores de la maestría y de forma especial a Jorge Iván Bonilla por su paciencia y generosidad. A los compañeros por la alegría. A Luis por el amor y la paz. A mis amigas por el caos. A los muchachos por *el hogar*. Y a mi abuela por la luz.

Resumen

El objetivo del presente trabajo es problematizar la categoría género en la visualidad de la guerra. En este sentido, indaga, en primer lugar, por las formas en que se narró la participación de las mujeres en la guerra mediante un recorrido por algunos relatos históricos y literarios de la antigüedad y la Edad Media y algunos testimonios visuales del género en fotografías de prensa de la Segunda Guerra Mundial; esto con la intención de poner en evidencia las complejidades a las que ha estado sujeta la narración de las mujeres y la representación del género en función de los roles que asumen, la posición en la que se encuentran y desde el lugar desde donde son narradas, y de esta manera introducir la importancia de un abordaje más amplio de la cuestión a través del estudio de la imagen y de los estudios visuales. Luego, el trabajo se centra en el conflicto armado y la transición a la paz en Colombia para analizar la visualidad del género en las fotografías de prensa de las mujeres en los roles de víctimas y combatientes y preguntar ¿Qué nos dice el género sobre la guerra en el país? Y ¿De qué forma el género se constituye en una categoría capaz de reforzar la invisibilidad de la tragedia y el dolor?

Palabras clave: Mujeres, Género, Guerra, Fotografía, Fotoperiodismo, Imagen, Atrociada, Colombia.

Abstract

The objective of this work is to problematize the gender category in war's visuality. In this sense, it investigates, in the first place, the ways in which the participation of women in the war was narrated by means of a journey throughout some historical and literary accounts of antiquity and the Middle Ages and some visual testimonies of the gender in photographs of World War II press. All of this with the intention of highlighting the complexities to which the narration of women and the representation of gender has been subject based on the roles they assume, the position in which they are found and the place from which they are narrated. In this way, we introduce the importance of a broader approach to the issue through the study of images and visual studies. Then, the work is focused on the armed conflict and the transition to peace in Colombia to analyze the visuality of gender in press photographs of women in the roles of victims and combatants and ask: what does gender tell us about war in the country? Moreover, in what way does gender constitute a category capable of reinforcing the invisibility of tragedy and pain?

Keywords: Women, Gender, War, Photography, Photojournalism, Image, Colombia.

CONTENIDO

	pág.
Agradecimientos.....	iii
Resumen.....	iv
Lista de imágenes	viii
Introducción	1
Capítulo I. Las mujeres y las guerras. De los relatos históricos y literarios del pasado a la fotografía.....	4
1.1 Las mujeres en las guerras en las sociedades preindustriales: causantes, combatientes y acompañantes de la guerra.....	5
1.1.1 Las mujeres en la causa de la paz.....	7
1.2 Representaciones históricas y literarias de las mujeres en la guerra como combatientes.....	8
1.2.1 Las Amazonas y el imaginario de control de los hombres sobre las mujeres.....	9
1.2.2 La doncella guerrera, mujeres guerreras en favor del poder dominante.....	12
1.3 La centralidad de la imagen fotográfica y el género como prueba de fuego de la atrocidad.....	14
1.3.1 La visualidad de Occidente, Estados Unidos y Reino Unido.....	16
1.3.2 La visualidad del Ejército Rojo	19
1.3.3 La fotografía como prueba de fuego de la atrocidad.....	21
1.4 Las imágenes en el estudio de las mujeres en la guerra	23
Capítulo II. La fotografía como testimonio del Otro. Imágenes, palabras, apuntes metodológicos	24
2.1 La imagen como testimonio.....	25

2.2 Palabras e imágenes. Sobre la legibilidad de las imágenes	29
2.3 Apuntes metodológicos	34
Capítulo III. Mujeres dolientes. Pérdida, precariedad y vulnerabilidad	36
3.1 Mujeres y conflicto armado en Colombia.....	37
3.2 Visualidad de las mujeres víctimas de la violencia en Colombia.....	38
3.3 Protagonistas sin roles. Mujeres dolientes en espera de los cuerpos de sus familiares dados de baja en acciones bélicas	41
3.4 Del dolor a la acción, mujeres “ejemplo”.....	49
3.5 Pobreza, mujeres, vejez	54
Capítulo IV. Mujeres combatientes. Lo icónico y el género.....	59
4.1 Lo icónico y el género.....	61
4.2 La visualidad del fin del conflicto con las FARC, 2016	66
4.2.1 La madre, el llamado a la reconciliación	67
4.2.2 ¿Cómo prefiere verlas?.....	73
4.3 “La bellísima lucero”	78
Conclusiones	85
Bibliografía	91

Lista de imágenes

pág.

Figura 1. Madre doliente, Medellín, Antioquia, <i>El Colombiano</i> , 11 de marzo de 1998, portada. Foto de Jesús Abad Colorado.	43
Figura 2. Madres, Carepa, Antioquia, <i>El Colombiano</i> , 11 de febrero de 2005, portada. Foto de Donaldo Zuluaga.....	44
Figura 3. Familiares, Bogotá D.C., <i>El Espectador</i> , 6 de agosto de 1998. Foto de Luis Emiro Mejía.	46
Figura 4. Despedida, Guillermo Gaviria Correa, <i>El Colombiano</i> , 9 de marzo de 2003, portada. Foto de Henry Agudelo.....	51
Figura 5. Algunos no sintieron capaces de ir a la morgue, Cali, Valle del Cauca, <i>El Tiempo</i> , 5 de septiembre de 2007. Foto de Hugo Giraldo.	53
Figura 6. Las mujeres poco hablan, Ciénaga Grande, Magdalena, <i>El Heraldo</i> , 28 de noviembre de 2000, p.12A. Foto de José Luis Rodríguez Maldonado.....	55
Figura 7. Doliente, Naya, Cauca, <i>El Tiempo</i> , 17 de abril de 2001, p.1. Foto Reuters.	56
Figura 8. La madre y el niño, <i>BBC Mundo</i> , 22 de febrero de 2017. Foto de Jesús Abad Colorado.....	68
Figura 9. La madre y el niño, Revista <i>Semana</i> , febrero de 2017. Foto de Jesús Abad Colorado.....	69
Figura 10. Carolina, Putumayo, Revista <i>Semana</i> . S. F. Foto de Fernando Vergara.....	74
Figura 11. Sofía, Putumayo, Revista <i>Semana</i> . S. F. Foto de Fernando Vergara.	76
Figura 12. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web <i>Juan Martorano</i> . Foto: Ricardo Mazalan / AP.	79
Figura 13. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web <i>Deutsche Welle – DW</i> , 13 de marzo de 2014. Foto: sin dato.	81
Figura 14. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web <i>Prensa Rural</i> , 2 de enero de 2016. Foto: sin dato.	82

Introducción

Todos los días estamos expuestos a cientos de imágenes que en la mayoría de los casos pasan por nuestra cabeza sin que logremos reflexionar sobre ellas. Aun así están ahí configurando la realidad, activando nuestras emociones, moldeando nuestra percepción de los acontecimientos. Las imágenes tienen un gran poder para resumir ideas complejas de una manera sencilla, pueden conectar fácilmente al espectador con la compasión, con la grandeza y con la gloria, pero también con el desprecio, el odio, la desesperación; este poder las ha convertido en una herramienta altamente eficiente a la hora de transmitir ideas y mensajes sobre la guerra y la paz y de estructurar nuestra visión de las atrocidades contemporáneas; con su gran capacidad de contener, comprimir y simbolizar eventos o ideologías, las fotografías se han convertido en los signos y señales de la sociedad moderna (Goldberg, 1991)

Es difícil imaginar la violencia en Colombia sin que se vengan a la mente imágenes de mujeres llorando alrededor de los ataúdes de sus seres queridos, en las afueras de medicina legal, en salas de velación o en las iglesias; o en sus tierras rodeadas por la destrucción de todo cuanto tenían; o pensar en ella sin recordar aquella imagen de la guerrillera caminando sonriente por la selva con un bebé en sus brazos una vez inició el proceso de desmovilización de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - FARC después de la firma del acuerdo con el gobierno de Colombia en 2016. En el primer caso imágenes que vimos tantas veces, que nos motivan a pensar en ¿Por qué siempre ellas en las portadas de noticias sobre la guerra? ¿Por qué las mujeres suelen ser las “protagonistas” de la tragedia en Colombia? y en el segundo caso una imagen que logró conectar a los colombianos con un mensaje de esperanza y reconciliación que invita a pensar en el poder simbólico de una figura materna, pero también en ¿Qué ocurre cuando ellas están del lado de la guerrilla, cuándo no están del lado en el que espera vérselas? ¿Cuál es su visibilidad en este caso?

El presente trabajo indaga por las posibilidades de comprensión que ofrece la perspectiva de género para dar cuenta de la guerra. Es un trabajo que se pregunta por la visualidad fotográfica (de tipo periodístico o documental) de las mujeres durante el conflicto armado colombiano, pero que va al pasado, a tiempos en los que no existía la fotografía, para indagar por las formas en que se narraba la participación femenina en la guerra en otro tipo de relatos, esto con el fin de comprender las limitaciones a las que ha estado sujeta la historia

de las mujeres en la guerra y la importancia de un abordaje más amplio de la relación mujeres-guerra a través del estudio de la imagen y de los estudios visuales.

La primera parte revisa algunos relatos históricos y literarios de la Edad Antigua y la Edad Media para indagar por los lugares en los que estuvieron involucradas las mujeres en las guerras y por las formas en que se representó su participación. Luego avanza en el tiempo hasta el siglo XX, momento de la historia en que coinciden dos hechos relevantes en cuanto a la participación de las mujeres en la guerra y en cuanto a la forma de narrar la historia. Por un lado, las dos guerras mundiales permitieron la participación de las mujeres en vías nunca antes vistas (Bravo, 2003, p.240) y, por otro, la popularización de la fotografía como testimonio implicó no solo un cambio importante en la narración de la historia sino la apertura de nuevos campos de estudio.

El segundo capítulo indaga por dos asuntos que subyacen a este recorrido. Primero, por la validez de la imagen fotográfica como testimonio en el estudio del “otro”, por las posibilidades que ofrece la imagen, respecto a otro tipo de fuentes como documentos escritos y testimonios orales, especialmente en el estudio de aquellos grupos de personas cuya experiencia ha sido ignorada por los testimonios oficiales, generalmente escritos e interpretados por hombres (2001, p.135), como es el caso de la historia de las mujeres, los niños y los ancianos; y segundo, por la posibilidad de comprensión que ofrecen las fotografías. Desde la perspectiva iconográfica se revisan algunas precisiones sobre la legibilidad de las imágenes y la relación entre estas y las palabras, un debate que se propicia alrededor de la idea de Sontag de que las imágenes necesitan de la narración para lograr una interpretación que les permita hablar, en contraste con la “presencia” que les atribuye el “giro pictorial”, desde donde se considera a las imágenes con una vida propia con un “status existencial dotado de agencia”, una discusión que cobra especial importancia considerando que el objeto de estudio del presente trabajo son imágenes de prensa y que se inscriben en una industria de producción de noticias que disciplina su trabajo que configuran por adelantado una interpretación sobre lo que se va a incluir o no en el campo de la percepción (Butler, 2010, p.99). Finalmente, se presenta una propuesta de método, que más que conducir el análisis de una manera estricta, es una base a partir de la cual se desprenden las lecturas de imágenes de los capítulos siguientes, porque como lo propone el historiador británico Peter Burke, en sus diez reglas para la ponderación crítica de las imágenes “La última regla es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de preguntas que un historiador puede hacerles a dichas imágenes” (2008, p.35).

Los capítulos 3 y 4 entran en materia en las imágenes de prensa del conflicto armado. La violencia que se prolongó durante más de 50 años en Colombia puso a las mujeres en diferentes tipos de relación con la guerra: como víctimas, involucradas de manera directa o indirecta en las filas de grupos armados, amenazadas y perseguidas por sus roles de liderazgo en sus comunidades y como mujeres que resisten, protestan y se organizan contra la guerra (GMH, 2010, p.16); cada una de ellas con sus propios atributos de representación. En estos dos capítulos se revisan las imágenes en las que las mujeres fueron mostradas en los dos primeros tipos de relaciones, como víctimas y como combatientes.

El capítulo 3 vuelve sobre las imágenes de víctimas del conflicto armado preguntando por el género, con el propósito de desnaturalizar la presencia de las mujeres en ellas y cuestionar el consenso sobre la categoría mujer-víctima en las fotografías de prensa. La pregunta alrededor de la cual se plantea este capítulo es ¿de qué forma el género se constituye en una categoría capaz de reforzar esta invisibilidad de la tragedia y el dolor?

El último capítulo, indaga por la visualidad de las combatientes, por las mujeres que hicieron parte de la guerrilla de las FARC. En la primera parte del Capítulo 4 revisaremos los rasgos de lo icónico y las características del género que presumiblemente favorecen la consolidación de una imagen como símbolo y en algunos casos como icono (entendiendo que ambos están estrechamente relacionadas); luego, volveremos sobre algunas fotografías de mujeres combatientes que fueron ampliamente difundidas y reconocidas durante el conflicto armado en Colombia para mostrar que estas toman fuerza no solo por su repetición pública sino por la supervivencia en ellas de formas pictóricas y culturales que vienen del pasado, pues se trata de imágenes en las que se presencia la reaparición de temas, emociones y gestos que ya hemos visto antes en circunstancias diferentes y que vuelven a través de “renacimientos” que entrecruzan el pasado con el presente (Didi-Huberman, citado por Bonilla, 2019, p.104). Una vez más nos preguntaremos por la visibilidad de las mujeres, la posibilidad de identificación de ellas, y por el uso de nociones estereotipadas para apoyar narrativas más amplias, en este caso para conectar a los espectadores con imágenes, ideas y sentimientos que de alguna manera ya estaban en su cabeza.

Capítulo I

Las mujeres y las guerras. De los relatos históricos y literarios del pasado a la fotografía

Al indagar por la presencia de las mujeres en las guerras en relatos sobre la antigüedad y la Edad Media es posible encontrar con frecuencia lecturas de hechos históricos (narrados e interpretados generalmente por hombres) elaboradas por académicas desde diferentes áreas del conocimiento, que aseguran que a las mujeres en las guerras no se les otorgó el protagonismo que pudieron realmente haber tenido. En este ejercicio, es común encontrar relatos que, al exaltar la figura femenina en situaciones bélicas, afirman que su participación no fue ni minoritaria ni extraña (Ibarra, 2009) y mediante formas matriciales de representación de las mujeres en la guerra como *las Amazonas* y *las doncellas guerreras* defienden la idea de que ellas por encima de los vacíos en la historia transgredieron su papel de “almas bellas”.

Por otro lado, están quienes reconocen que los espacios patriarcales apartaron a las mujeres de las guerras. Y plantean que dependiendo de las circunstancias y necesidades del momento (generalmente en ausencia de hombres, ya sea un heredero a la corona, o de los hombres en la ciudad ante un ataque enemigo), las mujeres intervinieron “adecuándose a lo establecido para ellas y siempre en beneficio del poder dominante”, su entrega y sacrificio se resaltó en textos literarios e históricos por parte de los hombres, ya que su acción sirvió a los intereses patriarcales, sin embargo, una vez proclamada la excepcionalidad ellas volvieron a ser recluidas en lo doméstico; y en los casos en que su acción no fue validadora del orden establecido su figura como guerrera se puso en entredicho remarcando el lugar que debían ocupar (el doméstico).

La primera parte del presente capítulo revisa algunos relatos históricos y literarios de la Edad Antigua y la Edad Media para indagar por los roles en los que estuvieron involucradas las mujeres en las guerras y por las formas en que se representó su participación; esto con el fin de comprender las limitaciones a las que ha estado sujeta la historia de las mujeres en la guerra y la importancia de un abordaje más amplio de la cuestión a través del estudio de la imagen y de los estudios visuales. En ambos casos, el recorrido estará guiado por el texto *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la edad antigua a la Edad contemporánea* editado por Mary Nash y Susanna Tavera (2003), que reúne las actas del VIII Coloquio internacional de la Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres (AEIHM), llevado a cabo en Barcelona en el 2000.

La segunda parte avanza en el tiempo hasta el siglo XX, momento de la historia en que coinciden dos hechos relevantes en cuanto a la participación de las mujeres en la guerra y en cuanto a la forma de narrar la historia. Por un lado, las dos guerras mundiales permitieron la participación de las mujeres en vías nunca antes vistas (Bravo, 2003, p.240) y, por otro, la popularización de la fotografía como testimonio implicó no solo un cambio importante en la narración de la historia sino la apertura de nuevos campos de estudio. Este apartado está guiado por dos textos que ofrecen análisis en diferentes vías de la visualidad del género en fotografías de prensa de la Segunda Guerra Mundial, escritos por dos autoras que han dedicado gran parte de su trabajo académico a los estudios visuales: Barbie Zelizer y Daniela Agostinho. La intención es poder contrastar, respecto al primer apartado, las dimensiones de la participación de las mujeres en las guerras y las formas de narrar dicha participación con el fin de poner en evidencia las complejidades a las que ha estado sujeta la narración de las mujeres y la representación del género en función de los roles que han asumido, la posición en la que se encuentran y desde el lugar desde donde son narradas.

1.1 Las mujeres en las guerras en las sociedades preindustriales: causantes, combatientes y acompañantes de la guerra

Cristina Segura (2003), en su texto “Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales”, hace un breve recorrido por los roles de las mujeres en las guerras, en el que señala que las mujeres siempre fueron parte de estas, su presencia en las tropas era inevitable. Con los batallones marcharon prostitutas, soldaderas, cantineras, esposas, hijas y hermanas, que no solo se encargaron de las tareas domésticas como cuidar de los enfermos y heridos, cocinar, remendar, sino que hicieron a las tropas sexualmente sostenibles. Adicional a esto, las mujeres ocuparon un lugar fundamental en el desarrollo de los conflictos, pues además de que realizaron todo tipo de actividades domésticas, fue también su deber realizar otras tareas de carácter militar; ellas colaboraron, por ejemplo, en el reparo de las murallas y en el suministro de municiones, ayuda que resultó muy provechosa ya que gracias a esta los hombres pudieron dedicar toda la concentración al combate. Su presencia fue requerida también para poblar las fronteras, en la defensa de un territorio resultaba más económico y eficiente poblarlo y habitarlo, gracias a que el asentamiento de las familias hacía que ellas tuvieran una relación de propiedad con la tierra. Los repobladores y conquistadores estaban obligados para consolidar su propiedad a llevar con ellos a la frontera a sus mujeres o a casarse si estaban solteros (p.155).

Hubo casos en los que las mujeres causaron la guerra. La violencia o agresión en su contra incitó a los hombres a exigir que la situación se modificara (p.164) y al no conseguirlo se produjo un enfrentamiento de mayor o menor trascendencia. En estas situaciones, las mujeres no abandonaron su rol tradicional de ser objetos de la violencia, mientras los hombres asumían el papel activo de acudir en su defensa. Para Segura, en este tipo de conflictos hubo una gran incidencia del concepto de posesión por parte de los hombres de un bando u otro sobre ellas, puesto que lo que se defendía era la propiedad privada, las mujeres de la familia.

Así mismo, las mujeres hicieron parte activa en las batallas como combatientes, tanto en el ataque como en la defensa. En el primer caso, fueron diversas las ocasiones en que las mujeres a caballo y seguidas por guerreros intervinieron en el desarrollo de la contienda, asumiendo una tarea que por su sexo no les correspondía, pero cuya posición social les permitía. María Luz Prieto en su texto “Las mujeres en la guerra de sucesión castellana (1474-1476)” narra como en Castilla finalizando el siglo XV, las mujeres pudieron heredar la corona y esta les permitió hacer la guerra sin que su intervención llegara a ser considerada como degenerada (Prieto, 2003, pp.96-109). En el segundo caso, también fueron recurrentes en la historia y la literatura los relatos de mujeres en la defensa de su territorio o *mujeres asediadas*, ellas llevaron a cabo una actuación bélica en circunstancias especiales para defender su ciudad, villa o aldea, ante la agresión inminente de fuerzas militares que aspiraban a su conquista y ante la ausencia o extrema escases de hombres en el momento de peligro (p.113). En estas situaciones, las mujeres, aunque no usaron las armas (únicamente las empuñaban), tomaron la apariencia de hombres y aparecieron ante sus enemigos como guerreros. Esta actitud fue alabada por cronistas que resaltaron el valor *varonil* que mostraron estas mujeres ante una posible confrontación.

En su análisis sobre los roles de las mujeres en la guerra en las sociedades preindustriales, Segura (2003) reconoce la diversidad de formas en que las mujeres se inscribieron en ella, pero advierte que las guerras, como casi la mayoría de asuntos públicos, fueron un campo de acción masculino, estrechamente ligado al ejercicio y control del poder; por lo que la participación de las mujeres en estas estuvo sujeta inevitablemente al espacio privado, a lo doméstico, y relacionada sobre todo con el cuidado, el soporte de la guerra y con el rol de víctimas; aunque las mujeres hicieron parte de la guerra desde diferentes frentes, su rol de combatientes (al frente de los ejércitos o en la defensa de su territorio) respondía a situaciones excepcionales: uno, tener una posición de poder (ser reinas o parte de la nobleza),

y dos tener un territorio que defender; en ambos casos se trataba de mujeres con unas condiciones un tanto excepcionales, y que en muchos casos con su acción validaron del orden patriarcal.

1.1.1 Las mujeres en la causa de la paz

En el mismo sentido que Segura, Teresa Vinyoles, Susanna Martín y Lúdia Chalaux (2003), señalan que en la guerra medieval los casos de mujeres guerreras no abundaron. Su investigación se apoya principalmente en los relatos de la escritora Cristina de Pizan, quien relata la historia de algunas de las mujeres guerreras mostrando que su participación en las guerras históricas no ocurrió de manera gratuita sino, por el contrario, como respuesta a situaciones en las que se veían implicadas emocional o físicamente como la traición o la defensa de su familia. Las autoras señalan que, tanto en esta época como en otras, las mujeres fueron sobre todo víctimas (aunque la historia en muchos casos silencie las atrocidades cometidas a ellas), señalan también que cuando se les veía como participes de enfrentamientos, los relatos mostraron el miedo de los hombres a la autoridad que puede llegar a ser ejercida por las mujeres.

Las autoras afirman que la guerra fue en esencia masculina y que las mujeres prefirieron el camino de la paz; generalmente cuando las mujeres se involucraron en la guerra se trataba de ocasiones especiales de épocas de transición política e incertidumbre. Las autoras concluyen que la participación de las mujeres en la Edad Media fue muy reducida y en ningún caso ostentaron el poder, sino que por el contrario sirvieron generalmente a la causa de la paz. Una posición similar asume Josemi Lorenzo Arribas (2003), la historiadora hace énfasis en que la participación de las mujeres en las guerras no respondía a intereses particulares o a un deslumbramiento por las causas que las convocaban (como controlar las fuentes de riqueza u ocupar nuevas tierras) como ocurrió con los varones, sino que correspondía más bien a una búsqueda por propiciar espacios para reivindicar otra manera de actuar y resistir. Las mujeres tuvieron un rol importante en las guerras y fue el de resistir a la violencia, su participación no fue tan importante porque se igualaran con los hombres en campos de batalla (como lo afirman otras autoras) sino por su resistencia, por su búsqueda de soluciones negociadas a los conflictos.

Para ilustrar esta idea la autora trae a cuenta la leyenda del rapto de las sabinas, episodio que describe el secuestro de mujeres de la tribu de los sabinos por los fundadores de Roma y el posterior intento de venganza por parte de los primeros. En la batalla en la que se

ejecutaría tal venganza, las mujeres de la tribu se interpusieron entre ambos ejércitos para evitar la masacre, ya que según razonaban: si ganaban los romanos, perdían a sus padres y hermanos, y si ganaban los sabinos, perdían a sus maridos e hijos. Las sabinas consiguieron su cometido y finalmente se celebró un banquete para festejar la reconciliación y además Rómulo, fundador de Roma y Tito Tacio, rey de Sabinia formaron una diarquía en Roma hasta la muerte de Tito. Otro ejemplo en esta dirección es el que se relata en un pasaje de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (Sánchez, citado por Lorenzo, 2003) de un grupo de mujeres en Toledo en la primera mitad del siglo XII que, al sentirse rodeadas por los musulmanes y ante la ausencia de hombres que guerrearan, se lanzaron a la calle tocando instrumentos y cantando, consiguiendo así que los contendientes, cautivados por el encanto de su música, desistieran del bélico propósito.

Aun así, tanto quienes defienden la idea de que las mujeres tuvieron un lugar importante en las batallas, como quienes afirman que su participación estuvo relacionada más que con cualquier otra cosa, con la búsqueda de la paz, reconocen las limitaciones a las que ha estado sujeta la historia de las mujeres en cuanto que los diferentes relatos de la antigüedad fueron narrados e interpretados principalmente por hombres: “los detalles que se intercalan en el discurso histórico nos permiten impugnar los múltiples filtros masculinistas que las acciones de las mujeres han sufrido, y que hacen más difícil la labor de la reconstrucción de genealogías de resistencia” (p.91).

1.2 Representaciones históricas y literarias de las mujeres en la guerra como combatientes

La guerra permitió la participación de las mujeres en diferentes ámbitos, en unos con más frecuencia que otros atendiendo a los roles socialmente asignados y al orden establecido. Queda claro que sus principales funciones en las confrontaciones tenían que ver con el soporte y cuidado de los guerreros y que su inscripción como combatientes estaba asociada a unas condiciones de privilegio. Aun así, no pasó desapercibido cuando se subvirtió la relación mujeres-no violentas, pasivas.

En el presente apartado se revisaran dos casos emblemáticos: El de *las amazonas*, mujeres belicosas y andrófobas, guerreras por naturaleza y educación; y el de *las doncellas guerreras* (encarnado en Juana de Arco), jóvenes que, vestidas de caballeros, participaron accidental y transitoriamente de la guerra (Muñoz, 2003, p.111); ambos casos han llamado la atención de investigadores pues lograron con éxito cruzar las barreras del tiempo y del

espacio en el imaginario de varias generaciones, incluso las actuales: “La extraordinaria proyección espacial que han tenido estas dos fórmulas arquetípicas es un claro indicador de la potencia significativa que les fue atribuida en el pasado” (p.112); lo interesante de estas figuras y de la representación que se hace de las mujeres apartadas del espacio doméstico, está en el mensaje que subyace a los relatos y que tiene que ver con la particularidad con la que cuenta la historia de las mujeres de que a menudo ha tenido que escribirse en contra de las fuentes, ya que los archivos fueron creados muchas veces por varones y solían expresar los intereses de estos (Burke, 2005, p.135).

Estos arquetipos parecieran en principio contribuir a la idea de que es posible que en la guerra exista igualdad entre ambos sexos, de que las mujeres actuaron en la guerra con el mismo valor y la misma determinación de los hombres. Sin embargo, son varios los cuestionamientos que se hacen a esta idea en el libro editado por Mary Nash y Susanna Tavera (2003), en el que se pone en tela de juicio la idea de que las mujeres son similares a los hombres por igualarse con ellos en los campos de batalla.

1.2.1 Las amazonas y el imaginario de control de los hombres sobre las mujeres

Las Amazonas pueden ser el más representativo de estos arquetipos, estas mujeres no tuvieron problemas en revelarse contra el orden establecido y convertirse en el referente principal de mujeres que son capaces de todo, solas, sin presencia ni intervención de hombres, pero ¿qué hay detrás de este arquetipo? Ana Iriarte, en su texto “La virgen guerrera en el imaginario griego” (2003), confronta dos modelos de guerreras vírgenes en la mitología griega: las *Amazonas* y *Atenea*, para demostrar la importancia en la época en mantener los roles de género en su lugar y preservar el ideal de democracia ejercido por hombres.

Atenea junto con Ares se erigía como la responsable de la guerra. Mientras Ares encarnaba la violencia que atemorizaba a mortales e inmortales y daba cuenta de una guerra cruenta, feroz y sin control, Atenea personificaba “el ideal guerrero que materializa la formación hoplítica” (p.19), y era considerada maestra de una serie de técnicas que simbolizaban el refinamiento de la civilización ateniense. Atenea surgió de la cabeza de Zeus, su padre, siendo así, la guerrera que “no se crió en las tinieblas de un vientre” (Esquilo, citado por Iriarte, p.19), y renunció a su destino femenino de tener hijos.

El segundo paradigma de virgen guerrera son las Amazonas. La leyenda habla de unas mujeres entregadas a la lucha que rechazaban el yugo de la unión matrimonial y la heterosexualidad como fórmulas obligatorias de convivencia (p.20); su rechazo a los hombres

era tal que lo único que querían de ellos era la semilla para poder reproducirse y cuando lo hacían llegaban incluso a desprenderse de sus hijos varones, solo les interesaba sus descendientes hembras. Las Amazonas son, según la autora, una versión del fantasma de los griegos que expresaba la fascinación y el miedo del hombre a ser reducido al puro papel reproductor que la *polis* concedía a sus mujeres.

Pese a compartir el carácter virginal, ambos paradigmas (Atenea y las Amazonas) se presentan como antagónicos en muchos aspectos. Por un lado, las Amazonas son descendientes de Ares, “el dios que preside la guerra salvaje denostada por Atenea” (p.23); por otro lado, a las Amazonas se les presenta como cobardes, al ser identificadas principalmente por el uso de armas arrojadas, lo que las sitúa por debajo de los firmes y organizados hoplitas; las Amazonas se negaban completamente a las labores femeninas, mientras que Atenea presidía la que se consideraba la actividad femenina por excelencia, tejer, además de otra serie de técnicas; y en cuanto al rechazo a la condición de esposas, para Atenea “es la excepción que confirma la regla de su fidelidad al varón” (p. 25), mientras que para las Amazonas “la soltería es un aspecto más del odio al hombre que manifiestan sobre todo como guerreras” (p.25). Estas últimas niegan el orden ateniense al reivindicarse como hijas de sus madres (lo que se opone al origen de Atenea, *nacida* del padre), mientras que la primera es la “garante de las instituciones democráticas a las que solo los hombres tienen acceso” (p.25). Este carácter antagónico que finaliza con la derrota de las Amazonas a manos de Atenea refleja, según Iriarte, el imaginario griego de control sobre las mujeres, las Amazonas, con su varonil valor que rompe con las pautas de identidad femenina socialmente aceptadas, representaban la barbarie y un modelo de organización social que se oponía de manera frontal a la democracia, y su fortaleza y vigor fueron absorbidos por la imagen de una virgen que, renunciando enteramente a su capacidad maternal y vencida por el principio masculino, pone enteramente su poder a disposición de la *polis*.

Iriarte reflexiona sobre cómo en el uso del mito de las Amazonas por parte del primer feminismo, realmente se estaba invirtiendo el significado que dicho mito revistió en el imaginario ático, en el que la imagen de las mujeres en la guerra lejos de acercarlas a una participación igualitaria en las contiendas, lo que quería era reforzar los roles y mantenerlas en el ámbito doméstico (p.31). En la actualidad, según Iriarte, es posible ver que mujeres guerreras, o senadoras, o madres que deciden tener hijas solas, no generan el caos social que para los griegos pudo representar ver a las mujeres en estas posiciones, pero, aunque esta constatación parezca ideal para una sociedad igualitaria, aún es posible ver en ellas el “tenue

reflejo de aquella feminidad inmovilizada por el férreo organigrama patriarcal que fue atenea” (p. 32).

El imaginario de control de los hombres sobre las mujeres del que habla Iriarte es posible rastrearlo de forma similar en el relato de Dolores Mirón (2003), titulado “Las mujeres de Atenas y la guerra del Peloponeso [431-403 a.C]”. Durante este periodo, la cantidad de muertes, la magnitud de destrucción de las ciudades y el campo, y las consecuencias en forma de hambrunas y epidemias, alteraron inevitablemente el correcto funcionamiento de los roles de género que para la época tenían que ver con el mundo de *afuera*, lo público para los hombres, y lo privado –el hogar– para las mujeres. Una alteración gracias a la cual las mujeres tuvieron que salir de los hogares a conseguir el sustento y reemplazar las funciones que los hombres no podían ejercer por estar en la guerra. Este hecho no pasó desapercibido en la literatura, especialmente en Eurípides y Aristófanes, críticos de la guerra.

Eurípides se encargó de reforzar la importancia de las mujeres dentro del matrimonio, a raíz de lo que ocurría en la guerra en sus relatos mostró un interés que no se había visto antes en su obra por los sentimientos y la psicología de las mujeres, y una preocupación evidente por lo privado, por la armonía familiar como un garante de la concordia pública como tratando de advertir al pueblo ateniense sobre las consecuencias de la derrota (p.37). Aristófanes, en el mismo sentido que Eurípides, se preocupó por reforzar la idea de la importancia de que cada sexo siguiera manteniéndose en su lugar. En dos de sus comedias, protagonizadas por mujeres, *Lisístrada*, la mítica huelga de sexo de las mujeres de Grecia, y *Asamblea de mujeres*, un relato en el que las mujeres “toman el gobierno, y los roles masculinos, entre ellos la función de llevar dinero a la casa, sin abandonar los femeninos” (p.38), se reconoce en la representación del peligro y la transgresión de papeles un llamado a los griegos a la paz entre ciudadanos y sexos, en ambos casos (*Lisístrada* y *Asamblea de mujeres*) la concordia ciudadana se encuentra ligada con la doméstica.

Mirón considera la posibilidad de que los autores *varones* hayan exagerado la *licencia* de las mujeres como expresión del miedo a algún tipo de emancipación femenina que pusiera en cuestión la suya; una exageración que, para la autora, es una muestra de que en la Antigüedad Clásica no se transgredieron decisivamente los papeles de género.

1.2.2 La doncella guerrera, mujeres guerreras en favor del poder dominante

Del mismo modo se ha valorado a la doncella guerrera, en términos de sanción y continuidad de los roles sexuales tradicionales (p.115). En este caso, la mujer renuncia de manera formal y transitoria a su identidad femenina que reconocerá y reafirmará al final de los acontecimientos. El arquetipo de doncella guerrera toma matices diferentes al de las Amazonas, la acción femenina toma forma en un itinerario con principio y fin, en el que las mujeres forzadas por las circunstancias ocultan en un disfraz de hombre su identidad sexual y practican accidental y transitoriamente la guerra (Muñoz, 2003, p.112), no se subvierte el orden patriarcal, más bien se sanciona.

Este estereotipo es el que formalmente cobija la figura de Juana de Arco, quien lideró al ejército francés en la guerra de los Cien Años contra Inglaterra y actuó al margen de los cometidos femeninos habituales, pero a pesar de la aprobación con la que contó es más o menos reconocido el hecho de que fue escuchada y apoyada por el contexto de guerra de largo aliento y desesperación, ya que, en otras circunstancias, afirman las autoras “la personificación de una mujer insumisa, hubiese sido reprimida” (p.79).

Su figura estuvo sujeta a una doble interpretación, para los franceses Juana de Arco pudo ser como una Atenea de carne y hueso; ella al igual que la diosa griega compartía una apuesta por el poder social dominante, en este caso por la monarquía como “fuerza arbitral capaz de canalizar discordias” (*ibid*, p.128), además de reafirmar con su actuar la idea del uso de la fuerza para restituir la paz. Juana fue venerada por la Liga Católica en el siglo XVI y adoptada como símbolo cultural por los círculos patrióticos franceses desde el siglo XIX, canonizada como Santa en 1920. Mientras que para los ingleses su figura representó todo lo despreciable que podía llegar a ser una mujer, en el juicio que la condujo a la muerte en la hoguera se la declaró:

hechicera, adivinadora, falsa profetiza, invocadora de malos espíritus, conspiradora, supersticiosa, implicada en la práctica de la magia y proclive a ella. Y también escéptica, descarriada, sacrílega, idolatra, apostata, escandalosa y blasfema hacia Dios y sus santos, fue vista como sediciosa, perturbadora de la paz, incitadora de la guerra, incitadora cruel al derramamiento de sangre. Juana, afirmaban sus jueces, había abandonado total y vergonzosamente las decencias de su sexo adoptando inmodestamente el traje y la situación de un hombre de armas. (*ibid*, p.126)

Los dos Arquetipos, el de las Amazonas y el de la doncella guerrera, se presentan contradictorios en un aspecto fundamental; mientras que las Amazonas cuestionaban con su accionar la institución democrática y el orden patriarcal, la doncella validaba los mismos; sin

embargo ambos ilustran muy bien la idea de que la imagen de las mujeres en la guerra fuera del espacio doméstico de cuidado y soporte, llamó la atención de escritores e historiadores y fue utilizada para transmitir mensajes de diferentes tipos, sea de dominio y control de la desobediencia y rebeldía, como en el caso de las amazonas, o de aprobación y veneración, como en el caso de los franceses respecto a Juana de Arco, o de condena total de la misma figura por parte de los ingleses.

En otros relatos históricos también es posible encontrar que las formas de narrar a las mujeres en la guerra por fuera del espacio de soporte y cuidado ponían en evidencia los intereses del poder dominante por mantener el orden deseado. Aurelia Martín analiza el caso de las mujeres moriscas y cristianas del Reino de Granada y su participación en la Guerra de las Alpujarras en la segunda mitad del Siglo XVI, precisamente con el fin de “abordar las contradicciones y alteraciones del discurso patriarcal sobre las mujeres en tiempos de guerra” (2003, p.136).

Entre 1500 y 1502 se llevó a cabo la conversión de los musulmanes castellanos al cristianismo como consecuencia de la firma de la paz con la Monarquía Hispánica; desde ese momento la represión de la comunidad morisca empezó a recrudecerse con una serie de medidas represivas sobre sus creencias y sobre su cultura que culminaron en lo que se conoce como la Guerra de las Alpujarras. Los moriscos fueron desprestigiados cruelmente por los cristianos y los prisioneros de guerra atrapados por los segundos se convirtieron en uno de los botines de guerra más codiciados, ya que eran vendidos posteriormente como esclavos obteniendo grandes beneficios por ellos. A pesar de que al principio de la guerra hubo controversia sobre la legitimidad de la esclavitud de los moriscos, dado que estos habían sido bautizados y no se podía esclavizar a correligionarios, finalmente se estableció la legalidad de esta práctica tanto sobre hombres como sobre mujeres y niños, bajo el argumento de que esto tenía que ver con que “los cómplices en la culpa lo pueden ser en la pena” (p.134).

Los relatos de estos acontecimientos fueron escritos, sobre todo, por cristianos-vencedores, y en ellos las mujeres moriscas fueron narradas *meneando* armas, linchando hasta la muerte a mujeres cristianas, sintiendo placer por la muerte del enemigo, “rematando la faena llevada a cabo por los hombres de su grupo” (p.139), profanando los símbolos de la religiosidad cristiana y como víctimas mortales y pasivas de la guerra. Aunque fue evidente que durante la guerra cayeron mujeres de ambos bandos, las mujeres cristianas aparecen con mayor frecuencia dibujadas como víctimas de la comunidad morisca sublevada. Incluso en

numerosas ocasiones las cronistas se refieren a ellas como mujeres de “ánimo varonil” para subrayar la valentía con que soportaron las vejaciones que sufrieron (p.142).

En algunas sociedades, el hecho de que las mujeres hayan estado alejadas de la posesión de armas y de la guerra obedece, para algunos autores, a su debilidad física; otros aluden al hecho de que son consideradas como riqueza, imprescindibles para la reproducción. Según la autora, en el discurso que subyace en los textos estudiados sobre la Guerra de las Alpujarras, aunque las mujeres no lleguen a convertirse en soldados, ellas muestran, en algunos casos, actitudes beligerantes. Por eso el reconocimiento en las crónicas de la capacidad de las mujeres de actuar en ámbitos públicos, más que suponer un cambio de mentalidad, sirvió a los intereses de aquellos que producen el discurso para justificar (en este caso) que ellas también debían ser esclavizadas y vendidas como esclavas.

Lo anterior confirma la idea desarrollada en el apartado anterior de que la figura de las mujeres en la guerra estuvo atravesada indudablemente por la interpretación de sus acciones por parte de los hombres y del orden establecido; cuando la acción de las mujeres en las guerras no fue validadora de dicho orden, su participación quedó atrapada en narrativas que tenían el propósito de dar sentido a historias de control y dominación y del “adecuado” funcionamiento del orden social dominante; y cuando su acción por el contrario fue validadora de ese orden su comportamiento se exaltaba, pero solo momentáneamente, porque posteriormente se sugería retomar sus labores domésticas.

En lo que sigue del capítulo, avanzaremos en el tiempo hasta las guerras del siglo XX, específicamente a la segunda Guerra Mundial, momento de la historia en el que coinciden varios cambios importantes, tanto en la historia misma, en cuanto la forma en que intervinieron las mujeres en la guerra, como en la forma de narrarla, apoyada en fotografías que reforzaban la realidad de los acontecimientos.

1.3 La centralidad de la imagen fotográfica y el género como prueba de fuego de la atrocidad

La invención de la fotografía hacia 1830, ofreció nuevas posibilidades para obtener imágenes directas de las guerras; anteriormente, otras fuentes escritas como documentos y manuscritos, o pictóricas como el dibujo y la pintura permitieron enaltecer victorias, proclamar héroes y narrar los avatares de la guerra, sin embargo, en muchas ocasiones estas representaciones dejaban dudas sobre la realidad de los acontecimientos. La imagen fotográfica se presentó frente a los documentos y manuscritos como una forma de obtener

imágenes basadas en hechos reales con menos posibilidades de alteración, además de que permitió indagar por asuntos que a menudo se escribieron en contra de las fuentes, sobre todo de las de los archivos (como es el caso de la historia de las mujeres y de la infancia), que fueron creadas por varones y que solían expresar los intereses de estos (Burke, 2005 p.135). Aunque, como afirma Peter Burke (2001), los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como “testimonios” en sentido estricto, las imágenes en efecto permiten imaginar el pasado de un modo más vivo y se presentan como una mejor guía (respecto a los textos) para entender “el poder que tenían las representaciones en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas” (p 16).

Las guerras del siglo XX vieron a las mujeres intervenir en todos los espacios, incluso en aquellos que antes podían ser considerados degenerados para su género. La Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, fue una guerra total, una guerra en la que se desdibujó en gran parte la frontera entre el frente doméstico y el militar, entre soldados y civiles. Allí, “la cohesión social se debilitó y las instituciones del Estado experimentaron una seria crisis. En esta atmosfera, para salvaguardar la vida doméstica y la propia familia fue necesario salir del hogar” (Bravo, 2003, p.240). La dimensión de los acontecimientos de esta guerra abrió la posibilidad, no solo para que las mujeres salieran del espacio doméstico al público, sino también para que la imagen ocupara un lugar central en la narración de lo ocurrido, especialmente con la liberación de los campos de concentración, ya que en ese momento de la historia era fundamental para la prensa registrar lo que veía para de esta forma ayudar a convencer al mundo que lo que estaba ocurriendo era real con lo que la imagen llenó las páginas de la prensa, convirtiéndose en la principal forma de registro (Zelizer, 2001, p. 249).

En el presente apartado, se revisará el trabajo de Barbie Zelizer y Daniela Agostinho, dos autoras que han dedicado gran parte de su trabajo académico a los estudios visuales, que ofrecen un análisis de la visualidad el género en la Segunda Guerra Mundial. En *Género y atrocidad: fotografías de mujeres en el Holocausto* (Zelizer, 2001) y *La visualidad de género de la liberación. Ravensbrück y el canon visual del Holocausto* (Agostinho, 2011), ambas autoras se plantean una pregunta común para guiar su análisis ¿qué dice el género sobre la forma de atrocidad en la imaginación pública?

Ambos estudios se complementan de una manera muy interesante; por un lado, Zelizer (2001) estudia las fotografías de mujeres en el momento de la liberación de los campos de concentración (en general) publicadas en la prensa estadounidense y británica

durante la primavera del 1945, mientras que Agostinho (2011) explora la visualidad del campo de concentración de mujeres de Ravensbrück, un lugar que se ha mantenido fuera del canon de imágenes que llegaron a ser "íconos de exterminio" y que dieron forma a una memoria visual hegemónica de este período histórico. Según la autora, este campo posee un estatus particular dentro de la política de representación del Holocausto por dos razones: por un lado, porque al ser un campo de mujeres se restringió su potencia retórica universal ya que no podía representar la experiencia general del exterminio, sino una experiencia femenina del Holocausto; y por otro lado, Ravensbrück fue liberado por el Ejército Rojo, que no compartía la política de visualización de la atrocidad respaldada por las fuerzas estadounidenses o británicas, ni su agenda política.

1.3.1 La visualidad de occidente, Estados Unidos y Reino Unido

Zelizer hace varias consideraciones sobre las fotografías tomadas por fotógrafos y reporteros que acompañaban las fuerzas estadounidenses británicas y estadounidenses en el momento de la liberación de los campos de concentración Nazis. Por ejemplo, plantea que los registros se caracterizaban por el realismo excesivo, por prestar atención invasiva a los detalles y matices del mal y por ser modeladoras y repetitivas, las tomas y las escenas eran muy similares, en muchas de ellas se representaban montículos de cuerpos humanos, fosas abiertas usadas como tumbas improvisadas y figuras esqueléticas. En ese momento histórico muchas de las fotografías fueron tomadas sin pensar y al momento de ser puestas en la prensa se codificaban como complemento de la palabra escrita, aún no se había pensado como convertir a la imagen en portadora de información autónoma. La autora, apunta además que, durante la liberación de los campos de concentración de la Europa Nazi, fue una de las pocas veces en la historia en que las imágenes se convirtieron en el evento principal del registro, no se trataba de una cobertura periodística cualquiera, en esta ocasión se trataba de que el mundo exterior viera lo que había sucedido. Alrededor de esta situación se crearon dos expectativas: una que tenía que ver con mostrar los horrores de manera realista y referencial (mostrar los eventos tal como eran); y la otra asociada a la tarea de infundir significados culturales más amplios (la fotografía se veía de manera simbólica, metafórica y universal).

El género no funcionaba necesariamente como una categoría de representación *a priori* para los fotógrafos, sin embargo, su presencia como categoría de análisis pos-fenómeno exigía una consideración (ibid, p.247). En este sentido, la autora resalta el hecho de que las mujeres aparecieron liberalmente a través del paisaje de la guerra, en casi todos los

tipos de actividades asociadas con los campos, pero no ocurrió lo mismo con la representación visual, pues en este caso, afirma Zelizer, se presentó a las mujeres de manera estratégica y contenida.

Teniendo en cuenta la primera expectativa, la de particularizar y defender la integridad referencial de las imágenes, de demostrar que lo que estaba ocurriendo era real, el género se convirtió en una variable digna de mención a la hora de documentar la brutalidad que el régimen nazi libró contra las mujeres (p.251). Así, cuando ellas estaban presentes se proclamaba claramente su género con declaraciones del tipo “las mujeres esclavas vivían como animales en el campo nazi” o “chicas nazis brutales bailaron mientras las víctimas fueron quemadas” (p.251); no obstante, la correspondencia entre imágenes y encabezados no era la más adecuada. Al comparar palabras e imágenes se hacía más fácil y más difícil marcar el género de las mujeres, más fácil porque permitían identificarlas, pero más difícil porque al hacer que la representación de las mujeres apoyara el énfasis de atrocidad con el que se contaba la historia, desconocía a la experiencia femenina subyacente.

La segunda expectativa entra en juego con la necesidad de universalizar las representaciones de las imágenes de la atrocidad y usarlas como símbolos globales de la misma; en este caso, se usó la supuesta fragilidad de las mujeres para hacer que lo atroz lo pareciera aún más. Las imágenes presentadas rara vez coincidían con el texto, los subtítulos caracterizaban lo presentado como una representación reflexiva de toda la atrocidad nazi y las imágenes a menudo se usaban para señalar un contexto más amplio, en lugar de ilustrar lo que se estaba discutiendo (p.154). Por ejemplo, en una imagen de dos mujeres llorando, el titular mencionaba “El terror de Europa”. La documentación de la experiencia de las mujeres en los campamentos se diseñó para ajustarse a los supuestos culturales dominantes sobre las mujeres en la cultura y la sociedad. Es posible que al suponer que las mujeres eran más frágiles que los hombres, la brutalidad contra las mujeres era vista como doblemente atroz (p.255). La pretensión de universalización con que fueron usadas las imágenes de las mujeres hizo que estas no pudieran documentar la gama completa de las experiencias específicas de las mujeres dentro de la historia.

Con esto, apunta Zelizer, no quiere decirse que el género desapareció totalmente de las fotografías de atrocidad, con todo seguía siendo visible en las representaciones, pero se presentaba entre **dos impulsos**, la presencia o la ausencia total, en ambos casos la

presentación del género fue simplificada de manera que no reflejaba de manera realista las experiencias de género en su núcleo.

Por una parte, se trataba de imágenes en las que había un exceso de género (*overgendered*). Allí, las imágenes de las mujeres fueron usadas para reproducir nociones estereotipadas sobre ellas, de vulnerabilidad, fragilidad y domesticidad, dirigidas especialmente hacia aquellas categorías que encarnaban fácilmente estas características: las víctimas, las sobrevivientes y, en muchos casos, las testigos. Así: Las imágenes de mujeres víctimas y sobrevivientes, en particular las mujeres de Bergen-Belsen, fueron salpicadas con frecuencia en las portadas de la prensa estadounidense y británica, que las usaron para señalar las profundidades a las que se había hundido la barbarie nazi. Las fotos destacaron la vulnerabilidad de las mujeres, sus cuerpos frágiles y sus ojos vacíos. (p. 256)

No ocurrió lo mismo con las mujeres en situaciones de heroísmo, resistencia y autonomía, que rara vez fueron tenidas en cuenta, aunque en muchos casos se haya demostrado la multidimensionalidad de la existencia de las mujeres en los campos.

Las imágenes *sobregeneradas* de la atrocidad se codificaron en dos sentidos. Para resaltar el horror de la guerra y como intentos de conservar los restos de la dignidad en medio de una pérdida devastadora. Las mujeres víctimas frecuentemente fueron presentadas en montones cerca de hombres y en ocasiones de niños; en el caso de los niños, Zelizer considera se mostraba una maternidad deformada: “la feminidad fue representada por el abrazo materno incluso en la muerte” (p.257). Como sobrevivientes fue evidente un esfuerzo por representar su capacidad de volver a la normalidad, lo que significaba una extensión distorsionadora de los roles maternos y domésticos y como una especie de redención y apaciguamiento del sufrimiento de quienes sobrevivieron, la mayoría de las imágenes resaltaban la rutina doméstica y cuando no, el titular se encargaba de hacerlo. Como testigos a menudo, al igual que los hombres, fueron retratadas mirando la atrocidad, sin que esta apareciera en la foto, pero a diferencia de ellos, las mujeres eran retratadas hablando con otras sobrevivientes y en algunas ocasiones con su rostro reflejando el horror que producía lo que observaban, por ejemplo, cubriéndose la boca con la mano. También se usó con frecuencia a la testigo alemana, generalmente representadas en recorridos forzados por los campamentos, ordenados por la campaña de desnazificación de Eisenhower, los colectivos de civiles alemanas anónimas a menudo se representaban junto con sus hijos, aparentemente presumiendo el acto de dar testimonio(p.260), como testigos forzadas, se les veía incómodas,

estremecidas, en ocasiones era posible verlas también en un contraste visual con figuras demacradas de sobrevivientes, para significar la culpa de toda Alemania.

Por otra parte, eran imágenes en las que había una ausencia de género. Hablamos de un modo de representación que involucraba a todas las categorías de mujeres, víctimas, sobrevivientes, testigos y perpetradoras. Cuerpos mezclados en un montón indiscriminado, rostros que la guerra había demacrado, envejecido y borrado sus rasgos femeninos, pero sin duda la categoría *sin género* más frecuentemente representada fueron las perpetradoras, que se refería a “las guardias femeninas de los campamentos” que se mostraban de una manera altamente codificada, como almidón, columnas rígidas de mujeres, que generalmente se mostraban en líneas rectas, dispuestas a la fuerza (p.263). En este caso, su invisibilidad fue marcada por la ausencia de características femeninas, que se remarcaban (“las mujeres malvadas de Belsen”, “un estudio en el mal” y las “mujeres demonias de Buchenwald”) para insistir en que las mujeres perpetradoras eran algo así como lo peor de la barbarie Nazi. Curiosamente, y contrario a lo que ocurrió con las descripciones verbales de los hombres que hacían énfasis en su carácter y en la naturaleza humana, las descripciones de las fotografías sobre mujeres hacían especial énfasis en su apariencia física.

Pero ¿qué sucede cuando los que cuentan la historia son los soviéticos? cuando el que narra lo acontecido había sufrido la guerra de la manera más extensa e influyente y por fin había ganado, y ¿qué sucede en el nivel de representación cuando las reclusas son exclusivamente mujeres?

1.3.2 La visualidad del ejército Rojo

Daniela Agostinho (2011) en el artículo *La visualidad de género de la liberación. Ravensbrück y el canon visual del Holocausto*, reconoce que la política ilustrada de los aliados occidentales influyó y definió la memoria visual del período del Holocausto a través de las imágenes de la liberación de los campos, en función de unos intereses que tenían que ver con dos elementos: convencer a un público occidental, incrédulo de las atrocidades del régimen nazi y legitimar así la intervención aliada; y responsabilizar a toda la comunidad alemana de la destrucción nacional-socialista.

En este sentido, las fotografías proporcionaron una dimensión visual a dos enfoques narrativos principales que fueron particularmente instrumentales dentro de la agenda política subyacente: el territorio del campamento (invocando el alcance más amplio del horror nazi al representar una escena del territorio del campamento y hacerla representativa de toda la

destrucción sistemática nazi) y el acto de atestiguar (reforzando la autenticidad de las atrocidades desenterradas por los aliados occidentales). Otra estrategia compositiva de las fotos de liberación se refería al número de personas representadas, las fotos alternaban entre tomas colectivas e individuales; los disparos colectivos representaban fosas comunes, cuerpos apilados y restos por su parte los disparos individuales fueron particularmente adecuados para representar la figura de *Muselmann*.

La representación de las mujeres en este programa visual es notablemente problemática y ambivalente. Por un lado, el género no necesariamente figura como una categoría representativa relevante; y, por el otro, a nivel simbólico, las mujeres también podrían encarnar los tropos culturalmente codificados de fragilidad y vulnerabilidad que exige la historia más amplia de la atrocidad. El mensaje subyacente en el informe de atrocidades por parte de los aliados fue su victoria y la superioridad de la democracia occidental sobre el régimen nacional-socialista. Los descubrimientos hechos por los rusos fueron ampliamente ignorados, por lo tanto, el canon visual se constituyó sobre todo sobre un sistema occidental de creencias.

Ravensbrück, un campo de concentración exclusivo de mujeres y liberado por el Ejército Rojo, muestra su propia lógica de representación. El programa visual de la liberación soviética implicaba un marco de referencia completamente diferente que no coincidía con el patrón prevaleciente de la imagen de atrocidad occidental. Los soviéticos no tenían la necesidad de imágenes de atrocidad para convencer a su público de la veracidad y la escala del régimen nazi; ellos habían soportado una guerra de tres años con Alemania y las atrocidades cometidas por los nazis eran ampliamente conocidas (p.11). Ravensbrück es un buen ejemplo de que la representación soviética deseaba transmitir una narrativa de supervivencia, resistencia, libertad y heroísmo.

Agostinho se vale de varios ejemplos para encontrar similitudes y diferencias entre los enfoques visuales occidentales y soviéticos y su forma de presentar el género. El primero de ellos es una fotografía en la que puede verse a unas madres ucranianas con sus bebés, que nacieron en el campamento poco antes de la liberación, en mayo de 1945. Sobre la forma en que se representaban a las mujeres y madres en el régimen visual soviético, la autora apunta que cuando las reclusas eran exclusivamente mujeres, las fotos mostraban mucho más tomas colectivas que individuales, que pretendían enfatizar la narrativa comunista de la solidaridad de grupo, de supervivencia y de esperanza, mientras que el régimen occidental era enfático en

situaciones de devastación, mujeres muertas al lado de sus hijos; aun así, los soviéticos reproducían los mismos tropos de domesticidad y maternidad que los occidentales. Por un lado, este tipo de representación desafiaba claramente el rol de fragilidad que impregna muchas de las imágenes occidentales de mujeres en los campamentos, pero, por otro lado, restablecía los estereotipos respecto a sus capacidades como cuidadoras para apoyar una narrativa de nacimiento y supervivencia en lugar de muerte y destrucción.

Otro ejemplo de lo dicho es un retrato de Marie-Claude Vaillant-Couturier, una integrante francés de la Resistencia. En este caso, en lugar de presentar a una víctima anónima se presenta a una heroína que, aunque representa una historia más amplia (la del triunfo de los soviéticos sobre los alemanes), no es todo caso una historia de atrocidad; el fondo no permite identificar en que época y lugar está situada la fotografía: nada en este retrato traduce la dolorosa experiencia de un campo de concentración, excepto el sentido de libertad estimulante que viene con la liberación y que el canon occidental deliberadamente no refleja (p.19).

1.3.3 La fotografía como prueba de fuego de la atrocidad

A pesar de los contrastes entre los dos programas visuales, el de los aliados, (sobre el que se constituyó el canon visual del holocausto), y el del Ejército rojo, (que se alejaba del canon), en ambos casos es posible ver como las expectativas (demostrar al mundo que la guerra había sido real y sus consecuencias devastadoras y con convertir las imágenes de los hechos en símbolos universales, en el caso de los primeros; y en apoyar una narrativa de supervivencia, resistencia, libertad y heroísmo, en el caso de los segundos) que tenían con las imágenes unos y otros envolvieron completamente otros tipos de narrativas, entre ellas las de género.

Lo que no quiere decir que las mujeres no aparecieran en las imágenes. En las fotografías occidentales, ellas aparecieron siempre entre dos impulsos, el exceso y la ausencia de género; en el primer caso, figuraban aquellas categorías de mujeres que encarnaban fácilmente tropos de debilidad y domesticidad, como las mujeres víctimas, sobrevivientes y testigos, y en el segundo caso todas las anteriores pero especialmente las mujeres perpetradoras; y en las fotografías del Ejército Rojo, aunque por el tipo de narrativa de supervivencia que quería apoyar se desafiara el rol de fragilidad, al igual que en las imágenes de los aliados se producían estereotipos de maternidad y domesticidad.

A Zelizer, le preocupa el lugar que ocupa la cuestión del género en la fotografía de prensa de la liberación de los campos de concentración Nazi. En su análisis, ella llama la atención sobre la incapacidad de la representación fotográfica de la atrocidad nazi de ofrecer una manera más compleja de mostrar la realidad, que se evidencia en la dificultad de lo visual para vincular la atrocidad con los índices de identidad de los individuos que fueron brutalizados.

Las dos expectativas sobre la importancia de las imágenes en la narración y testimonio de este acontecimiento histórico dificultaron la representación de las identidades de los sujetos que hicieron parte de la guerra y, por ende, la comprensión de la atrocidad en todas sus formas (Zelizer, 2001, p. 266). Es lo que ocurrió con las mujeres: sus historias, sus subjetividades, fueron atrapadas por una historia de atrocidad mayor. Las mujeres no estaban sobregeneradas ni carecían de género, las representaciones que se hicieron de ellas de manera simplificada, predecible y esquemática fueron problemáticas en la medida en su imagen estereotipada se hizo necesaria para comunicar los casos extraordinarios de barbarie, incluso sino reflejaban la experiencia de género subyacente. Las atrocidades cometidas en el campamento se mantuvieron deliberadamente alejadas de la vista, mientras que una contranarrativa de supervivencia y libertad salió a la luz, demostrando a través de un contrapunto que la visualidad de un campamento se define tanto por lo que permite ser visible como por lo que deja fuera o trata de evitar que salga (p.277).

La autora concluye que el género es una categoría atrapada dentro de una doble lógica de visibilidad. A veces, su apariencia como diferencia se borra con cautela, para permitir que se elabore una narrativa neutral, otras veces se le permite estratégicamente invadir la superficie de representación en su forma más completa. A pesar de que el mundo ilustrado conoció los actos de mujeres en la resistencia, como heroínas, como figuras grises y como agentes independientes en los campos de concentración de la Europa nazi, rara vez fueron estas características asociadas con las mujeres de los campamentos implicadas en las fotos (p.277).

De forma similar, Agostinho nos permite reflexionar sobre la forma en que los momentos políticos, las narrativas históricas, la cultura nacional, los grupos de identidad, las ondas de memoria y cambiantes marcos discursivos, desafían constantemente los cánones visuales, según estas condiciones, el género puede ser una categoría indiferente según la conveniencia de quien muestra, si lo que se desea es mostrar la muerte y destrucción de un

pueblo para justificar la intervención de unas naciones (el caso de las fuerzas aliadas estadounidenses y británicas en la liberación de los campos de concentración Nazis), el género desaparece prácticamente, pero si lo que se quiere es, por ejemplo mostrar supervivencia y resistencia (el caso del Ejército Rojo), si aparece una representación del género pero de una manera estereotipada.

1.4 Las imágenes en el estudio de las mujeres en la guerra

En los casos expuestos anteriormente las imágenes permitieron efectivamente mostrar de forma más real los acontecimientos de la guerra y permitieron también documentar a la mujer en diferentes frentes, sin embargo, tal y como lo expone Zelizer, las fotografías se tomaron sin mucho tiempo, los *clicks* se produjeron sobre todo para informar y demostrar al mundo que lo que había ocurrido era real, difícilmente las imágenes hablaban por sí mismas, casi siempre, estaban acompañadas de encabezados que ofrecían una interpretación sobre la imagen que se presentaba, y que apuntaban a apoyar las expectativas de cada grupo. Fue evidente en la fotografía de prensa de la segunda guerra mundial la incapacidad de esos titulares para dar cuenta de narrativas diferentes a las que se querían apoyar, y que se correspondieran de manera cercana con las imágenes que se presentaban. El género quedó entonces atrapado en estas narrativas y fue usado para los fines que buscaba cada bando con las fotografías que presentaban.

En este sentido, las fotografías no se alejan mucho de las comprensiones que pudieron lograrse en la antigüedad mediante documentos y manuscritos. Las mujeres de la primera parte de este capítulo quedaron atrapadas por narrativas que superaban la experiencia femenina sin detenerse en ella; cuando su acción no fue validadora del orden establecido, los relatos sobre ellas fueron usados con el propósito de dar sentido a historias de control y dominación, como en el caso de las Amazonas y las moriscas, y cuando su accionar era validador del orden sus acciones fueron exaltadas en muchas ocasiones, aunque después de hacerlo se “sugería” nuevamente retomar sus labores domésticas.

Capítulo II

La fotografía como testimonio del Otro. Imágenes, palabras, apuntes metodológicos

El capítulo anterior nos permitió analizar la perspectiva de género en algunas narraciones históricas y literarias, y en fotografías de prensa. De la mano de los relatos de amazonas, moriscas y de las mujeres en la segunda guerra mundial fue posible ver la complejidad de las representaciones de las mujeres en la guerra, que resultaron problemáticas especialmente por dos razones: primero, por la poca comprensión que arrojaron sobre la experiencia femenina en los acontecimientos bélicos; y, segundo, por su uso para reproducir narrativas más amplias de poder y dominación, de supervivencia, resistencia, libertad y heroísmo, dependiendo del lugar desde donde hablaran los narradores de los hechos. En las dos formas de narrar, la visual y la escrita, fue posible ver como se instrumentalizó la variable género en función de unas narrativas que se sobreponían a cualquier relato particular.

La invención de la imagen fotográfica, en la primera mitad del siglo XIX, abrió nuevas posibilidades en la narración los acontecimientos, la fotografía de guerra ofreció un nuevo tipo de testimonio que fue fundamental a la hora de intentar convencer a las personas de que lo que ocurría era real y de transmitir mediante lo que Roland Barthes llamaba *el efecto de realidad* la dimensión de los hechos; al mismo tiempo estas fotografías posibilitaron el contraste de versiones oficiales que negaban la multidimensionalidad de la participación de las mujeres en la guerra y permitió ver las limitaciones a las que había estado (y sigue estando) sujeta la historia de las mujeres en cuanto a visibilidad y comprensión.

Pese a las limitaciones relacionadas con la fragmentación, selección de una fracción de tiempo y de espacio despojada de contexto, y la congelación, transformación del movimiento en un instante de quietud; y a los riesgos de manipulación y falsificación (Burke, 2008, p.31) a las que ha estado expuesta, la fotografía logró convertirse en un nuevo vestigio de los acontecimientos pasados que dio pie no solo a nuevas áreas de conocimiento, sino que abrió la posibilidad de comprensión a relatos de grupos de personas, objetos, lugares que no habían sido considerados en los documentos escritos, testimonios orales y textos literarios.

El presente capítulo indaga por dos asuntos que subyacen en el capítulo anterior. Primero, por la validez e importancia de la imagen fotográfica como testimonio en el estudio del “otro”; y, segundo, por la posibilidad de comprensión que ofrecen las fotografías, por la necesidad de dialogar con ellas en una dualidad entre la interpretación y su propia agencia (su

capacidad de hablar e impactar por sí mismas); y finalmente se presentan algunas consideraciones metodológicas.

2.1 La imagen como testimonio

La aportación de las imágenes al conocimiento de la realidad ha sido cuestionada por varias razones: por tratarse de una inevitable selección de una parte de un todo que es desprendida de su contexto, por las dificultades inherentes a la comprensión de lo que se presenta como un “efecto realidad”, por la facilidad de manipulación o falsificación. En palabras de Sontag:

La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio (2018, p.32).

Peter Burke no desconoce los riesgos ni las limitaciones de usar la imagen como testimonio, aun así se propone demostrar la validez de la imagen como testimonio. En *Visto y no visto* (2002), Burke enfrenta la duda recurrente sobre si darles crédito o no en el estudio de la historia para lo cual trae a cuenta la comparación hecha por el sociólogo del cine Siegfried Kracauer (citado por Burke, 2005, p.27) entre Leopold Von Ranke (símbolo durante mucho tiempo de la historia objetiva) y Louis Daguerre (inventor del daguerrotipo): “todos los fotógrafos se han sentido libres de seleccionar el marco, la lente, el filtro, la emulsión, el grano según su sensibilidad ¿acaso no le ocurriría lo mismo a Ranke?” (p.27). Las imágenes son así para Burke una fuente más en el estudio de la historia y están expuestas a los mismos riesgos de selección y uso que otros documentos históricos.

El académico británico reconoce que ni las imágenes ni la fotografía son reflejos de la realidad, es más, reconoce que a cierto nivel las imágenes son una fuente poco fiable, un espejo deformante; pero esa desventaja la compensan proporcionando testimonios de otro tipo, de modo que desde que el historiador pueda y sepa tener en cuenta la diversidad de las intenciones de pintores y fotógrafos, y sepa también aprovechar la distorsión de ciertos fenómenos a su favor para leer mentalidades, ideologías e identidades, puede convertir un defecto en una virtud (2005, p.38). Por lo menos dos posibilidades se desprenden del uso de la imagen como testimonio. La primera tiene que ver con trascender los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales en el estudio de la historia; y la

segunda, con rescatar testimonios que escapan a los documentos oficiales, la posibilidad de estudiar todo lo que ha sido considerado en la categoría de “Otro”.

El uso de la imagen como documento histórico amplía las posibilidades de estudio y de contraste de ideas provenientes de documentos escritos, testimonios orales y textos literarios. A partir del uso de la imagen en el estudio de la historia es posible indagar por temas sobre los que se tenía poco registro en otro tipo de documentos, tales como la preocupación de hombres y mujeres por la apariencia física, los cambios experimentados en sociedades respecto a los criterios de belleza, o la magnitud de las manifestaciones sociales.

En este mismo sentido, las imágenes brindan la posibilidad de obtener información sobre todo aquello que ha sido relegado por los archivos y documentos escritos a la categoría de “Otro”, esto es, sobre aquellos grupos de personas cuya experiencia ha sido ignorada por los testimonios oficiales generalmente escritos e interpretados por hombres (p.135), como es el caso de la historia de las mujeres, los niños y los ancianos.

De este modo, la historia social se ha valido de imágenes y fotografías de niños para documentar la historia de la infancia, puntualmente para documentar los cambios experimentados en la visión de los adultos sobre los niños; a través del estudio de las imágenes por parte Philippe Ariès, pionero en el estudio de la infancia y del empleo de la imagen como testimonio, fue posible saber de la escases de representaciones de niños en el arte en los primeros tiempos de la Edad Media, estudiar el hecho de que las pocas que existían los mostraban como adultos en miniatura, y evidenciar las formas en que fueron apareciendo con más frecuencia en retratos familiares así como la separación cada vez mayor de los mundos sociales de niños y adultos, “innovaciones que serían pistas importantísimas para los historiadores, en perfecta coherencia con los testimonios literarios e indicarían que los adultos desarrollaron un sentido más agudo de la infancia como forma de vida diferente a la suya” (Burke, p.131).

En el mismo sentido, estudiosos de la historia de las mujeres teniendo en cuenta el silencio de los documentos oficiales frente a su experiencia de vida han acudido a imágenes que representaban las actividades en las que participaban las mujeres de diferentes épocas y lugares para indagar, por ejemplo, por la participación de ellas en el espacio público, en la vida cotidiana, o para conocer la participación de las mujeres en diferentes trabajos de la economía extraoficial que pasaban desapercibido en la documentación oficial, para seguir la alfabetización de la mujer:

Algunas imágenes de escuelas de comienzos de la Edad Moderna muestran la práctica de la segregación por sexos, y así podemos ver a los niños a un lado y a las niñas a otro, como en un grabado del siglo XVIII en el que aparece una escuela rural francesa. Cabe señalar que los niños tienen una tablita para escribir, mientras que las niñas aparecen sentadas con las manos en el regazo, como dando a entender que simplemente escuchan, lo cual implica que aprendían a leer, pero no a escribir (p.142).

Las mujeres, los niños y los ancianos hacen parte de lo “Otro”, en tanto los relatos oficiales suelen contarse por hombres y expresar únicamente sus intereses. En este caso se trata de un “Otro”, o unos “Otros”, que conviven dentro de la misma cultura, pero cuya experiencia pierde relevancia por haber estado relegada al espacio doméstico mediante un proceso histórico de degradación social llevado a cabo, en el caso de las mujeres, mediante la privación de toda autonomía, su inhabilidad legal y factual para realizar actividades económicas por su cuenta, la construcción de cánones culturales que exacerbaban las diferencias entre hombres y mujeres, creando prototipos masculinos (fuertes, racionales, inteligentes) y femeninos (poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras), o el establecimiento social de su inferioridad con respecto a los hombres (Federici, 2010, pp. 152-154). Se trata de un “Otro” contiguo.

Pero hay un reconocimiento más de lo “Otro” que se encuentra en lo desconocido, en comunidades apartadas, en el extranjero, en aquellos que se reconocen como extraños. Algunos historiadores de la cultura se han preocupado recientemente por los encuentros entre diferentes culturas y han estudiado las formas en las que se da la relación de unos con los otros, que suele darse de dos formas opuestas: por analogía, en el sentido de asociación de los otros como similares a nosotros mismos ya sea en apariencia, comportamientos, formas de expresión; o por oposición, mediante la concepción del otro como diferente, como la inversión de lo que uno es; en ambos casos se construye de manera consciente o inconsciente una imagen mental de eso que resulta desconocido (también puede ser de lo conocido), que puede escapar fácilmente en relatos impersonales por parte de escritores, pero difícilmente de una representación gráfica.

El estereotipo y el clisé constituyen un recordatorio muy eficaz en el vínculo entre la imagen mental y la imagen visual de lo desconocido (p.158), tanto del próximo como del extranjero. En el encuentro entre dos culturas es muy probable que la imagen que se haga una de la otra sea estereotipada, lo que no está mal en sí mismo. Un estereotipo no debe ser catalogado ni como falso ni como negativo de entrada, en algunos casos un estereotipo puede ser considerado como positivo como en el caso del “salvaje noble”, estereotipo creado a

través de las imágenes por el francés Jean de Léry (citado por Burke, 2005. P.158) en la *Historia de un viaje a Brasil* (1578), en el que las culturas de la Patagonia y de la Polinesia fueron vistas por viajeros europeos como un ejemplo moderno de austeridad y virtud; o como el estereotipo de alegría y calidez que suele otorgársele a la población de algunos países de Centroamérica por parte de europeos o norteamericanos. Aunque también es cierto que los estereotipos tienden a aumentar algunos aspectos de la realidad y a omitir otros: “el estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras” (p.158).

En la forma en la que una cultura ve al Otro, y de la que puede depender la imagen que construye del Otro, está permanentemente implicado el concepto de mirada, que tiene que ver con el lugar en el que se encuentra y desde dónde observa quien ve al Otro, pues como afirma Burke “la mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, como temores o deseos” (p.158). El ejemplo clásico del encuentro entre culturas y la construcción de imágenes estereotipadas del otro extranjero, se encuentra en las “razas monstruosas”, que según creían los griegos habitaban lugares remotos de la tierra, pasando por los “blemias”, los “cinocefalos”, las amazonas, figuras mediante las cuales se ilustra muy bien la percepción distorsionada y estereotipada hacia sociedades lejanas.

O hacia las mujeres en la guerra. En el primer capítulo fue posible ver como interpretaciones que se dieron de las mujeres dependían notablemente del lugar en el que se encontraban, y en cualquier caso su imagen se usaba para reforzar estereotipos de fragilidad, domesticidad y maternidad o para juzgar la impertinencia de sus actos, si es que su actuación no se encontraba en los lugares en los que su actuación era validada socialmente. Las fotografías de la segunda guerra mundial que mostraban mujeres *perpetradoras* eran comúnmente etiquetadas como “diabólicas” y “monstruosas”, las fotografías iban acompañadas de titulares que emitían juicios sobre lo que la imagen mostraba, “las mujeres malvadas de Belsen”, “un estudio en el mal” y las “mujeres demonias de Buchenwald”, la oportunidad de representar a una guardia de las S.S como una figura despreciable, no solo por su condición de perpetradora, sino de mujer perpetradora no se perdía. Barbie Zelizer (2001) trae a cuenta una imagen de mujeres perpetradoras que limpiaban cadáveres y los enterraban, su acción fue comentada en los periódicos remarcando su insensibilidad, decían: “no se conmovieron por lo espeluznante de su tarea” y “una incluso sonrió mientras ayudaba a meter

los cadáveres en el pozo", "Ella sonrió"; El *Boston Globe* subtítulo la captura de una manera más general de lo que representaba, marcando el estado simbólico de las guardias. La leyenda decía, simplemente, "Escenas terribles en Belsen" (p.265).

2.2 Palabras e imágenes. Sobre la legibilidad de las imágenes

Es fundamental para el desarrollo del presente trabajo indagar por la posibilidad de comprensión que ofrece la imagen fotográfica, hecho que aún no deja de ser controvertido. Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (2018) plantea lo que para ella resulta más problemático de tratar de entender algo por medio de una fotografía: "la fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal y como lo registra la cámara" (p.32), y esta aceptación de la imagen como un espejo es la negación de toda comprensión posible, ya que la comprensión es precisamente lo opuesto a dar credibilidad a un hecho tal y como se nos presenta, pues la comprensión está arraigada en la posibilidad de negar lo que vemos, en la posibilidad de decir *no*. Sontag reconoce la importancia de la fotografía para llenar imágenes mentales del presente y el pasado, pero afirma que la representación de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra: "las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción la especulación y la fantasía" (p.32). Para la autora, solo lo que narra permite comprender, en este sentido para rescatarla de la inestabilidad y la fugacidad hay que apoyarse en todos aquellos elementos que permitan suplir lo visual, "en las narraciones que suministren los contextos y en los análisis que complementen las imágenes obsesivas y puntuales de la fotografía" (Bonilla, 2018, p.71) para lograr una interpretación que les permita hablar. Sontag reconoce en la imagen un elemento que no solo no permite la comprensión en sí misma, sino necesitado, en espera de interpretación.

Esta agencia, que parece negarles Sontag a las imágenes, cobra gran importancia en el denominado "giro icónico" o "giro pictorial" que reconoce la "presencia" de imágenes y objetos, le atribuye a estos una vida propia con un "status existencial dotado de agencia" (Moxey, 2009, p.8) la capacidad de hablar por sí mismas, de impactar al observador. El giro icónico sucede al giro lingüístico, con la idea de que el mundo que nos rodea se nos presenta en sí como manifiesto, de que no toda experiencia está atravesada por el lenguaje. Los estudiosos del tema desdibujan la distinción *sujeto/objeto* en la que se fundamentó la empresa epistemológica y proponen una nueva en la que la *presencia* cobra más importancia que el *sentido*, algunos incluso proponen la percepción permite tener un conocimiento del mundo que puede eludir el lenguaje, en este sentido, claman en favor de atender a los medios por los

cuales los objetos definen y determinan nuestras actitudes en contraposición a enterrarlos en numerosas capas de sentido. Como afirma Moxey, “tenemos que estar en sintonía con la “intencionalidad” de la naturaleza, la vida y el propósito de los objetos, su papel activo en el sutil vaivén de la experiencia” (p.9). De este modo, la idea de presencia no tiene problemas con la inmediatez de la imagen en el tiempo y en el espacio, con la inestabilidad y la fugacidad que resulta problemática para Sontag, porque permite su presencia para interrogarnos en el presente, la imagen o el objeto visual acuden al sujeto desde el cual se construyen los significados en lugar de ocultarlo.

La idea de la *presencia* de imágenes y objetos es estudiada en las humanidades, mientras que en la filosofía, por ejemplo, se ha estudiado la relación con una concepción de la experiencia humana marcada por una multiplicidad ontológica en contraste con el “Ser” como experiencia unificada y del uso reductor de la “representación lingüística para ofrecer una vida consistente” “que explique esa experiencia” (p.10); en historia se habla de una “experiencia histórica sublime” una experiencia del pasado inmediata y no mediada; lo propio ha hecho también la ciencia, en relación con los hechos con el planteamiento de que son tanto “creados” como “descubiertos”, la sociología y la antropología, en búsqueda siempre de darle a la experiencia, al objeto, a los hechos un significado en sí mismos que no dependa del contexto de su producción sino de su propia capacidad de impactar. La idea resulta difícil de resolver definitivamente y quizá su mayor dificultad radique en pensar en las cosas sin su creador o sin su contexto, en todo caso como lo afirma Moxey “La relación entre los objetos y los sujetos es una calle de dos direcciones en la cuál es imposible distinguir dónde se encuentra la agencia” (p.11). Por su parte, el modelo interpretativo de historia social que dominaban los textos de la historia del arte en la década de 1980, recibió también una reactivación de la mano de los enfoques fenomenológicos derivados de los modelos creados por Martin Heidegger y Merleau-Ponty, mediante los cuales se pudo dar respuesta a las críticas sobre los aspectos que se dejaban de lado, o se veían oscurecidos con la preocupación acaparante por el sentido textual y se incluyeron aspectos como la respuesta del espectador sobre la imagen.

Mitchell (citado por Moxey, 2009) extiende el análisis de “presencia” a los estudios visuales, al estudio de otras producciones culturales diferentes a las encasilladas en la categoría de arte, como la fotografía o las imágenes en movimiento. El autor se refiere al “giro de la imagen” con la idea de considerar a las imágenes de forma independiente de la lengua incluso si están “inextricablemente enredadas en sus redes” (p.13), y de cuestionar el

modelo de la imagen como figura de transparencia y realismo. Se trata de un “redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad” (Mitchell, 2009, p.23), en el que se reconoce la complejidad de la comprensión de las imágenes aceptando que su existencia se relaciona solo parcialmente con quien las hace nacer, y al hacerlo se les dota no solo de agencia sino de capacidad para afectar y controlar tanto las vidas de sus creadores como la de sus espectadores.

Por supuesto, no se trata de entender la imagen como si pudiera hablar objetivamente por sí misma, ni de pensar en una resistencia de ellas al lenguaje. La experiencia a la que se somete una imagen, reconociendo su presencia, está atravesada inevitablemente (aunque de forma paradójica) por el lenguaje, “la simultaneidad entre textos e imágenes y su presencia ante el espectador opera por medio de discrepancias enigmáticas entre estos dos registros principales” (Bal, 2004, p.19). De lo que se trata más bien es de reconocer el aporte de la preocupación por la condición existencial de las imágenes, de incluir la pregunta por su naturaleza y estructura (ignorada en muchas ocasiones en favor del sentido textual) a la agenda interpretativa de los estudios visuales (Moxey, 2009, p.9). De esta manera, redescubrir la naturaleza de las imágenes y de los objetos implica también el descubrimiento de que la actividad del espectador puede construir un problema tan profundo como las varias formas de lectura, y que es posible que no se pueda explicar la experiencia visual basándose solo en un modelo textual. Lo que plantea el *giro de la imagen* es la ineludible necesidad de una crítica visual (p.9).

En este sentido, Mieke Bal (2004) propone desplazar a la imagen, o a cualquier objeto, del centro de estudios visuales, y procura más bien por la centralidad de la visualidad como “nuevo” objeto específico. Para Bal, preguntarse qué sucede cuando la gente mira, y qué acaece de tal acto, implica otorgarle vida al evento visual pues el verbo «sucede» se refiere aquí al evento visual como objeto, y «acaece» a la imagen visual, pero como una imagen que es fugaz, fugitiva, subjetiva y que corresponde al sujeto. Estos dos resultados –el evento y la imagen experimentada– se unen en el acto de mirar y las consecuencias que éste implica.” (p.16). Para esta autora, no se trata de una visualidad definida como propiedad característica y definitoria de los objetos, sino más bien de una visualidad que se centre en las relaciones entre lo que es visto y el que ve, que en la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (la cosa existe solo en tanto alguien pueda percibirla) incluso puede preocuparse un poco más por el que ve, en una especie de balanza histórica en la que se

compensa la primacía que se le ha entregado a los objetos. Se trata además de una visualidad que reconozca la impureza que existe en el acto de mirar, en tanto que la mirada se encuentra encuadrada y cargada de afectos, y en tanto se trata de una cualidad que puede ser atribuida a otros sentidos como escuchar, leer, saborear (p.17).

Entender las imágenes en un sentido más amplio que una mera transcripción a palabras, es permitirles también interpelarnos en el presente sobre las formas en las que vemos, sobre la manera en que creamos estereotipos o de derrumbarlos según el contexto, sobre la participación de las mujeres en un espacio tradicionalmente masculino en una sociedad tradicionalmente machista y por las formas en que las imágenes orientan, afectan esta comprensión.

Las imágenes que son objeto de estudio del presente trabajo, son las fotografías de prensa que fueron tomadas durante una confrontación armada. Sobre ellas vale la pena precisar que hacen parte de una industria que manufactura la realidad y en este sentido las selecciona, las organiza y las encuadra de acuerdo con los valores propios de la producción de noticias, que eligen los acontecimientos según puedan ser considerados interesantes, significativos, relevantes; pero también reconstruyen la realidad social de acuerdo a la relación del medio con “elites de poder, voces autorizadas de opinión, consumidores y ciudadanos” (Bonilla, 2018, p.149). En esta industria se inscriben periodistas y fotoreporteros, de donde reciben orientación no solo sobre lo que se debe cubrir sino sobre la forma en que deben hacerlo y durante cuánto tiempo (Carruthers, 2018, p.149).

En este sentido, Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010) habla del periodismo incorporado para referirse a las prácticas mediante las cuales medios de comunicación y periodistas aceptaron, en diferentes acontecimientos bélicos, informar solo desde la perspectiva establecida por militares o autoridades gubernamentales. “Los periodistas «incorporados» viajaban sólo en ciertos medios de transporte, miraban sólo ciertas escenas y sólo enviaban imágenes y narrativas de cierto tipo de acción” (p.97). Butler sostiene que, aunque limitar lo que vemos y la forma en qué lo hacemos, no es propiamente dictar un guión, si configura por adelantado una interpretación sobre lo que se va a incluir o no en el campo de la percepción. Esta regulación de la perspectiva sugiere “que el marco puede dirigir ciertos tipos de interpretación” (p.99).

En este punto, Butler considera que no tiene sentido la afirmación de Sontag de que una fotografía por sí misma no puede ofrecernos una comprensión, que solo puede

afectarnos, y de que para conseguir una interpretación de una imagen fotográfica son necesarios análisis escritos y pies de fotos que complementen la imagen discreta y puntual. Si, para Sontag, las imágenes carecen de coherencia narrativa, y solo a partir de esta pueden colmarse las necesidades de comprensión, a lo que apunta Butler es que la coherencia narrativa puede ser un patrón para ciertos tipos de interpretación, pero no para todos ellos.

En efecto, si la noción de una «interpretación visual» no quiere volverse oximorónica, parece importante reconocer que, al enmarcar la realidad, la fotografía ya ha determinado lo que va a contar dentro del marco, un acto de delimitación que es interpretativo con toda seguridad, como lo son, potencialmente, los distintos efectos del ángulo, el enfoque, la luz, etcétera (p.101).

La cuestión sobre la legibilidad de las imágenes o sobre la posibilidad de comprensión que ellas ofrecen en sí mismas no se resuelve en una vía, se trata más bien de un camino en zig-zag entre lo uno y lo otro. Walter Benjamin (citado por Didi-Huberman, 2014, p.16) habla en su *Pequeña historia de la fotografía* de un desciframiento de las imágenes en el cual las palabras no tienen la última palabra sobre ellas, sino que más bien las confronta en una relación de perturbación recíproca, en la que se va y viene entre unas y otras en un permanente cuestionamiento sobre lo que se dicen. Cuando esta relación no se problematiza, cuando una imagen convoca naturalmente a las palabras, o, al contrario, puede decirse que la imagen ha quedado reducida a su mínimo valor, al estereotipo (p.16).

Para Roland Barthes (1986) la imagen de prensa es un mensaje constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor. La fuente emisora está conformada por el grupo de personas que hacen parte del proceso de redacción, algunos están encargados de tomar las fotos, otros las seleccionan, las titulan, las comentan y redactan la noticia. El medio receptor es el público que lee el periódico. Y el canal de transmisión, el medio que comunica cuyo entorno está formado por la imagen, la leyenda, el titular, la compaginación y en muchos casos incluso por el nombre del periódico. Cada una de las partes de ese mensaje requiere de un método de análisis diferente, pero en cuanto al mensaje, la imagen debe ser considerada además de como un producto y un medio, como un objeto dotado de una “autonomía estructural”, sin pretender separar el objeto de su uso, “es necesario tener en cuenta para el primero un método particular, anterior al propio análisis sociológico, y que no puede consistir más que en el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía” (p.12).

2.3 Apuntes metodológicos

El saber mirar no es algo instintivo, todo el tiempo estamos viendo de manera irreflexiva una gran cantidad de imágenes en diarios, revistas, en la televisión, en redes sociales. Las imágenes en muchas ocasiones se nos presentan de tal manera que logran con facilidad movilizar nuestras emociones sin que entendamos de fondo que es lo que estamos viendo. Asumir el reto de mirarlas detenidamente y de ver en ellas lo que no vimos en el pasado supone a la vez un compromiso con la memoria, con las imágenes y con las palabras que puede resultar paralizante. Pero no puede ser el miedo el que nos impida ver, por eso este apartado presenta algunos apuntes metodológicos que guiaran el análisis, pero que reconocen el acto de mirar en el mismo sentido que W. J. Thomas Mitchell (2009), como un acto profundamente impuro, y a las imágenes como medios mixtos que generalmente van acompañados de palabras, pero también de sentimientos, emociones, pensamientos y afectos, “cuyas interacciones desbordan las barricadas conceptuales que reducen las imágenes al prefijo de lo *infra*” (Bonilla, 2019, p.21).

Una buena forma de encontrarse con ellas sea quizá mirarlas como un cruce entre la ilusión y la realidad, reconocer el *doble régimen* de la imagen del que habla Didi-Huberman (2004), mirarlas como espacios de litigio lugares de intermitencias, territorios inestables. Intersticios que invitan a entrar en la superficie de su “marco”, para identificar allí personajes, lugares, objetos, asunto, situaciones, para prestar atención a los pequeños detalles que se incluyen en unos casos, o se excluyen en otros; y salir de ahí para desplazarse en otras direcciones y poder analizar convenciones narrativas, planos, encuadres, gestos, formulas dramáticas y prácticas de composición que permitan ver la imagen más que como un instante detenido en el tiempo sin más información que la evidente, como el resultado de un entrecruzamiento con imágenes o formulas culturales del pasado, con las palabras (títulos, subtítulos, pies de página), con sus contextos, esto es, “de las circunstancias bajo las cuales ellas se producen, el ambiente social y cultural que las pone en juego, las políticas de la mirada que las inserta en una época, una sociedad, una cultura, una forma de ver” (Bonilla, 2019, p.21).

Esta apuesta de mirada se reconoce en los elementos de la propuesta *método iconográfico*, que se ha aplicado generalmente a obras de arte, pero su uso se ha extendido a otras producciones culturales como la fotografía o el cine. El método se refiere como tal a prestar atención de los pequeños detalles, no tanto para dar cuenta del artista o del autor de

las imágenes, como para dar cuenta de los signos culturales que hay en ellas. Su modo de actuar, por lo general, consiste en yuxtaponer a las imágenes que pretende investigar, otros textos y otras imágenes con el fin de establecer relaciones, mirar contradicciones, continuidades, cruces, diálogos entre ellas.

El método propone tres niveles de análisis en los que se va y se viene entre la obra y su contexto. En el primer nivel, la descripción pre-iconográfica, se propone identificar claramente los objetos (las edificaciones, el paisaje, los personajes) y situaciones (batallas, desfiles, negociaciones). El segundo nivel, la descripción iconográfica, está relacionado con el significado convencional de la obra, con el análisis de las convenciones de la imagen en cuanto a gestos, alegorías, movimientos, formulas, temas; las convenciones narrativas de la imagen se identifican mediante elementos estereotipados, que son las "fórmulas" y los "temas". Las fórmulas son composiciones de pequeños detalles: una figura en determinada postura, una figura de repertorio. Los temas son composiciones de grandes dimensiones. Aquí suelen ir los asuntos de planos, encuadres, composición. Y el tercer nivel, la interpretación iconológica, busca explicar las representaciones en su contexto histórico en relación con otros fenómenos culturales, es decir, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una cultura, una clase social. En otras palabras, como una imagen puede expresar el espíritu de una época.

Las fotografías y las imágenes de prensa que serán objeto de estudio de este trabajo difieren de las obras de arte que tradicionalmente han sido estudiadas bajo el método iconográfico, estas no toman el tiempo ni demandan la creatividad en relación con el objeto, sujeto o situación fotografiada, aun así esto no les impide dialogar con el arte, ser interrogadas por él, pues en el fotoperiodismo también es posible ver prácticas de la cultura, el peso de lo simbólico, asuntos que van más allá de la inmediatez de lo real. Además hablamos de fotografías de mujeres en las que sobreviven una cantidad de formas y expectativas culturales sobre sus cuerpos y sobre sus experiencias que vienen del pasado.

El presente trabajo va y viene entre las fotografías y su contexto, está atento a los detalles y se deja interrogar por su presencia, pero entiende a su vez que las palabras no tienen la última palabra sobre ellas. Se cuestiona la relación entre la imagen y el texto dejando de dar por sentado el mensaje evidente, el que convocan naturalmente unas y otras, y se motiva una reflexión sobre ellas, pero no intenta dotarlas de un significado absoluto.

Capítulo III

Mujeres dolientes. Pérdida, precariedad y vulnerabilidad

En los capítulos anteriores pudimos aclimatar claves de lectura para problematizar el análisis del género en imágenes de la guerra. Con algunos relatos históricos y literarios de la antigüedad y con algunas reflexiones sobre la representación de las mujeres en fotografías de prensa en la segunda guerra mundial, fue posible ver como el género ha sido, desde hace mucho tiempo, una categoría problemática al momento de representar situaciones y transmitir mensajes sobre la guerra; y de la mano de teóricos de la imagen como Peter Burke fue posible reconocer la importancia de la imagen fotográfica como testimonio en el estudio y el entendimiento del “otro”, de aquellos que no han sido los héroes, ni los adinerados, ni los sujetos de poder en los relatos históricos, de aquellos que como las mujeres, los niños, los ancianos no han sido parte de la historia oficial. Fuimos al pasado para recoger elementos que nos permitan mirar nuevamente las imágenes de prensa que en su momento mostraron el día a día de las mujeres implicadas en conflicto armado en Colombia e indagar por lo que se vio y no se vio en ellas.

Volver sobre las imágenes del conflicto es importante para escudriñar en el pasado reciente de violencia y degradación de la sociedad colombiana, para ver en ellas lo que no fuimos capaces de ver en el momento de su presentación y para, a través del ejercicio de mirarlas nuevamente, aportar a la discusión sobre lo que ocurrió durante la guerra con la historia de las mujeres. La idea es traerlas al presente para recuperarlas de la banalidad en la que cayeron producto de la multiplicación y posterior rutinización de imágenes de violencia (Pécaut, 2001, p. 224). Rescatarlas de las manos de la mera ilustración de noticias y rescatar también detalles de los acontecimientos plasmados en ellas.

Con la revisión de estas imágenes y con el ejercicio de intentar dotarlas de humanidad se busca orientar el análisis hacia la reflexión sobre como los “otros” han sido víctimas arbitrarias de violencias y propende por crear una reflexión en torno a los mensajes que se han transmitido sobre las mujeres, la guerra y el orden social mediante la representación de su participación. Esta nueva mirada exige una comprensión que va más allá de las meras fotografías, no porque crea que ellas no pueden ofrecer una interpretación, sino porque el mensaje de la fotografía de prensa no recae completamente en ella, sino en la manera en que se presenta.

3.1 Mujeres y conflicto armado en Colombia

La violencia que se prolongó durante más de 50 años en Colombia puso a las mujeres en diferentes tipos de relación con la guerra: como víctimas, involucradas de manera directa o indirecta en las filas de grupos armados, amenazadas y perseguidas por sus roles de liderazgo en sus comunidades y como mujeres que resisten, protestan y se organizan contra la guerra (GMH, 2010, p.16); cada una de ellas con sus propios atributos de representación. Es el interés de los siguientes apartados mirar las imágenes en las que las mujeres fueron mostradas en los dos primeros tipos de relaciones, como víctimas y como combatientes.

Como víctimas las mujeres fueron asociadas al conflicto, especialmente en posiciones de fragilidad y vulnerabilidad, esto teniendo en cuenta que sobre ellas el impacto de la guerra estuvo marcado especialmente por el rol tradicional asignado de cuidado y sostén afectivo del hogar (GMH, 2013). Los impactos derivados de la violencia, así como las características de la representación fueron de una gran diversidad y complejidad que atendía a varios factores que incidían en su configuración, tales como:

Las características de los eventos violentos sufridos (el grado de sevicia, la intencionalidad del grupo victimario, el carácter intempestivo de los hechos, el lugar de ocurrencia, etc.), el tipo de victimario, las modalidades de violencia, las particularidades y los perfiles de las víctimas (es decir, si vivieron los hechos directa o indirectamente); su edad, género, pertenencia étnica, condición de discapacidad, experiencia organizativa, adscripciones políticas y religiosas, el tipo de apoyo recibido (familiar, comunitario e institucional, durante y después de que ocurrieron los hechos), las respuestas sociales frente a los hechos y a las víctimas (manifestaciones de solidaridad o rechazo) y las acciones u omisiones del Estado (p.259).

Las diferentes modalidades de violencia mediante las cuales se desarrolló el conflicto mostraron imágenes de mujeres en proceso de duelo por sus hijos, hermanos y esposos muertos, en diferentes situaciones y lugares: en cortejos fúnebres, velorios e iglesias alrededor de ataúdes, en las afueras de brigadas del ejército y recintos de medicina legal a la espera de los cuerpos sin vida de familiares muertos en combate, en lugares devastados por atentados de algún grupo armado o un enfrentamiento entre varios de ellos, acompañadas de la incertidumbre de no tener un lugar donde vivir, ni que comer y en muchos casos además haber perdido algún familiar o ser querido. El presente capítulo reflexiona alrededor de algunas imágenes de prensa en las que las “protagonistas” fueron mujeres víctimas de la violencia en Colombia.

Por otro lado, estaban las mujeres que hicieron parte de las diferentes organizaciones armadas. A pesar de que en el imaginario occidental la participación de las mujeres como

combatientes se ha presentado como un contrasentido cultural, social y simbólico, tejido alrededor de la idea de que “ellas son aquello que se protege en una guerra, son las madres que garantizan la continuidad de los hombres”, y que “suele considerárseles, junto con los menores y ancianos, el epitome de la población civil por oposición a las fuerzas armadas” (Rayas Velasco, 2009, p.54), también las mujeres participaron activamente como combatientes en la guerra colombiana. Se estima que entre el 30% y el 40%² (Unidad para la atención y reparación integral de las víctimas, 2017) de guerrilleros de las FARC, eran mujeres.

Las imágenes de mujeres combatientes no fueron tan frecuentes como las de las víctimas; aun así, ciertos momentos propiciaron un registro más amplio que el habitual con una gran fuerza y un gran poder simbólico, como fue el caso de los procesos de paz, las desmovilizaciones, capturas o extradiciones; algunas de ellas serán presentadas en el análisis del cuarto capítulo.

3.2 Visualidad de las mujeres víctimas de la violencia en Colombia

La visualidad del conflicto armado en Colombia ha estado asociada con “la repetición, el acostumbramiento y la insensibilidad en una relación causal donde lo primero lleva inexorablemente a lo demás”, así lo han planteado algunos críticos culturales e investigadores sociales (Duarte 2016, Roca 2001, Yepes 2014; citados por Bonilla 2019, p. 180). Los señalamientos que van en esta vía afirman que la proliferación de imágenes de la violencia en los medios de comunicación anestesió al público frente al dolor de los demás y lo acostumbró a relacionar el conflicto con imágenes periodísticas. Lo anterior, resulta cierto hasta cierto punto; si hacemos el ejercicio de recordar el conflicto por medio de imágenes, es fácil que vengan a la mente fotografías de cuerpos muertos tirados en el suelo, de procesiones con ataúdes, de rostros de hombres, mujeres, niños y niñas llorando frente a los cuerpos muertos de sus familiares; sin embargo, no deja ser problemático toda vez que estos señalamientos que lamentan el “impacto corrosivo” de las imágenes en la vida pública las vuelven invisibles por la vía de vaciarlas, de despojarlas de todo sentido y relevancia, hasta el punto de ser incapaces de ver algo en ellas (Didi-Huberman, citado por Bonilla, 2019, p.225).

La política de la imagen de las víctimas de la violencia en Colombia ya ha sido estudiada por el investigador Jorge Iván Bonilla, quien en su libro “La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia” recopila y analiza fotografías y relatos periodísticos de 29 actos de masacre ocurridos entre 1988 y 2005 y problematiza la política del encuadre

“mediante la cual se puso en juego la visibilidad dominante de las masacres en nuestro país” (2019, p.188) y propone una discusión en torno a la idea de que la banalización del horror por medio de la rutinización de los hechos de violencia fue una de las razones por las que no vimos la barbarie en Colombia. Ambos momentos son atravesados por la idea de que el problema frente a las masacres no ha sido por ausencia de representaciones sino más bien por la forma en que se les prestó atención por “el modo en que las fotografías y los textos han presentado a las víctimas civiles como representaciones estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen” (p.191).

En este análisis el autor advertía algunas cuestiones sobre la visibilidad de esta forma de violencia relacionadas con el género, sobre la variedad de imágenes de dolientes de las matanzas en las que aparecían mujeres de manera recurrente y que despertaban inquietudes sobre ¿Quiénes lloraban? ¿cuál era el encuadre de su sufrimiento?

la mayoría son mujeres que lamentan a un ser querido, con gestos similares de dolor y en escenas semejantes de sufrimiento que, por lo general, están de pie, arrodilladas o sentadas al lado de ataúdes o en frente de una tumba; en la mayoría de los casos se les ve solas, y en otras ocasiones aparecen acompañadas por familiares y vecinos, con miradas fijas en el ser querido recientemente fallecido o con sus ojos perdidos en el horizonte; mujeres a las que se muestra secándose las lágrimas con un trapo, un pañuelo, un poncho o con las manos. Pero también hay niños, hombres y grupos más amplios cuyos rostros, como los de las mujeres, se encuadran en planos medios o primeros planos (p.197)

Imágenes que mostraban una y otra vez ataúdes filados en diferentes lugares, cadáveres y dolientes posaban alrededor de estos; personas que transitaban por caminos rurales en medio de las montañas “en una comunidad de rostros en la que se mezclan mujeres, hombres y niños, poblaciones indígenas y campesinas de colonos negros, zambos, mulatos y mestizos que despiden a los suyos en marchas silenciosas” (p.200). Fotografías de lo que George Didi- Huberman (2014) denomina *pueblos*, sujetos escasos de poder, reducidos a su apremio y fragilidad, a su visibilidad por cifras, sujetos difícilmente nombrados. “Cuerpos anónimos frente a los cuales las categorías racial y étnica, o su condición social de clase –trabajadores del campo y campesinos– se erigen como requisitos básicos de identificación” (Bonilla, 2019, p.202). Se trata de imágenes que consiguen con eficacia censurar cualquier tipo de representación legítima y “toda visibilidad del pueblo” (Didi-Huberman, 2014, p.19), mediante la confusión o el estereotipo de las palabras.

Volver nuevamente sobre estas imágenes preguntando por el género, es un poco desnaturalizar la presencia de las mujeres en ellas y cuestionar el consenso sobre la categoría mujer-víctima en las fotografías de prensa, es fijarse en las cuestiones que se dan por hecho en imágenes sobre la guerra para mostrar que estas categorías no son ni tan monolíticas ni tan universales como se pretende. Dos asuntos están de fondo en el presente análisis, primero que las identidades configuradas en las imágenes de prensa alrededor de las víctimas del conflicto no son una sola, y que la representación de mujeres en situaciones de dolor puede entenderse en relación con varias formas estructurales de desigualdad (Platero, 2014, p.55); y segundo, que los marcos que acompañan a las imágenes como subtexto, impiden en muchos casos percibir la precariedad de las vidas que lloran y de las vidas perdidas atendiendo a esas formas de desigualdad. El análisis estará guiado por las relaciones mutuas que se producen entre categorías sociales como clase-género-edad que pueden entenderse no solo en términos de exclusión, sino de privilegio y de agencia, y motivado por preguntas como ¿qué implica la categoría mujer en las imágenes de prensa del conflicto? ¿la clase social modifica las expectativas sociales sobre el hecho de ser mujer-víctima? ¿Existen privilegios para algunos grupos de personas con respecto al acceso a la representación?

En este sentido, el presente capítulo indagará, en primer lugar, por la visualidad de las mujeres víctimas del conflicto armado en dos tipos de modalidades de violencia que tienen en común que fueron llevadas a cabo por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), pero que difieren en el tipo de víctimas que sufrieron las consecuencias. En el primer caso, se trata de tres fotografías presentadas por diferentes medios días después de las acciones bélicas o atentados realizados por las FARC contra la policía y el ejército, en los que resultaron muertos varios policías, militares, guerrilleros y población civil. En el segundo caso, se trata de dos imágenes que fueron tomadas luego de la muerte de 11 diputados de Valle del Cauca y 2 políticos antioqueños que habían sido secuestrados previamente por el grupo guerrillero. Las tres primeras imágenes nos muestran el encuadre del sufrimiento de mujeres pobres, situación que puede evidenciarse en las fotografías y también en las leyendas y titulares que las acompañan, y las últimas tres hablan de mujeres familiares de políticos colombianos influyentes¹.

¹ Con las fotografías que se presentan a continuación se pretende hacer un paralelo en los atributos de representación del dolor atendiendo a las diferencias de clase, cada palabra es escrita con un profundo respeto a los procesos de duelo de cada una de las víctimas.

Después revisaremos la visualidad de algunos acontecimientos de desplazamiento y analizaremos dos imágenes en las que la tragedia posterior a la muerte y destrucción de algunos pueblos es encarnada por mujeres viejas.

Las imágenes que serán consideradas en este trabajo hacen parte del repertorio de los diarios colombianos *El Tiempo*, *El Colombiano*, *El Espectador* y *El Herald* entre los años 1998-2005. Sobre estas imágenes es importante precisar que hacen parte de una industria que manufactura la realidad y en este sentido las selecciona, las organiza y las encuadra de acuerdo con los valores propios de la producción de noticias, que eligen los acontecimientos según puedan ser considerados interesantes, significativos, relevantes.

También es importante tener en cuenta que estas imágenes no resumen el padecer de las víctimas bajo las modalidades de violencia en las que tuvo lugar el acontecimiento. Se trata de un análisis de algunos eventos y de la forma en que ciertos grupos sociales fueron vistos en unas fotografías que se inscriben en la producción de noticias de prensa; no como la síntesis de una época, sino como un detenimiento para la confrontación de una imagen en el contexto de la guerra (Bonilla, 2019, p.182).

3.3 Protagonistas sin roles. Mujeres dolientes en espera de los cuerpos de sus familiares dados de baja en acciones bélicas

Las imágenes con encuadres de mujeres llorando no se agotaron en las masacres. En otras modalidades de violencia como las acciones bélicas, los secuestros y los desplazamientos también fueron recurrentes. Las acciones bélicas (acto que se lleva a cabo bajo el quehacer legítimo de la guerra) hablaron de la intensificación de la actividad armada y la prevalencia del imperativo militar sobre cualquier principio humanitario (GMH, 2013, p.87). Mediante combates, ataques a poblaciones o tomas, ataques a objetivos militares, emboscadas, bombardeos y hostigamientos se afectó la vida, además de soldados, guerrilleros y paramilitares, de la población civil. Los enfrentamientos entre la fuerza pública y las guerrillas causaron el mayor número de muertes (dentro de esta modalidad de violencia), seguidos de los enfrentamientos entre paramilitares y guerrilleras; además se calcula que las acciones guerrilleras de este tipo fueron las principales causantes de víctimas civiles fatales.

Estos enfrentamientos dejaron un gran número de familias sin sus hijos, esposos y hermanos (nueve de cada diez víctimas fatales o desaparecidas son hombres). Las fotografías de este tipo de acontecimientos mostraban frecuentemente a familiares en espera de los cuerpos de sus seres queridos, se trataba sobre todo de mujeres que esperaban en las afueras

de las instalaciones de la policía, el ejército o de medicina legal noticias sobre los cuerpos sin vida de sus familiares y en algunos casos eran acompañadas de uniformados de alguna de estas instituciones. En las imágenes revisadas, correspondientes a 16 eventos de este tipo ocurridos entre 1996 y 2006, son recurrentes las imágenes de militares en terrenos devastados con cuerpos muertos alrededor, cargando cadáveres en camillas improvisadas o en ataúdes. Es posible encontrarse nuevamente con titulares que cuentan muertos: “Fusilan a cuatro habitantes de Caicedo” (*El Colombiano*, 22 de abril de 1995, p.16A), “FARC masacraron a 54 militares” (*El Tiempo*, 1 de septiembre de 1996, p.3A) “69 muertos en escalada de la guerrilla” (*El Espectador*, 5 de agosto de 1998, p.4A).

La fotografía que aparece en la Figura 1, fue tomada en la IV Brigada Medellín, días después de los enfrentamientos, que se prolongaron por tres días, entre las FARC y varias unidades militares ubicadas en inmediaciones de la quebrada El Billar, zona rural de Cartagena del Chairá (Caquetá) en marzo de 1998, previo a las elecciones parlamentarias y presidenciales de ese año; en el acontecimiento murieron 64 soldados, 30 guerrilleros y 4 campesinos, y fueron secuestrados y desaparecieron 43 policías. La imagen se acerca, en un plano medio, a la reunión de tres mujeres que tienen en común la tristeza y el dolor que reflejan sus rostros, la primera de ellas (de izquierda a derecha) cubre medianamente el lado izquierdo de su rostro con su mano izquierda, por su posición el fotógrafo puede captar el lado descubierto en el que puede verse que la mujer llora cerrando sus ojos fuertemente; la segunda abraza a una tercera mujer en un ejercicio que más que de soporte moral parece apoyarla ante un posible derrumbamiento, su expresión hace pensar que su llanto también estaba acompañado de sollozos; y la última de ellas refleja en su rostro una profunda tristeza, pero su expresión parece más contenida que la de sus compañeras, es la única de las tres que tiene los ojos abiertos, pero, aun así, se encuentran rodeados de lágrimas. En la esquina inferior derecha se observa apenas el brazo de un niño que por su posición puede verse que está en brazos de una cuarta mujer. Ellas asisten a la espera de los cuerpos de sus familiares. Ninguno de los rostros lleva maquillaje, ninguna tiene el cabello arreglado, y no llevan joyas ni elementos decorativos.

La noticia que anuncia la fotografía se titula “Lagrimas por el hijo” y hace parte de la portada del diario *El Colombiano* del 11 de marzo de 1998. La leyenda permite saber el lugar y lo que ocurrió con *el hijo*, su nombre y su edad, permite saber además que la mujer que llora es una mujer pobre y brinda información sobre una cantidad adicional de entierros de N.N muertos en combate:

El llanto de varias madres a la espera de sus hijos caídos en los combates en el Caguán irrumpió ayer en la IV Brigada de Medellín. La mamá de Rubén Darío Cinfuentes, de 23 años, presagiaba lo peor desde que su hijo se fue a la guerra, porque con el sueldo que ganaba en la Plaza Mayorista no le alcanzaba para ´ver´ por sus cuatro hermanitos. También ayer, sin la presencia de sus seres queridos, fueron enterrados en Florencia, Caquetá, los cadáveres de 14 N.N., que el Ejército supone que fueron soldados que combatieron a las FARC en el Caguán (*El Colombiano*, 11 de marzo de 1998, portada).

La leyenda no brinda información de ninguna de las mujeres, más allá del parentesco de una de ellas con el soldado muerto.



Figura 1. Madre doliente, Medellín, Antioquia, *El Colombiano*, 11 de marzo de 1998, portada. Foto de Jesús Abad Colorado.

La Figura 2 nos presenta una situación similar. La noticia hace parte de la portada del diario *El Colombiano* del 11 de febrero de 2005. La fotografía fue tomada en el municipio de Carepa, Antioquia, después del ataque perpetrado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) el 8 de febrero de 2005, contra un pelotón del Batallón de infantería No 46 “Voltigeros” en la vereda El Porroso de Mutatá (Antioquia). Los hechos ocurrieron después de la salida del territorio de los hombres del bloque Bananero de las Autodefensas, quienes se desmovilizaron en noviembre de 2004. En la imagen aparecen 4 mujeres, una de ellas con traje militar. Las otras tres mujeres, vestidas de civiles, están recogidas en un abrazo en torno a la que se encuentra en el medio. La mujer del medio no abraza a ninguna de las

otras dos, su rostro, completamente descubierto, revela una expresión de tristeza y dolor, en un momento que podría ser el receso de un largo llanto; la mujer de blusa blanca abraza a la de medio con su mano derecha mientras con la otra cubre el lado izquierdo de su cara. La cuarta mujer usa traje militar, su expresión es tranquila, su mirada apunta al horizonte y lleva en sus manos un papel, posiblemente de un trámite administrativo que deba realizar con las mujeres que lloran.

El titular “Tras los combates, el dolor regresa a las madres de Urabá”, permite saber que las mujeres que lloran son madres de las víctimas del acontecimiento; y la leyenda no nos permite saber mucho más sobre ellas ni sobre las víctimas: “En las instalaciones de la Brigada XVII del Ejército en Carepa, varias familias se agolparon para esperar los cadáveres de los soldados muertos durante el enfrentamiento con el 5 frente de las FARC en zona rural de Mutatá, en los que murieron 19 militares adscritos al Batallón Voltigeros” (*El Colombiano*, 11 de febrero de 2005, portada).



Figura 2. Madres, Carepa, Antioquia, *El Colombiano*, 11 de febrero de 2005, portada. Foto de Donaldo Zuluaga.

En la Figura 3 se reconocen varios rostros que se ubican al costado de un ataúd, las 4 personas que lo rodean en la primera línea son mujeres, en el rostro de tres de ellas se puede ver el sentimiento de dolor, el padecimiento del sufrimiento, la cuarta mujer está recostada sobre el ataúd. Al fondo pueden verse dos hombres de mirada tranquila, uno de ellos lleva lo que parece ser un traje de la fuerza pública. La fotografía fue tomada en Bogotá posterior a La Toma de Miraflores, un ataque realizado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia el 3 de agosto de 1998 contra una base antinarcóticos de la Policía Nacional y un batallón del Ejército Nacional. La base antinarcóticos de Miraflores, localizada en una zona comercial de la población del mismo nombre en el departamento de Guaviare, era el principal centro de la lucha antidrogas en Colombia.

La imagen hace parte de las páginas interiores del diario *El Espectador*, no tiene ningún encabezado y la leyenda, como en los casos anteriores, habla de *familiares* y *cadáveres* “Familiares de varios de los agentes asesinados en la escalada guerrillera recibieron hoy los cadáveres de sus Parientes en Bogotá. Algunos están siendo velados en el centro religioso de la Policía en el CAN” (*El Espectador*, 6 de agosto de 1998), en la parte inferior de la imagen se presenta una "Lista parcial de víctimas por ofensiva guerrillera”, en la que se relacionan las personas que resultaron muertas en la incursión que grupos del ELN y las FARC realizaron en varios departamentos del país.



Figura 3. Familiares, Bogotá D.C., *El Espectador*, 6 de agosto de 1998. Foto de Luis Emiro Mejía.

Tres imágenes de duelo, con varios elementos comunes. Mujeres que lloran a sus hijos muertos en combate a manos de guerrilleros, mujeres sin nombre solo reconocidas por su relación filial con el muerto, “madre”, “familiar” o “pariente”, mujeres pobres que vieron a sus hijos ir a la guerra como posible solución a sus problemas económicos, mujeres encuadradas en el sufrimiento y el llanto, sin más criterios de identificación que su clase y su género, sujetos representados generalmente alrededor de cuerpos muertos o a la espera ellos, en sepelios, como dolientes y como testigos, carentes de un nombre, de una vida que “haya valido la pena”.

Los relatos de los que hacen parte sus cuerpos, enmarcados en planos medios o primeros planos, les niegan toda suerte de protagonismos, sus rostros de sufrimiento ocupan en la historia un mero rol de reparto en lo que parece una historia mayor que sobrepasa sus experiencias particulares, son figurantes en un relato en el que otros llaman la atención, actrices de reparto, mujeres “sin atributos” en una producción. Una cantidad variable de

personas que se constituyen en un accesorio de humanidad, que aparece como fondo para resaltar la actuación de los héroes o la crueldad de los villanos, los protagonistas del relato (Didi-Huberman, 2014, p.154). Con la etiqueta “víctimas” son mostrados de forma repetitiva mujeres, hombres y niños pobres bajo titulares que los mencionan escasamente como cifras y leyendas que muy pocas veces dan cuenta de su identidad y de voces. “Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado pero humano” (p.154).

Como señala Didi-Huberman, los *figurantes* representan la escala más baja de la clase social en el cine, de manera individual no poseen ningún valor actancial, en cuanto no son necesarios en el relato de una actuación “no constituyen una fuerza activa” dentro de él (p.155). Los figurantes son en plural, uno solo no tiene importancia. La palabra *figurantes* (en plural) fue usada en Francia a comienzos del siglo XIX para hablar de los “personajes secundarios” en el teatro, aquellos que están ahí pero no tienen nada para decir. Como las “familiares” y “madres” en espera de los cuerpos sin vida de los soldados colombianos muertos en combate, cuyo dolor figura y ocupa primeras planas, pero su tragedia no trasciende un titular que las hace fondo, las oculta tras la denominación colectiva de su relación con el difunto y en cifras y conteos de cuerpos de soldados muertos, su identidad, como diría Didi-Huberman, no consigue hacerse un nombre, están ahí para ser olvidadas, para escapar a la vista del observador, “ser figurante, estar ahí para no comparecer, para fundirse en la masa, para no servir de nada, salvo de fondo de la historia” (p.156).

En la Figura 1 ninguna de las mujeres tiene nombre, la leyenda presenta a una de ellas como la madre de soldado fallecido, en una historia que, refuerza el hecho de que se trata de mujeres humildes: "La mamá de Rubén Darío Cinfuentes, de 23 años, presagiaba lo peor desde que su hijo se fue a la guerra, porque con el sueldo que ganaba en la Plaza Mayorista no le alcanzaba para «ver» por sus cuatro hermanitos" (*El Colombiano*, 11 de marzo de 1998, portada), y continua con un conteo de cadáveres que parece interminable. "También ayer, sin la presencia de sus seres queridos, fueron enterrados en Florencia, Caquetá, los cadáveres de 14 N.N." (*El Colombiano*, 11 de marzo de 1998, portada), que también está presente en la Figura 2 "murieron 19 militares adscritos al Batallón Voltigeros" (*El Colombiano*, 11 de febrero de 2005, portada).

¿Conectaron estas imágenes –y sus textos– al lector con la historia de dolor de estas mujeres humildes? En el conflicto armado colombiano murieron centenares de miles de

personas y miles de familias padecieron las condiciones emocionales, económicas, sociales y morales de esas pérdidas y en pocas ocasiones parece esto haber llamado significativamente la atención de la población civil o por lo menos movilizarlos a la acción. En el plebiscito de octubre de 2016 en el que se preguntaba a la población colombiana ¿Apoya el acuerdo final para la terminación del conflicto y construcción de una paz estable y duradera? La respuesta más votada fue NO, no a la posibilidad de finalizar un conflicto que se había extendido por más de 50 años y que había costado la vida, la pérdida de la familia, del hogar, la libertad o la vida como era conocida a millones de personas.

En su trabajo, Jorge Iván Bonilla ya proponía la reflexión de que no habíamos visto la tragedia no porque no hubiera sido mostrada, sino por la forma en que se hizo, cuerpos muertos, ataúdes, cifras sin rostro, sin vos, sin nombre; pero, ¿son iguales los marcos de las mujeres en las diferentes clases sociales?, ¿son todas las mujeres igual de vulnerables en las representaciones fotográficas de la guerra?

A propósito de los encuadres de las imágenes de guerra y cómo éstos guían nuestras percepciones y afectos, Judith Butler (2009, p.29) se hace dos preguntas que vale la pena traer a cuenta en este caso. ¿Cómo consigue producir afecto esta estructura del marco? ¿Cuál es la relación entre el afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política? De este par de cuestionamientos, la autora lleva a cabo su análisis sobre las vidas precarias y sobre cómo ciertos marcos propician una comprensión de la precariedad como una condición propia de unos grupos reducidos de personas.

Butler plantea la necesidad de comprender la precariedad como una “condición compartida de la vida humana” donde la vida (que es precaria) para todos los seres humanos implica la dependencia de redes y condiciones sociales:

No es que primero nazcamos y luego nos volvamos precarios, sino más bien, que la precariedad es coincidente con el nacimiento como tal (el nacimiento es, por definición, precario), lo que significa que importa el hecho de que un niño pequeño vaya a sobrevivir o no, y que su supervivencia depende de lo que podríamos llamar una «red social de manos» (p.31).

La precariedad señala el carácter sustituible del ser humano y nuestro anonimato con relación “tanto a ciertos modos socialmente facilitados de morir y de muerte como a otros modos socialmente condicionados de persistir y prosperar” (p.31).

Nuestras vidas han sido siempre precarias, pero no lo percibimos siempre de esa manera. Butler sostiene que la guerra está enmarcada para controlar y potenciar el afecto con

relación a una distribución desigual y políticamente inducida de la precariedad, que lejos de acercarnos en un “nosotros” compromete el estatus ontológico de poblaciones que son “otros” exponiéndolas como prescindibles y no merecedoras de ser lloradas.

Estos marcos que acompañan a las imágenes como subtexto, impiden en muchos casos percibir la precariedad de las vidas que lloran y de las vidas perdidas. En este sentido, se vuelve necesario pensar sobre la vulnerabilidad y sobre cómo estos marcos reconocen unas vidas y otras no, y de esta manera afectan nuestra capacidad de indignarnos y nos vuelven indiferentes ante el dolor de los demás (Jerade, 2016, p.131), nos vuelven ciegos frente a la necesidad de protección contra la violencia, el hambre, la enfermedad.

3.4 Del dolor a la acción, mujeres “ejemplo”

La violencia en Colombia fue padecida principalmente por personas pobres, alejadas de la vida pública, personas de campo sin más capital que su trabajo. Pero en otros casos logró escalar a la esfera pública, al ámbito de la política. El secuestro fue una modalidad de violencia usada, principalmente por organizaciones guerrilleras, con propósitos que variaron levemente en el tiempo pero que, en general, estaban entre la consecución de recursos económicos, propagandísticos y su uso como arma política para negociar y conseguir apoyo social; en el caso de otras organizaciones delictivas como el narcotráfico –particularmente el Cartel de Medellín– el secuestro de personalidades públicas fue usado para “presionar al Estado y obligarlo a renunciar a la extradición de colombianos a Estados Unidos, eje de la política de lucha contra el narcotráfico” (GMH, 2013, p.67). Durante los años noventa cambiaron las dimensiones y la connotación del secuestro en un proceso de radicalización política y militar por parte de las FARC y el ELN. “Los secuestros económicos se vieron reforzados por un trasfondo político en la medida en que no se trataba únicamente de la depredación de recursos económicos de las élites, sino de una estrategia de asedio y de presión de las guerrillas para debilitarlas, por considerar que estas eran la base social y política del proyecto paramilitar o de los intereses privados que defendía el Estado.” (p.67). Y durante el proceso de paz de las FARC con el Gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), “las guerrillas vieron en el secuestro una estrategia eficaz para fortalecer su posición en la mesa de negociación” (p.68). Esta modalidad de violencia se volvió masiva e indiscriminada en el periodo más crítico de escalamiento de la guerra (1996-2002).

En el secuestro, a diferencia de otras modalidades de violencia, las víctimas solían tener más recursos “no solo económicos, sino políticos y simbólicos para comunicar su

tragedia a la sociedad” (p.70), lo que hizo que este tipo de violencia tuviera una alta exposición mediática que se hizo evidente en la difusión de un gran número de imágenes y de pruebas de supervivencia de los llamados “canjeables”. Los secuestros fueron también el acto de violencia que más movilizó a la opinión pública en contra de la guerrilla.

Un acontecimiento de este tipo que causó un gran revuelo nacional exigiendo la liberación de los dirigentes políticos fue el del ex gobernador de Antioquia Guillermo Gaviria Correa y el asesor de paz Guillermo Echeverri, ambos ingenieros con trayectoria política en el departamento de Antioquia y en el país. Los dos fueron secuestrados por las FARC el 21 de abril del 2002, en el transcurso de una Marcha de la No Violencia que se dirigía, desde Medellín, al municipio de Caicedo (Occidente antioqueño). Casi un año después, el 5 de mayo de 2003 Gaviria, Echeverri y ocho soldados fueron asesinados por la guerrilla durante un intento de rescate por parte de Ejército Nacional.

La fotografía que aparece en la portada del diario *El Colombiano* del 9 de mayo de 2003 (Figura 4) registra el inicio de la marcha de despedida del antes Gobernador de Antioquia, Guillermo Gaviria. En el centro de la imagen el ataúd donde reposa el cuerpo cubierto por la bandera de Colombia y adornado con flores, atrás la concentración de personas que acompañan la marcha y desde el balcón de las instalaciones físicas de la Gobernación de Antioquia personas que observan el inicio del recorrido y lanzan papeles blancos. Al lado izquierdo del ataúd se encuentra la esposa del difunto gobernador, Yolanda Pinto, quien con su mano izquierda sujeta el ataúd y con la derecha ondea un pañuelo blanco, su mirada se dirige al frente con expresión triste pero contenida. Del otro lado del ataúd se encuentra el hermano del difunto quien sostiene el cajón con ambas manos; a su lado, Eugenio Prieto (Gobernador encargado), quien sostiene con una mano un pañuelo blanco y con la otra el brazo de Adela Correa, la madre del difunto, su expresión al igual que la de los demás es de tristeza y confusión. Adela, se sostiene de ambos lados, a su derecha Eugenio y a su izquierda de una mujer cuya identidad no se menciona, su rostro también se ve triste. Todos los presentes se encuentran bien vestidos y del mismo modo el vestuario, el cabello y rostros tanto de Pinto y Correa, como de los demás presentes, se ven cuidadosamente preparados.

La fotografía es tomada en un plano de respeto que al tomar distancia de las dolientes no ingresa a la intimidad del dolor, es un plano amplio que ofrece un panorama del sepelio. Se trata de una imagen que acompaña la solemnidad del evento que está sucediendo; lo

propio hacen el titular “Ejemplo de Noviolencia” y la leyenda "Más de cinco horas duraron la marcha y las obras fúnebres del sacrificado Gobernador de Antioquia, Guillermo Gaviria Correa. El cortejo partió del centro administrativo La Alpujarra y llegó hasta la Basílica Metropolitana. En la imagen, entre otros, su esposa Yolanda, su hermano Aníbal, el gobernador Prieto y la adolorida mamá, Adela Correa de Gaviria”; los dos se refieren al evento reconociendo la tristeza y el dolor tras la partida del Gobernador, pero trascienden los hechos de violencia con un mensaje aleccionador que habla de la necesidad de que la ciudadanía actúe recordando que la paz se consigue con acciones de paz y no-violencia como la que presencian.



Figura 4. Despedida, Guillermo Gaviria Correa, *El Colombiano*, 9 de marzo de 2003, portada. Foto de Henry Agudelo.

Otro de los acontecimientos más recordados de este tipo fue el de los 12 diputados del Valle del Cauca, retenidos el 11 de abril de 2002 en el Edificio de la Asamblea Departamental del Valle del Cauca por miembros de la antigua guerrilla de las FARC disfrazados de soldados del Ejército. Cinco años después, la misma organización guerrillera dio a conocer que once de los doce diputados habían muerto. La fotografía que aparece en la

Figura 5 fue tomada tras conocerse de la llegada de los cuerpos sin vida de los 11 diputados a Cali. La imagen a blanco y negro muestra a cinco personas caminando, en el centro de ellos Luz Marina Reyes, la madre de Juan Carlos Narváez, quien toma con una mano a su nieto y con la otra sujeta su cartera, a su lado derecho caminan dos mujeres y su lado izquierdo dos hombres. El hombre que está ubicado en el extremo derecho de la fotografía extiende con sus dos brazos una bandera de Colombia pintada simulando manchas de sangre y con la palabra "FARC" escrita tres veces en la parte posterior. Sus rostros exhiben un sentimiento contenido, las miradas de la mujer y de los dos hombres que la acompañan se dirigen al piso, al camino que están andando, mientras las dos mujeres, del lado izquierdo de la foto parecen conversar y mirarse de reojo. La fotografía, al igual que en el caso anterior muestra a parientes y conocidos del expresidente de la Asamblea Departamental del Valle del Cauca.

La noticia relata la llegada de las ambulancias del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) con los restos y la tristeza que sentían los familiares tras su entrada ("comenzaron a correr lágrimas por los rostros de los familiares que esperaban en medicina legal"). El relato se nutre de los testimonios de varios familiares que esperan para entrar al lugar donde la comisión dejaría los cuerpos.

Algunos no se sintieron capaces de ir a la morgue

CALI
Con el sonido, a las 3 de la tarde, de las sirenas de cuatro ambulancias del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) que traían los restos de los 11 ex diputados del Valle comenzaron a correr lágrimas por los rostros de los familiares que esperaban en Medicina Legal.

Un olor nauseabundo invadió el lugar. Todos quedaron en silencio.

¿Donde los encontraron era el lugar donde murieron? ¿Recuperaron sus pertenencias?, preguntaron repetidamente los familiares a Álvaro Leyva tan pronto lo vieron. Su respuesta era el silencio.

Entraron tras él al lugar donde la comisión dejaría los restos que ellos esperaron por tres meses. Ahí estuvieron lejos de la prensa.

"Yo sí voy a entrar, quiero despedirme de mi papá. No sé si mi mamá podrá hacerlo. Aunque queríamos que llegara este momento, es muy difícil



Con una bandera 'ensangrentada' llegaron Yolanda y Gloria, su madre Luz Reyes, su nieto Juan y Luis, familiares de Juan Carlos Narváez.

mos vivo, sino en una bolsa", dijo Alejandro Orozco, hijo del ex diputado Nacienceno Orozco, mientras tomaba aire como para darse valor. Llegó solo a Medicina Legal.

De tres en tres los familiares pasaron a ver los restos de sus seres queridos.

Consuelo Meza, esposa de Héctor Fabio Arizmendi, no se sintió capaz de vivir la situación. Le encomendó a Humberto Arizmendi, primo

lugar. "Está muy mal, lo mismo que los niños. Solo querían recuperar los cuentos que su papá les escribió mientras estaba secuestrado", dijo Arizmendi.

De la familia Hoyos el primero en llegar fue el sacerdote José Eugenio, hermano del ex diputado Jairo Hoyos. Venía de Estados Unidos, donde vive.

"Hemos orado mucho para cerrar este círculo doloroso.

encontrar una salida al conflicto armado", dijo el sacerdote quien, una vez entró a la morgue, bendijo los cuerpos.

Apenas a la 1:30 de la tarde Fabiola Perdomo, esposa de Narváez, recibió la llamada de la Cruz Roja en la que le dijeron que el helicóptero con los restos estaba abasteciéndose de combustible en Popoyán. Cogió un teléfono y con voz entrecortada empezó a llamar a cada uno de los familiares.

Ya en la morgue hubo una imagen que no pasó inadvertida para nadie. Luz Marina Reyes, mamá del ex diputado Narváez; sus hermanos Gloria y Luis y su hijo Juan Carlos entraron con una bandera de Colombia en la que se veía el Farc. De las letras emanaba sangre.

El primero en salir de la morgue fue Jhon Jairo Hoyos, hijo del ex diputado Jairo Hoyos.

"No los dejaron ver, solo nos unas bolsas blancas selladas", dijo. Estaba muy pálido.

Figura 5. Algunos no sintieron capaces de ir a la morgue, Cali, Valle del Cauca, *El Tiempo*, 5 de septiembre de 2007. Foto de Hugo Giraldo.

Tanto las imágenes de las acciones bélicas, como la de los secuestrados asesinados, muestran a mujeres dolientes, pero lo hacen con un encuadre del sufrimiento distinto. En el primer caso la expresión de dolor llena la toma, no se sabe disimular, ni pretende camuflarse, el sentimiento puede percibirse tan fuerte que el apoyo en otras mujeres parece fundamental para mantenerse en pie, los planos de las tomas consiguen colarse por un instante en su intimidad, sus emociones son el eje central de las noticias "el llanto de varias madres", "el dolor regresa a varias madres". Su nombre no aparece en ninguna parte y su testimonio, si existe, es reducido como en la Figura 1 donde la identidad de una de las mujeres está marcada por su relación con el muerto, se trata en todos los casos de "madres", "familiares", "parientes" a la espera de cadáveres que tampoco poseen un nombre.

En las imágenes de las dolientes de los políticos asesinados se ven mujeres que sufren como las primeras, mujeres a las que la guerra les arrebató la alegría de volver a ver a quienes aman, pero, en este caso, la acción en la que son capturadas va más allá de la expresión de dolor. En la Figura 4 se retrata el dolor y el sufrimiento pero como parte de algo más grande, un cortejo fúnebre, y acto de protesta a la vez, al que asisten los familiares de los fallecidos y por la ciudadanía reclamando que no haya más violencia; en la Figura 5, los familiares también tienen la oportunidad para realizar un acto de simbólico de protesta, llevar una bandera de Colombia ensangrentada, para transmitir un mensaje contra el grupo perpetrador del asesinato. Los relatos van más allá de las mujeres que aparecen en las fotografías, en este caso el dolor es un sentimiento más general "algunos no se sintieron capaces", "se alarga el dolor y la espera". Las mujeres que lloran a los políticos son nombradas también mediante su relación con el difunto, pero es posible, inmediatamente después conocer su identidad. Imágenes en las que no se llena el contenido con los rostros de dolor y sufrimiento, en las que las mujeres tienen una identidad y un testimonio, personas que como doña Luz Reyes y sus familiares tienen voz, pero además capacidad de acción para manifestar lo terrible del acontecimiento y su sentir hacía el grupo perpetrador del atentado.

¿Pero por qué es recurrente que una mujer encarne la vulnerabilidad? En este punto volvemos con Butler y sus pensamientos sobre la vulnerabilidad original de un ser respecto a otro y sobre como ciertas formas de dolor se reconocen y se amplifican socialmente, mientras que otras no reciben ninguna atención y se vuelven "impensables e indoloras" (2006, p.16),

Judith Butler reflexiona sobre la pérdida de un ser querido y sobre la vulnerabilidad a la que quedamos expuestos después de haber tenido, amado, deseado y haber luchado por encontrar las condiciones de ese deseo y reconoce el hecho de que la vulnerabilidad no se encarna de igual modo en todos los cuerpos, las mujeres y las minorías han estado históricamente sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización. Butler advierte que “la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (p.46).

La violencia exhibe la peor situación posible, una forma terrorífica de mostrar la vulnerabilidad de unas personas frente a otras, una forma de revelar como la vida de una persona puede depender arbitrariamente del control de otro, de su voluntad. En los momentos violentos, caracterizados por la posibilidad de acción de unas personas por sobre otras, de hacer daño, de amenazar con eliminarlo, todas las personas son vulnerables, pero ciertamente esa vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, “especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son ilimitados” (p.55).

3.5 Pobreza, mujeres, vejez

El desplazamiento forzado en Colombia ha sido el resultado de la combinación de las diferentes estrategias que fueron empleadas en el país por parte de grupos paramilitares, guerrilleros y militares, y que convirtieron a la población civil en el blanco de sus actuaciones. Las masacres, el homicidio, selectivo o colectivo, las amenazas, los bloqueos económicos, los ataques a poblados se presentan como las principales causas que generan desplazamiento. Según el Registro Único de Víctimas (RUV) el 89% de las víctimas del conflicto armado se reportan en este hecho victimizante.

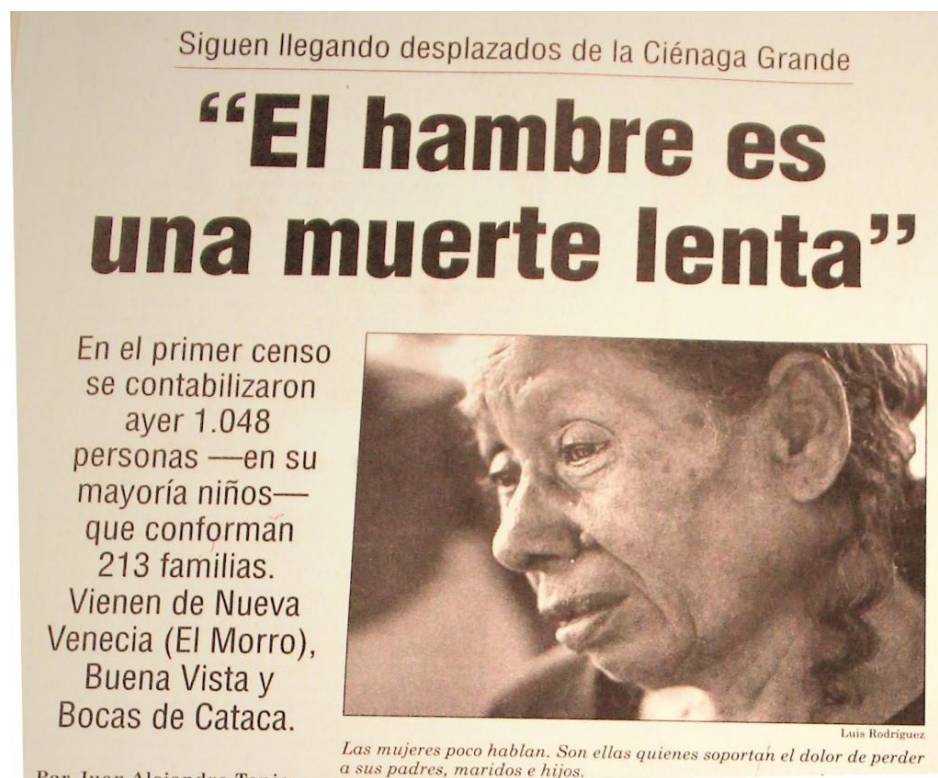


Figura 6. Las mujeres poco hablan, Ciénaga Grande, Magdalena, *El Heraldo*, 28 de noviembre de 2000, p.12A. Foto de José Luis Rodríguez Maldonado.

La imagen que podemos observar en la Figura 6, fue presentada en el diario *El Heraldo* el 28 de noviembre de 2000. Se trata de una fotografía en un primerísimo primer plano en la que aparece una mujer cuyas manchas y arrugas revelan la vejez, y la expresión de su rostro, especialmente la de sus ojos, el sufrimiento; en su rostro no hay maquillaje, ni lleva en sus orejas ni en su cuello ningún tipo de adorno y su cabello apenas es sujetado en la parte de atrás por una moña. La fotografía fue tomada después de los hechos ocurridos en Ciénaga Grande, Magdalena el 22 de noviembre del 2000 en los que fueron asesinados 60 pescadores por un grupo de paramilitares. La fotografía es presentada en una noticia que se titula “El hambre es una muerte lenta”, en la que se exponen las cifras del desplazamiento de Ciénaga grande al Atlántico, se relata que los funcionarios de la administración del departamento afirman que no hay recursos económicos para atenderlos y se ofrecen algunos testimonios de hombres víctimas del evento, después de la siguiente afirmación: “Las mujeres casi no hablan pero dan la cara: los hombres lo contrario”, los testimonios hablan de la preocupación de ellos por los recursos económicos, de la incertidumbre laboral, en general de los cambios que implican para ellos pasar de un pequeño pueblo pesquero en el que no hay ni escuelas a una ciudad en la que a su parecer no tienen cabida. La fotografía está acompañada en la parte inferior por unas palabras que van en el mismo sentido: “Las mujeres

poco hablan. Son ellas quienes soportan el dolor de perder a sus padres, maridos e hijos”. Contrario a los hombres que irrumpen en el espacio público mediante la palabra, para narrar lo que ocurrió, para dar palabras de aliento, o para expresar sus preocupaciones como en este caso, las mujeres lo hacen por la vía de la emoción y el afecto, allí donde se supone que el comportamiento y la expresión deben ser contenidos ellas se derrumban (Bonilla, 2019).



Figura 7. Doliente, Naya, Cauca, *El Tiempo*, 17 de abril de 2001, p.1. Foto Reuters.

La figura 7 muestra también a una mujer mayor que sostiene su rostro invadido por la tristeza con su mano derecha, se trata de una mujer pobre sin mayores arreglos e indumentaria, en su pecho derecho puede verse que guarda una peinilla, sus manos y su ropa se ven polvorientos. La fotografía muestra a una mujer en un plano medio en el lado izquierdo del marco, su mirada parece dirigirse hacia el suelo y detrás de ella se dibuja claramente la tragedia. A diferencia de las mujeres que comparecen en las figuras 4 y 5, de los planos generales con que se muestra su dolor (son fotos tomadas a distancia), aquí la cámara invade la intimidad de la mujer y la expone en su tristeza plena. Y tampoco en este caso, las palabras del pie de foto, ni de la noticia le ofrecen al lector la posibilidad de darle un nombre, una identidad, un relato a la mujer que aquí se muestra.

Son imágenes que se repiten con cierta frecuencia en el relato del desplazamiento en el país. Imágenes de mujeres viejas con los ojos inundados y la mirada perdida, con la destrucción y la incertidumbre a su alrededor. A las categorías “mujer” y “víctima” se suma en estas imágenes la “vejez” como una condición adicional de desigualdad que recae sobre los pueblos y que los hace invisibles por la vía de la repetición y mediante la presentación irreflexiva de su vulnerabilidad. Los pueblos no son solo condenados a la desaparición y el olvido mediante la subexposición, la censura y el abandono del que eran víctimas en el retrato antiguo y humanista -la antigüedad y el renacimiento- que por la vía de la jerarquía social y la división política investía del privilegio de existir solo a hombres con poder (Bonilla, 2019, p.203), sino mediante la sobreexposición, “la del espectáculo, la piedad del mal entendida, el humanitarismo gestionado con cinismo” (Didi-Huberman, 2014, p.31).

La vejez al igual que el género es una construcción social, las formas de envejecer resultan "distintas en cada caso como consecuencia de un proceso sociocultural que representa una realidad determinada en cada etapa de la vida" (Rodríguez-Spiteri, 2018) y de donde resultan también una serie de estereotipos que suelen ser diferentes entre hombres y mujeres. Las dos imágenes presentadas anteriormente exhiben en dos eventos de tragedia a mujeres que además de ser pobres son viejas. Estas escenas de destrucción en el caso de la Figura 7 y de abandono social en el caso de la Figura 6 nos recuerdan, al igual que las imágenes de los apartados anteriores, que la precariedad sobre todo en tiempos de guerra, no la encarnan todos los cuerpos por igual.

Son imágenes que no hablan de las mujeres que en ellas aparecen. El centro de las fotografías son sus emociones, su dolor, sus carencias, pero nada alrededor de la fotografía permite dar cuenta de sus historias particulares. En la figura 6, ni el título ni la leyenda proporcionan información de la mujer retratada. "El hambre es una muerte lenta" envuelve a la imagen en un relato que se apoya en la vejez y en la idea asociada a ella de un sistema inestable e irreversible que acaba con la muerte. Imagen y texto dibujan, como en el grabado *La danza de la muerte* de Hans Holbein, a una anciana que camina con la muerte a su lado a punto de propinarle el empujón definitivo, y de quien no conocemos nada más allá que su inminente destino. El pie de foto y el desarrollo de la noticia refuerzan muy bien la idea de que la imagen no guarda relación con el texto, ya que ellas están ahí para apoyar un relato mayor sobre la guerra. La Figura 7 presenta un relato muy similar, la fotografía bajo el título "Las cenizas de la guerra" habla del horror por el que pasan los habitantes de La Caucana, del perpetrador, del número de muertos y de las pérdidas materiales junto a una imagen que

muestra el sufrimiento de una mujer que acaba de perderlo todo y cuyo futuro es completamente incierto.

Los titulares de ambos casos mencionan experiencias que sobrepasan lo que la imagen muestra. Un relato similar se puede encontrar en el análisis hecho por la investigadora Barbie Zelizer sobre las imágenes de la liberación de los campos de concentración Nazi,

A pesar de la presencia ubicua de las mujeres en la liberación de los campos, las mujeres aparecieron visualmente solo en formas altamente estratégicas. Cuando se comparan con las palabras, las imágenes hacen que sea más fácil y más difícil marcar el género de las mujeres a la mano. Fue más fácil porque, en la mayoría de los casos, la mera visibilidad de las mujeres en las fotos hizo posible su identificación en función de las cuestiones de género. Pero fue más difícil porque las imágenes de las mujeres tenían que ser representadas de una manera que apoyara la gran atrocidad con la que se contaba la historia. Esto significaba que el género a veces se hacía hincapié en formas que no necesariamente coincidían, apoyaban o reflejaban las actividades que se describían (página; traducción propia).

Del mismo modo puede decirse que las víctimas del conflicto armado colombiano fueron presentadas de manera estratégica. Aunque aparentemente el número de representaciones fotográficas sugiere que las experiencias de las mujeres fueron mostradas ampliamente, al mirarlas detenidamente se revela que no es así y que al contrario las mujeres mostradas fueron poco descritas, sus figuras aparecían en primeros planos o en planos medios para “ilustrar” una historia más amplia sobre la guerra, una que se contaba con cifras de muertos, desplazados y desaparecidos.

Las condiciones de desigualdad que exhiben estas mujeres, lejos de motivar una reflexión sobre la vejez y la necesidad de acompañamiento social y económico a víctimas del conflicto que acaban de perderlo todo, se convierten en un filtro más que nos ciegan frente a la tragedia. Son imágenes que nos paralizan y nos hacen callar, lo que vemos nos confronta con una realidad que no puede ser captada espontáneamente, y lo que resulta de ahí es a menudo una “inviolabilidad” que parece impedir un análisis pictórico detallado y que pocas veces conduce a cuestionamientos sobre el uso de las imágenes, sobre los orígenes de las mismas y sobre la barbarie:

Una imagen vale más que mil palabras dice el dicho. Pero este tipo de presunta inmediatez, tanto de la representación fotográfica de la realidad como de las emociones que crea, pronto se convierte en un mito. El acto de quedarse en silencio ante estas fotografías reproduce este mito tanto como el uso constante de las mismas imágenes como símbolos para la historia "completa" de los campamentos y el nacionalsocialismo (Brink, 2000, pp. 144-145).

Capítulo IV

Mujeres combatientes. Lo icónico y el género

En el capítulo 3 vimos como las imágenes de mujeres víctimas estuvieron presentes en las fotografías de prensa que registraron eventos de violencia en el país. Estas fotografías con frecuencia confirmaron y reprodujeron estereotipos dominantes de la mujer en la cultura, relacionados con la vulnerabilidad, la fragilidad, la domesticidad, que parecían transmitirse con mayor fuerza en cuanto más rasgos de desigualdad personificara la víctima.

Así mismo, el capítulo 1 arrojó luces sobre como los roles de víctimas y soporte de la guerra eran los que ejercían con mayor frecuencia las mujeres y los que contaban con un mayor registro, pero también permitió ver como el rol de combatiente resultaba especialmente problemático en la representación de las mujeres en la guerra. De la mano de dos casos emblemáticos de la Edad Antigua y la Edad Media: el de las amazonas y el de las doncellas guerreras, fue posible ver como los relatos de las mujeres en el campo de batalla estuvieron atravesados por la interpretación por parte de los hombres y del orden establecido, y que cuando el accionar de las mujeres dentro de la guerra no fue validador de dicho orden, su participación quedó atrapada en relatos que buscaban reforzar historias de control y dominación y del “adecuado” funcionamiento del orden social dominante y cuando por el contrario su acción era validadora del orden, su comportamiento se exaltaba, pero de forma momentánea, para luego sugerir el retorno a las labores domésticas.

Estudios como los de Zelizer y Agostinho, que exploraron propiamente la visualidad del género en las fotografías de la liberación de los campos de concentración, encontraron de forma similar que el género estuvo atrapado entre dos impulsos según las expectativas de quién contara la historia, entre el exceso y la ausencia. En el primer caso, las mujeres fueron narradas generalmente en las categorías de víctimas y testigos; el segundo fue característico de la categoría de perpetradoras. En este caso, su invisibilidad fue marcada por la ausencia de características femeninas, que se remarcaban para insistir en que las mujeres perpetradoras eran algo así como lo peor de la barbarie Nazi.

Durante el conflicto armado en Colombia las mujeres hicieron parte activa de los grupos guerrilleros, si bien en las filas iniciales de grupos armados como las FARC no se registraba la participación de mujeres, ellas estuvieron ahí desde el principio. “Las primeras mujeres en las FARC fueron las esposas de aquellos 48 campesinos que gestaron el grupo insurgente y huían con ellos cargando al hombro los hijos y animales de corral para

sobrevivir” (Castrillón, 2015, p.83). Las dinámicas del conflicto y las condiciones sociales de la población llevaron a que cada vez más mujeres empuñaran las armas (p.84); se estima que en la fase final del grupo guerrillero, años 2015-2016, entre el 30% y el 40% de los combatientes de las FARC eran mujeres (Colombiacheck, 2017, Unidad para la atención y reparación integral de las víctimas, 2017).

La visualidad de las mujeres combatientes en el conflicto armado colombiano no ha sido ampliamente estudiada, sin embargo, es posible encontrar algunas pistas en textos que indagan por su participación en los grupos insurgentes que señalan que, pese a la multiplicidad de formas de participación, es persistente la tendencia a resaltar su condición de víctimas en todos los bandos, a subestimar y sobreestimar su participación sin una crítica de fondo, y en muchos casos a invisibilizarlas (Ibarra, 2009, p.61). Cesar Ayala (1999) plantea que, a pesar de las irrefutables evidencias, los medios de comunicación invisibilizaron con su lenguaje la participación de las mujeres en las guerrillas colombianas. El autor afirma que existe una dificultad para aceptar su condición de guerreras, un asunto en el que coinciden Blair y Lodoño (2004), quienes sostienen que “pareciera que en el imaginario social esta figura no tuviera cabida, como si ella amenazara con romper ideas arquetípicas muy profundas en torno a la mujer, la feminidad, la sociedad y su ordenamiento” (p.64).

Aunque las fotografías de insurgentes no abundan, hay ciertos momentos que favorecen un registro más amplio que el habitual como es el caso de procesos de paz, desmovilizaciones, capturas o extradiciones. Con la firma del acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC, por ejemplo, empezaron a proliferar imágenes en las que no solo se veían mujeres uniformadas y armadas, sino en las que claramente eran las protagonistas, imágenes que consiguieron una gran difusión y un gran alcance en el imaginario social de la sociedad colombiana, pero también en la percepción de los fenómenos del conflicto interno en otros países mundo. Estas fotografías lograron de manera interesante comunicar ideas complejas, de esperanza y reconciliación, en unos casos, y de desprecio y repudio por el actuar de los grupos al margen de la ley, en otros. Pese a representar “intensa y específicamente” a los sujetos que en ellas aparecían tomaron connotaciones simbólicas y marcos de referencia más amplios que las dotaron de importancia nacional e incluso mundial.

Estas características se tipifican en lo que conocemos comúnmente como una imagen icónica, imágenes con las que conectamos rápidamente y que creemos entender con facilidad, ya que poseen un amplio carácter referencial y un fuerte poder simbólico. En la primera parte

de este capítulo revisaremos los rasgos de lo icónico y las características del género que presumiblemente favorecen la consolidación de una imagen como símbolo y en algunos casos como icono (entendiendo que ambos están estrechamente relacionadas); luego, volveremos sobre algunas fotografías de mujeres combatientes que fueron ampliamente difundidas y reconocidas durante el conflicto armado en Colombia para mostrar que estas toman fuerza no solo por su repetición pública sino por la supervivencia en ellas de formas pictóricas y culturales que vienen del pasado, pues se trata de imágenes en las que se presencia la reaparición de temas, emociones y gestos que ya hemos visto antes en circunstancias diferentes y que vuelven a través de “renacimientos” que entrecruzan el pasado con el presente (Didi-Huberman, citado por Bonilla, 2019, p.104). Una vez más nos preguntaremos por la visibilidad de las mujeres, la posibilidad de identificación de ellas, y por el uso de nociones estereotipadas para apoyar narrativas más amplias, en este caso para conectar a los espectadores con imágenes, ideas y sentimientos que de alguna manera ya estaban en su cabeza.

Las fotografías estudiadas en el presente capítulo se enmarcan en dos procesos de paz, primero en el que se firma en 2016 entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC y segundo en los diálogos de paz fallidos entre el Gobierno del Andrés Pastrana y el mismo grupo guerrillero; y ocurren en tres momentos: las primeras fueron tomadas en 2017 momento en el que aún se llevaba a cabo el proceso de desmovilización de las FARC (inicia el 26 de septiembre del 2016, día en que se firma el acuerdo de paz con las FARC, y finaliza el 15 de agosto de 2017), luego se revisan una serie de retratos tomados meses antes de la firma del acuerdo de paz, en septiembre de 2016, momento en el que los guerrilleros se encontraban expectantes de que concluyera el proceso de negociación y de retomar sus vidas como civiles y, finalmente, iremos al 2001, año en el que se llevaban a cabo los diálogos de paz entre el Gobierno del presidente Andrés Pastrana y las FARC, proceso que estuvo marcado por múltiples momentos de tensión e incertidumbre entre los diferentes actores involucrados.

4.1 Lo icónico y el género

Las imágenes han sido una herramienta altamente eficiente para la comunicación de ideas sobre la guerra y la paz, tanto por parte de los gobiernos como de los medios de comunicación (y de los intereses que estos representan). La historiadora de la fotografía, Vicky Goldberg, atribuye este poder a la capacidad de abstracción que tiene la imaginación

visual sobre otros sentidos. Esa facilidad de conversión permite que la mente esté acostumbrada a usar imágenes como ideas, un ejemplo de esto son los logos de las marcas, o las señales de tránsito; de una manera más compleja las fotografías pueden cruzar las barreras del idioma fácilmente. Con su enorme capacidad para contener, comprimir y simbolizar eventos o ideologías, las fotografías se convierten en los signos y señales de la sociedad moderna (1991, p. 135).

Las fotografías tomadas por los fotógrafos británicos y estadounidenses durante la liberación de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial lograron documentar los horrores creados por los nazis de una manera realista y referencial, y fueron usadas, en repetidas ocasiones, para infundir significados culturales más amplios que no necesariamente socavaban la fuerza referencial de las fotos (Zelizer, 2001) desencadenando fuertes emociones de conmoción y terror, de compasión y rechazo (Brink, 2000, p.135). Estas imágenes fueron tomadas rápidamente como iconos en cuanto consiguieron más que otras hacer un reclamo moral de lo acontecido a toda la sociedad, ser aceptadas como una realidad indiscutible y convertirse en un prisma mediante el cual se interpretaron otros casos de violencia y atrocidad en el mundo: como un “*tropos* universal del trauma histórico de las sociedades modernas” (Huysen citado por Bonilla, 2019).

En Colombia, por ejemplo, uno de los usos más efectivos de las plantillas del Holocausto es el que se hizo de las imágenes extraídas del documental *En el verde mar del olvido* (2000), realizado por el periodista Jorge Enrique Botero en un viaje a las selvas del sur de Colombia, en el que se documentaron las condiciones de cautiverio de 261 integrantes de la Fuerza Pública capturados en combate entre 1996 y 1999. En ellas se muestra a algunos policías y soldados detrás de un cerco rodeado por alambres (Bonilla, 2019, p.289-290). Las imágenes que lograron difundirse empezaron de inmediato a acompañar mensajes como “Estado FARCo-Nazi” (*El Tiempo*, 8 de octubre de 2000, pp. 1-18), “Ni en la Alemania de los Nazis se veían imágenes tan aterradoras” (D’Artagnan, 8 de octubre de 2000, pp.1-19),

A partir de ese momento las comparaciones y recurrencias visuales y discursivas que asemejaba estas imágenes con las prácticas del nazismo comenzaron a circular no sólo como un valor de verdad –la prueba visual y testimonial de que los uniformados estaban vivos y clamaban por un acuerdo humanitario– sino como una fuerza simbólica: las condiciones de cautiverio de los integrantes de la Fuerza Pública se convirtieron en un símbolo de la infamia de las FARC, en un ícono de como la crueldad será recordada (Bonilla, 2019, p.292).

Las imágenes de mujeres en la segunda guerra mundial fueron consideradas también representaciones icónicas, especialmente en las categorías de víctimas y de perpetradoras. En

ambos casos como símbolos de una historia de atrocidad que sobrepasaba cualquier relato particular. En el caso de las víctimas, la supuesta fragilidad ligada a su sexo hacía que lo atroz lo pareciera aún más; y en el caso de las perpetradoras, una mujer malvada malencarada, reforzaba fácilmente el mensaje del horror nazi, hablaba de una maldad tan arraigada que era ejercida “hasta por mujeres”. Estos mensajes se transmitían fácilmente mediante fotos sin créditos, sin leyenda y anexos en los que no se abordaba lo que las imágenes mostraban, las imágenes rara vez coincidían con el texto que las acompañaba (Zelizer, 2001, p.254). Una cantidad de supuestos culturales dominantes sobre las mujeres influyeron al momento de documentar su experiencia en los campamentos. Se suponía que las mujeres eran más vulnerables que los hombres, y se suponía que estar del lado del opresor era un lugar que no les correspondía, por lo que la brutalidad tanto contra las mujeres como por las mujeres era vista como doblemente atroz, desafiando las expectativas de género de las mujeres (p.255).

Cornelia Brink (2000) plantea que si bien las fotografías de los campos de concentración nazi no son iconos en el sentido estricto de la palabra, se les considera de esta forma, por su fuerte impacto emocional y el gran poder de simbolización (Bonilla, 2019, p.313). Pero entonces ¿qué hace que una imagen sea reconocida como icónica? Brink identifica las analogías entre las fotografías y los iconos, acudiendo al marco histórico de este último y remitiéndose a algunas imágenes de culto religioso del cristianismo ortodoxo. La primera de estas analogías tiene que ver con la *autenticidad*. La fotografía del mismo modo que los iconos tiene una relación a veces conflictiva, pero en general aceptada, con la realidad. Las posibilidades de credibilidad que ofrece el proceso técnico de la fotografía le confiere a la imagen una atribución “mágica” de “verdad” que, en palabras de Roland Barthes (citado por Brink 2000, p. 139), se asocia con la idea de que la fotografía es una “emanación del referente”. La relación que plantea Brink entre unos y otros va en este sentido, la fotografía al igual que el icono se considera una emanación del original, una reproducción que guarda con este cierta precisión en el tiempo. La relación entre el original y la copia en la fotografía es causal del mismo modo en que lo es la relación entre los iconos de las iglesias ortodoxas rusas o griegas con la imagen original (Brink, 2000, p.140).

El segundo rasgo que tienen en común la fotografía y los iconos es la *simbolización*. Los iconos y las fotografías representados como símbolos pretenden condensar fenómenos complejos y presentar una historia de manera ejemplar o aleccionadora, abren espacios que de otro modo no serían posibles al crear una conexión rápida y sin esfuerzo con momentos

históricos particularmente significativos (p.141). La palabra símbolo, que viene del griego *symbolon*, era usada antiguamente como un signo de reconocimiento, un objeto era partido en dos y cada parte era portada por dos personas diferentes como una contraseña que lo vinculaba con el otro como su huésped o su deudor. En este mismo sentido, el carácter icónico estará dado principalmente por la posibilidad de una imagen, nombre o término de “ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio” (Jung, 1984, p.17).

Y el tercer aspecto es la *canonización*, que se materializa tanto en la repetición de las imágenes como en la citación en esta de otras. La autenticidad, que es una propiedad característica de fotografías e iconos, se tipifica en cuanto se muestra una y otra vez. De hecho, la reproducción y distribución de íconos fotográficos ha servido para todo tipo de propósitos, tanto políticos como jurídicos, educativos o científicos (Brink, 2000, p.142). Por ejemplo, la preservación de las imágenes del horror nazi fue exitosa en la memoria colectiva en la medida en que estas fueron reproducidas incontables veces por periódicos, películas, exposiciones, libros de texto. Pero las imágenes no son solo realidad, sino que también hacen parte de un canon pictórico general que las moldea, están constantemente citando, adaptando y haciendo alusión².

El término icono secular fue acuñado por la historiadora Vicky Goldberg (1991), quien lo usa para referirse a fotografías cargadas de un gran poder simbólico, a imágenes que concentran las esperanzas y los temores de millones y proporcionan una conexión instantánea y sin esfuerzo a algún momento profundamente significativo en la historia (p.138). Goldberg hace uso de varios ejemplos para mostrar como las fotografías han sido una herramienta fundamental de medios de comunicación y gobiernos para transmitir ideas complejas. La imagen de Mao Tsseung, concebida y desplegada como un icono que reforzó la autoridad del líder político mientras estaba en el poder; la fotografía del Che Guevara con la mirada puesta en el cielo que se convirtió en ícono después de su muerte y que logró concentrar la vida, los ideales y la muerte del apuesto y heroico revolucionario e inspirar a un gran número de personas a ser como él (p.158). “La vieja Gloria sube al Monte Suribachi” de Joe Rosenthal durante la ocupación estadounidense de la isla japonesa Iwo Jima, una fotografía en la que cinco marinos y un cuerpo de hospital de la marina alzaban el emblema de Estados Unidos

² Uno de los problemas que implica esa repetición que puede, como el caso de las fotografías de la liberación de los campos de concentración nazis, prolongarse en el tiempo, es que la gente, especialmente las generaciones más jóvenes, pueden creer que por reconocerlas pueden entender lo que representan.

sobre territorio japonés, alcanzó rápidamente un estatus mítico: “En un instante, la bandera estará vertical, la posición de la victoria, la posición que los seres humanos sin duda han asociado con el triunfo desde que se levantaron a cuatro patas en desafío a la gravedad” (p.143). Se trata de tres imágenes consideradas iconos, imágenes de gran reconocimiento y difusión protagonizadas por hombres, fotografías que transmitían más que un relato sobre las personas retratadas, mensajes más amplios de autoridad, grandeza y gloria.

Goldberg (1991) presenta también el registro de la madre migrante, tomado por Dorothea Lange en 1936 para Administración de Reasentamiento - RA (Resettlement Administration) del presidente Roosevelt que se hizo canónico en la cultura estadounidense después de la Gran Depresión, la imagen representaba de forma profunda la situación que atravesaba Estados Unidos después de la crisis económica de 1929 y de las migraciones provocadas por una serie de sequías e inundaciones que azotaron las granjas y las tierras de muchas familias campesinas. La potencia de la fotografía y su capacidad para condensar el sufrimiento de la humanidad en ella, pero también toda la perseverancia (p.135), tuvieron efectos tan inmediatos y concretos como ningún otro registro de este tipo de la RA. En este caso, también se trata de una imagen reconocida y ampliamente difundida, pero se trata de una imagen de una mujer en una situación de vulnerabilidad que hace un llamado al apoyo de comunidades desprotegidas por el gobierno.

Aunque Goldberg no lo plantee de esa forma, los ejemplos de autoridad, heroicidad, gloria, fueron asociados a hombres, mientras que la vulnerabilidad a una mujer. Desde los ejemplos anteriores es posible aproximarse a la hipótesis que conduce este capítulo: ¿Las características asociadas al género favorecen la consolidación de una imagen como símbolo? Más puntualmente ¿pueden las características asociadas históricamente a hombres y mujeres de manera diferencial favorecer vínculos específicos con la imagen? En los siguientes apartados volvemos sobre varias fotografías de mujeres guerrilleras indagando por los rasgos que guían el análisis de lo icónico según Brink, prestando especial atención a la simbolización y la canonización, y haciendo uso de estos para rastrear las características del género que presumiblemente favorecen la consolidación de la imagen como icono, teniendo en cuenta que algunas características asociadas al sexo pueden funcionar en el proceso de reconocimiento de una imagen como un atractor simbólico, y que la fuerza que toman reside tanto en la repetición como en la supervivencia en ellas de formas pictóricas y culturales que vienen del pasado asociadas al género.

4.2 La visualidad del fin del conflicto con las FARC, 2016

La prensa ejerce una gran influencia sobre numerosos asuntos de interés humano, es ampliamente reconocida su capacidad para “moldear la mente pública e influir de manera significativa en el flujo de la historia” (McCombs y Shaw, 1986, p.83); en Colombia, específicamente en los momentos previos a la firma del acuerdo de paz con las FARC en septiembre de 2016 y durante el posterior proceso de desmovilización (2016-2017), los medios nacionales e internacionales fueron fundamentales en consolidar una opinión sobre los acontecimientos (Ayala Osorio, 2015), ya que en ese momento habían por lo menos dos posturas de lo que significaría el acuerdo que polarizaban al país. Por un lado, estaba el uribismo que todo el tiempo centró su discurso apostando por el fracaso del proceso, en repetidas ocasiones señaló que el acuerdo sería un “premio al crimen que multiplicaría los criminales”, el fin de la democracia y su sustitución por “dictaduras y el narcoterrorismo de las FARC como una legítima insurgencia de aquellas que enfrentaron esas dictaduras”, una campaña en contra de “agricultores y ganaderos víctimas del narcoterrorismo” (Benjumea, agosto de 2016). Y por otro lado, estaban quienes apoyaban el proceso y creían en los grandes cambios que podían venir para el país después de firma de la paz.

Los artículos encontrados hacen especial énfasis en narrar los desafíos del proceso de paz y se apoyan fuertemente en imágenes para transmitir un mensaje de esperanza y reconciliación. Los dos primeros grupos de fotografías que se revisan a continuación fueron capturados durante el fin del conflicto por parte del gobierno de Colombia con las FARC. Las imágenes encontradas³ se dividen en dos momentos: el primero cuando los guerrilleros y guerrilleras de las FARC están en los campamentos de transición, expectantes de la firma del acuerdo, y el segundo cuando este se firma, inicia el proceso de implementación y se definen los procesos de concentración, desmovilización y dejación de armas. Las imágenes del primer momento se caracterizan principalmente por mostrar personas en guardia o realizando actividades cotidianas como lavar o preparar alimentos, también por mostrar combatientes en modo retrato con comentarios al pie sobre sus expectativas con el fin del conflicto. En las imágenes del segundo momento es posible encontrar con frecuencia fotografías de uniformados desplazándose de un lugar a otro, caminando, en botes, buses, motos, chivas, generalmente con el fusil y sus pertenencias a cuestas; así como de uniformados dando la mano y abrazándose con otros.

³ Se revisaron 19 artículos sobre el proceso de desmovilización de las FARC que contenían alrededor de 120 fotografías.

En algunas imágenes, especialmente en las de grupos desplazándose no es fácil apreciar la presencia de mujeres, aun así, cuando ellas aparecen hay un detenimiento en su figura, parece haber un interés especial de los medios por la experiencia de las mujeres en la reincorporación. En las fotografías encontradas es posible verlas frecuentemente enmarcadas como madres, vestidas como civiles, en contraste con su propia figura, portando uniforme y fusil, o simplemente vestida de civiles, pero con el fusil al hombro; también se les ve con cierta frecuencia haciendo gala de su feminidad, maquillándose o arreglándose el cabello.

En los siguientes apartados se presenta el análisis de dos modelos de fotografías que se tomaron en este contexto. En el primer apartado titulado “La madres, el llamado a la reconciliación”, se revisan dos fotografías con una composición similar, en cada una de ellas se registra a una mujer uniformada y armada cargando a un bebé en sus brazos desplazándose por la selva; y en el apartado “¿Cómo prefiere verlas?” se analizan una serie de retratos de varias guerrilleras que fueron registradas en dos tomas que se contrastan en una misma imagen, en un lado uniformadas, portando el fusil y en otro vestidas de civiles. Estas fotografías fueron difundidas por diferentes medios, y en el caso de la revista *Semana* fueron presentadas bajo el título que le da nombre al apartado.

4.2.1 La madre, el llamado a la reconciliación

En las fotografías del proceso de desmovilización es recurrente la imagen de una mujer con traje militar y fusil al hombro llevando entre sus brazos a un bebé. Una imagen que no solo se repite en este momento histórico del país, sino que vuelve del pasado con un mensaje diferente. En un artículo de la BBC Mundo titulado “6.900 guerrilleros de las FARC ya están concentrados en 26 zonas en Colombia... ¿y qué sigue ahora?”, publicado el 26 de febrero del 2017, aparece una de ellas. El reportaje da cuenta de los desafíos que enfrenta el acuerdo de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - FARC en un momento de gran incertidumbre política: la desmovilización de los miembros de las FARC a 26 zonas veredales de transición. La fotografía es una de las 10 imágenes que contiene el artículo y una de dos en que se puede ver claramente a una mujer.

La Figura 8 muestra a una mujer trigueña de rostro sonriente, que porta el equipamiento militar, incluido su fusil y el brazalete que la identifica como militante de las FARC. La mujer sostiene con sus dos brazos a un bebé, y con una de sus manos un tetero con alimento; del recién nacido no es posible ver el rostro, pero si puede verse que se encuentra bien vestido y debidamente protegido del sol; la imagen presenta, en un plano medio lateral, a

una madre y un hijo en buenas condiciones de físicas, desplazándose con su equipaje por la selva.



Figura 8. La madre y el niño, *BBC Mundo*, 22 de febrero de 2017. Foto de Jesús Abad Colorado.

El artículo de la BBC (Cosoy, 2017) que contiene la fotografía presenta una “revisión de lo que viene en lo que resta del camino para llevar a la realidad el acuerdo de paz firmado en noviembre de 2016”; narrada a través de una serie de desacuerdos entre la ONU (como comisión de verificación), el gobierno y las FARC, iniciados por una carta que envía el jefe de la misión de Naciones Unidas en Colombia, Jean Arnault, a la comisión de seguimiento de la implementación del proceso de paz, afirmando que "La mayoría de los campamentos de las FARC-EP (Ejército del Pueblo, FARC-EP es el nombre completo de la organización) ni están listos, de acuerdo a los criterios acordados con el gobierno (...) ni han sido delimitados con precisión". El artículo relata los principales riesgos que tendrá que superar el proceso en el corto, en el mediano y en el largo plazo, entre ellos, las “condiciones, con la infraestructura básica y los materiales necesarios para construir las viviendas para los guerrilleros”, las violaciones e incumplimientos al cese el fuego por parte de las FARC, la falta de claridad respecto a las amnistías, el temor de las FARC de volverse objetivo de ataques, el asesinato y amenazas a líderes sociales y de derechos humanos en Colombia en el último año, el riesgo de que el gobierno (el actual o el siguiente) no cumpla con las partes del acuerdo. Y algunos riesgos a nivel internacional asociados a la elección de Donald Trump como presidente de

Estados Unidos, la posible marcha atrás en el apoyo económico al proceso o el tipo de enfoque que se le quiera dar a la destinación de estos recursos.

La Figura 9 presenta al igual que la anterior a una uniformada con su fusil en la espalda y un bebé en sus brazos, que es registrada en un plano medio lateral en el lado izquierdo de la fotografía, la mujer no mira a la cámara, sino que mira el frente de su camino, el niño se ve sano y protegido. De fondo se ven otros uniformados saliendo de los botes acompañados por personal de la cruz roja y de algunos lugareños.



Figura 9. La madre y el niño, Revista *Semana*, febrero de 2017. Foto de Jesús Abad Colorado.

Hay por lo menos tres elementos comunes en estas dos imágenes, la figura materna encarnada por las combatientes con ecos a la figura mariana de la *Madonna y el niño*, la apariencia de entereza física de ambos, las madres se ven sanas y limpias, los bebés se ven igualmente en buen estado físico, protegidos del sol, incluso en la imagen 8, es posible ver la disponibilidad del alimento del menor, pero a la vez se ven pequeños y frágiles; y finalmente las dos fotografías muestran el tránsito de las madres de un lugar a otro en la selva, que parece ser el camino de la guerra a la paz. Pero ¿Por qué es recurrente la imagen de las guerrilleras con niños en brazos en el contexto de desmovilización?

Sobre esta fotografía, tomada por Jesús Abad Colorado para la revista *Semana* de febrero del 2017, el fotoperiodista afirma “el proceso de paz [encarnado en el bebé] que acaba de nacer (...) que necesita amor para crecer”. Siguiendo las palabras del fotógrafo, la figura de la mujer con un niño en brazos se presenta como un llamado a la esperanza, una imagen que dice que, pese a la incertidumbre y pese a la polarización de sociedad colombiana en torno a la paz, los guerrilleros y sus hijos merecen una oportunidad, por lo que el acuerdo también lo merece. La revista *Semana* presenta la fotografía en la portada del ejemplar del 5 al 12 de febrero de 2017, el titular anuncia que se trata de “La última marcha de las FARC” y la leyenda describe la posición del medio frente a la desmovilización del grupo guerrillero “Esta semana cerca de 6.500 guerrilleros salieron de la selva y se concentraron en los lugares donde dejarán las armas. *Ilusión y desafío*”, el artículo describe el acontecimiento como “uno de los hechos más importantes de la historia reciente”, y como un tránsito de una vida en la guerra llena de dolor y sangre a una vida nueva que aún está llena de incertidumbre, un tránsito que se mueve entre la ilusión y el miedo; el relato se direcciona de forma similar al presentado por la BBC, pretende dar cuenta de los principales desafíos del acuerdo de paz y generar empatía en los espectadores por el proceso de paz y por las personas que intentan transitar de una situación de guerra a una vida civil.

La imagen de la madre uniformada cargando a su hijo, desplazándose de un bote a la tierra, parece resumir un fenómeno más amplio y complejo que la mera presentación de sus protagonistas. La palabra icono, inicialmente se usó para referirse a las imágenes, la raíz etimológica eikon, de la que se deriva originalmente la palabra icono significaba retrato o representación, posteriormente en el cristianismo se convirtió en pinturas o esculturas sagradas del tipo la *Madonne-and-Child*, y hoy en día la palabra se extiende a un tipo de imágenes que poseen un poder tan fuerte sobre las emociones o la imaginación que llegan a convertirse en arquetipos, los iconos seculares son “representaciones que inspiran cierto grado de asombro, tal vez mezclados con temor, compasión o aspiración, y que representan una época o un sistema de creencias” (p.135).

El gran poder que recogen estas imágenes de la figura mariana, reside en los ecos de esta en la cultura occidental que llenan “la mente con recuerdos de algunos de los mayores triunfos del arte occidental” (Goldberg, p.136), de donde se desprende que los hechos o imágenes asociados a estos recuerdos se acepten de forma general y puedan insertarse con más facilidad en la mente: “Cuando la imagen es una fotografía, la impresión de vida que imita el arte agrega un toque de asombro y quizás una sensación de satisfacción de que las

cosas deberían salir como los humanos las habían imaginado”(p.136). La fotografía que evoca a la *Madonna y al niño* es tan reveladora y conocida, que la potencia que puede transmitir su sufrimiento o su gloria se ha utilizado en ambos casos para contar historias con la autoridad adicional de una imagen icónica (p.138).

La reproducción de la imagen de la *Madonna y el niño* ha tomado importancia en diferentes culturas y en diferentes momentos históricos consiguiendo con éxito transmitir diferentes mensajes. El interés y la ayuda que consiguió la fotografía de la madre migrante, tomada por Dorothea Lange para Administración de Reasentamiento (Resettlement Administration) del presidente Roosevelt, demuestra como el vínculo entre una madre y su hijo funciona incluso en una cultura secular como la del país norteamericano, que encuentra algo sagrado en el potencial de ternura y compasión plasmado en esta relación.

La figura femenina como emblema materno se ha utilizado en las guerras para transmitir diferentes mensajes, esto debido a que pese a la creciente participación de las mujeres en roles no tradicionales en la guerra, ellas siguen siendo claves para el desarrollo de la sociedad por su carácter reproductor y regenerador, por lo que no es extraño que, en la guerra, situación en la que se pone en juego la supervivencia en forma masiva, la imagen de las mujeres como madres tengan un protagonismo importante por su fuerza y efecto movilizador y se haya convertido en uno de los eslóganes más eficaces, “llegando incluso a marcar el pulso de la propaganda e ideología política en los bandos enfrentados en el conflicto” (Carabias, 2003, p.230).

Mónica Carabias en su artículo “Las madonnas se visten de rojo. Imágenes de paganismo y religiosidad en la guerra civil española” analiza como el repertorio de imágenes marianas resultó sintomático de la evolución de la contienda civil y del papel que las mujeres asumieron en ella y que varió entre dos modelos: *el modelo rupturista o de heroicidad compartida* y *el modelo matriarcal o de heroicidad abnegada*. El primero, usado al principio de guerra, en el que se hace alusión a un cambio en los roles de género, con una mujer “independiente, politizada, joven, sana, que lucha junto al varón por la construcción de un mundo mejor y que es consciente de su responsabilidad activa en las generaciones futuras” (Carabias, 2003, p.231) en el que la maternidad se presenta como una actividad complementaria a la de la lucha, más que como una carga o una causante de inactividad o abandono de la actividad profesional. Y el segundo, usado durante toda la guerra, en el que no se nota positivismo sobre el futuro incierto sino “la abnegación y obligación de una madre

que cría alimentando hijos varones para el frente y educa a las hijas en la misión de entrega y el sacrificio absoluto” (p.233).

La fotografía de la mujer combatiente con el niño en sus brazos contiene los tres rasgos que poseen los iconos. Es una imagen auténtica, transmite certeza de que lo que estaba ocurriendo era real al tiempo que emanaba una conexión con sus “propios rayos” con el momento de una manera sublime. La fotografía crea además un vínculo con una imagen cristiana de gran poder en una cultura mayoritariamente católica, abriendo un espacio para la reconciliación y el perdón que de otra forma serían inaccesibles. En una sociedad tan polarizada alrededor del acuerdo de paz con las FARC, el modelo de la *Madonna y el niño* se presenta como una historia ejemplar, en la que la guerrillera es despojada de toda la maldad de la que pudo ser acusada en el pasado, al mostrarse como madre cuidadora y protectora.

Es una imagen canónica. Su autenticidad se tipifica en cuanto se muestra una y otra vez y hace parte de un canon pictórico. Las imágenes fueron presentadas en medios nacionales e internacionales, con la intención de enviar un mensaje positivo sobre la paz durante el proceso de desmovilización de la guerrilla y en los meses que siguieron a la firma del acuerdo, con diferentes fines, en algunos casos fueron usadas para ilustrar “La ola de embarazos en la guerrilla de las FARC” o el “Baby boom” después de la firma del acuerdo de paz (Cosoy, 2 de febrero de 2017), la creación de guarderías por parte del gobierno que favorecerían a madres guerrilleras las FARC (RCN, 3 de febrero de 2017), o para denunciar como en este caso “FARC denuncia que murió bebe de una guerrillera en clínica de Bogotá por negligencia” (Reporteros asociados del mundo, 14 de abril de 2017).

Ninguna de las imágenes habla de las madres, ni de los bebés que llevan en sus brazos, su imagen es usada, en sus primeras impresiones, para referenciar un acuerdo de paz naciente y en riesgo, donde el bebé claramente es la paz y la mujer es el país que debe cuidar de él. Por un lado, se desdibuja toda la significación negativa asociada a una mujer guerrillera, al dotarla de atributos de cuidado, bondad y esperanza, pero, por otro lado, se restablece una imagen estereotipada de la mujer y sus capacidades para apoyar una narrativa de supervivencia y nacimiento sobre la muerte y destrucción a la que viene acostumbrada la sociedad colombiana. La imagen de una guerrillera como madre con la que se plasma un mensaje de esperanza es utilizado de forma instrumental de acuerdo con el momento político por el que atraviesa el país; por medio de uno de los iconos más tratados en todo el arte cristiano, con el que se hace referencia a una de las formas de piedad más intensamente

personales, se busca humanizar a los guerrilleros y transmitir a la sociedad un mensaje de perdón.

4.2.2 ¿Cómo prefiere verlas?

En las fotografías previas al proceso de desmovilización, es posible encontrar el trabajo de Fernando Vergara, que fue publicado por portales de noticias nacionales e internacionales. En Colombia fue publicado, entre otros, por la revista *Semana* bajo el encabezado “En imágenes: ¿Cómo prefiere verlas?”. La publicación consta de 10 imágenes en las que diferentes mujeres de las FARC, que se encuentran en las selvas del putumayo, posan para la cámara en un lado con su uniforme y su fusil y en el otro vestidas de civiles; cada imagen está acompañada de un pie de foto en el que aparece el nombre de la combatiente, su edad, el tiempo que lleva en la guerrilla y sus sueños profesionales, tras el futuro proceso de desmovilización.

La Figura 10 es una de ellas, en este caso aparecen unidos en la mitad vertical dos retratos de Carolina. Cada uno de ellos se puede descubrir completamente sobreponiéndose al otro usando el cursor del computador. En el lado izquierdo se puede apreciar a la mujer con mirada fija, cabello recogido, portando su uniforme militar y su fusil y en el lado derecho sonriente de cabello suelto, vestida de civil. En la primera fotografía puede verse de fondo la selva desenfocada, mientras que en la segunda el fondo es editado en un solo tono; en ambas Carolina lleva puestos algunos accesorios y su rostro se encuentra maquillado.



Figura 10. Carolina, Putumayo, Revista *Semana*. S. F. Foto de Fernando Vergara.

Otros medios publicaron el trabajo fotográfico realizado por el fotógrafo Fernando Vergara para la Prensa Asociada (AP). Es el caso de *El País* de España, que presenta la serie de retratos bajo el título “Retratos del conflicto en Colombia”, en este caso no como imágenes que se superponen sino una al lado de la otra, en ambos casos con el fondo sin editar, tanto en la fotografía con uniforme militar, como en la que la guerrillera está vestida de civil, puede verse la selva en el fondo desenfocado. Lo propio hace el portal de noticias de la *Deutsche Welle*, con el título “Guerrilleras de las FARC: del combate a la paz”.

Hay dos asuntos que llaman particularmente la atención en la presentación de estas fotografías en *Semana*: la primera de ellas es el título “En imágenes: ¿Cómo prefiere verlas?” y el segundo es la forma en qué se presentan, de un lado uniformadas, en una posición pública y del otro vestidas de civiles, con su rostro y su cabello arreglados en un fondo editado a un solo tono; asuntos que parecen llevar un mensaje de apoyo al proceso de paz oculto tras el uso de la apariencia de las mujeres, que históricamente ha dicho más sobre ellas que ellas mismas, y tras una etiqueta de domesticidad disimulada.

La preocupación de la publicación por la apariencia de las mujeres recuerda la exposición del Simone de Beauvoir en *el Segundo Sexo* (2013, p.515) al respecto. La vida en sociedad ha hecho un deber de la mujer el mostrar el hogar de puertas afuera, mostrar su casa, sus hijos, pero sobre todo a sí misma. Su propio adorno tiene un doble carácter: exteriorizar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, fortuna) y concretar en narcisismo femenino a través del cual la mujer que sufre por no hacer nada cree expresar su ser. En los hombres, la vestimenta y la forma de su cuerpo no es importante, su vestuario no debe ser indicativo de nada, pues el reconocimiento social de su ser está dado por su conocimiento y su trabajo, mientras que la mujer es presa de su apariencia para tener algún tipo de reconocimiento o validación social, la sociedad misma exige a la mujer que se haga objeto erótico.

El vestirse, el arreglarse, ha sido para la mujer una condición que expresa su situación social más allá de un mero adorno. A través de la apariencia de la mujer, se refuerza su posición social, el lugar al que deben pertenecer. La pregunta por ¿cómo prefiere verlas? es también la pregunta por ¿dónde prefiere verlas? ¿Prefiere verlas en la selva combatiendo o prefiere verlas en sus hogares? ¿En la esfera pública, o en la esfera privada? De hecho, en la imagen en la que cada mujer aparece vestida de civil se edita el fondo de la selva y se reemplaza por uno de un solo tono que imita la pared de una casa.

La costumbre, además de otorgarle un lugar a la mujer por su apariencia, ha reglamentado el compromiso entre lo que está bien y lo que no; así, en su manera de vestir la mujer puede expresar su actitud frente a la sociedad, validadora del orden establecido “se confiere una personalidad discreta y de buen tono; multitud de matices son posibles aquí: será frágil, infantil, misteriosa, cándida, austera, alegre, comedida, un poco atrevida, recoleta, a su gusto” (de Beauvoir, 2013 p.518), o por el contrario puede rechazar los convencionalismos, mediante, por ejemplo, el uso de uniforme militar. A ese conjunto de ideas simples, pero fuertemente arraigadas en la conciencia que escapan al control de la razón sobre

características y roles asociadas al sexo, es a lo que llamamos estereotipos de género (Coho Bedia, citada por Amoros, 1995, p.66).

El estereotipo constituye un recordatorio muy eficaz en el vínculo entre la imagen mental y la imagen visual de lo desconocido (Burke, 2005, p.158), tanto del próximo como del extranjero. Este funciona en el proceso de reconocimiento de una imagen como un atractor simbólico, como una configuración canónica que ofrece pocas posibilidades de variación, y de esta manera brinda una solución esquemática para la representación de determinadas personas u objetos. La relevancia del estereotipo está dada por la disponibilidad en la memoria del interprete, por lo que una propuesta de este tipo se constituye como una propuesta con más posibilidades de eficacia en su reconocimiento que una propuesta que no lo sea (Aceval, 2003). De hecho la pregunta con la que se inicia la publicación, no se les hace a ellas, sino a la sociedad que es quien valida sus comportamientos, con lo que su historia, sus subjetividades, son atrapadas por una historia en la que las imágenes son usadas para reproducir nociones estereotipadas de docilidad y domesticidad sobre ellas.



Figura 11. Sofía, Putumayo, Revista *Semana*. S. F. Foto de Fernando Vergara.

Este no es un modelo nuevo. El poder que el orden establecido y los hombres han tenido sobre las mujeres, se ha valido de varios medios como la literatura, las obras de teatro, la imagen, los tratados, los manifiestos, y más recientemente de la fotografía para reproducir ideas sobre el lugar que deben ocupar las mujeres, sobre cómo deben comportarse y verse. Durante la época de la caza de brujas en Europa se llevó a cabo toda una campaña para controlar el comportamiento de las mujeres dentro y fuera de la casa a través de nuevas leyes y formas de tortura, pero también mediante la construcción de cánones culturales que maximizaban las diferencias entre hombres y mujeres creando prototipos de masculinidad y de feminidad (Fortunati citada por Federici, 2010, p.154) y estableciendo con ellos que las mujeres eran inherentemente inferiores que los hombres. Las mujeres condenadas por brujería eran acusadas de ser:

poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras. La lengua femenina, era especialmente culpable, considerada como un instrumento de insubordinación. Pero la villana principal era la esposa desobediente, que junto con la «regañona», la «bruja», y la «puta» era el blanco favorito de dramaturgos, escritores populares y moralistas (p.155).

La caza de brujas destruyó las relaciones colectivas de las mujeres en la sociedad, así como los sistemas de conocimiento que habían construido, al tiempo que extinguió toda posibilidad de organización para una resistencia en la lucha contra el feudalismo. A partir de esa derrota surgió un nuevo modelo de feminidad, uno que hablaba de una mujer y esposa ideal que era obediente, pasiva, callada y doméstica. Después del sometimiento al que fueron expuestas las mujeres por más de dos siglos, “la imagen de la feminidad construida en la «transición» fue descartada como una herramienta innecesaria y una nueva, domesticada, ocupó su lugar” (p.157). Las mujeres pasaron así de ser retratadas como seres mentalmente débiles, salvajes, insubordinadas, rebeldes e incapaces de controlarse a sí mismas, a ser vistas como pasivas, asexuadas, obedientes y “moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos” (p.157).

La facilidad que otorga un marco con ideas preconcebidas sobre el lugar que deben ocupar y la forma en la que deben verse las mujeres conecta rápidamente con una sociedad conservadora como la colombiana, que no ha visto con buenos ojos a la mujer en el espacio público y menos en la guerra, para de esta forma conseguir adhesión a ideas más amplias como la del apoyo al proceso de paz.

Los marcos, las formas en que se presenta la información a las personas, tienen que ver también con las diferentes formas en que la sociedad percibe los acontecimientos. “Las

noticias (especialmente las imágenes) pueden actuar como fuente de estímulos equivalente a las experiencias vividas. El odio, la ansiedad, el miedo y la euforia son especialmente estimulantes y también se retienen en la memoria a largo plazo.” (Castells, 2009, p.215). En las imágenes del proceso de desmovilización, especialmente en las revisadas anteriormente, hay una clara intención de los medios de apoyar el proceso de paz y la futura reincorporación de los integrantes de las FARC, y el mensaje que hay tras imágenes de ellos vestidos de civil o sin fúsil y sin camisa, es una clara referencia a su humanidad a su igualdad con la persona que lo ve, es un llamado a la reconciliación, el los retratos presentados por Semana es evidente como se acude a la imagen de la mujer, entendida como lo que debe ser, a lo que socialmente se le es permitido, para acudir al perdón de una sociedad tradicionalmente machista, religiosa y conservadora;

4.3 “La bellísima lucero”

Las imágenes presentadas anteriormente estaban situadas en un momento importante de la historia, estaban enmarcadas en el único acuerdo de paz exitoso con las FARC. Las fotografías de mujeres que se presentaron en ese contexto estaban dotadas de un gran poder simbólico que acompañaba al momento histórico que representaba el acontecimiento en el país. Pero la guerra en Colombia fue de largo aliento por lo que resulta interesante ver algunas imágenes en medio del conflicto. La imagen de la guerrillera que se presenta a continuación fue usada durante muchos años por diferentes medios locales, nacionales e internacionales en diferentes ocasiones. La fotografía se usó con fines tan diversos que van desde idealizar y romantizar la participación de las mujeres en la guerra en portales guerrilleros, hasta para denunciar que un campamento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) fue utilizado para obligar a menores de edad a abortar. La imagen retrata en un plano americano a una mujer que encabeza la formación militar en posición firme y erguida, con el fusil en su hombro izquierdo y su mano derecha a la altura del pecho en lo que parece ser un desfile militar por las calles del pueblo. Se trata de una mujer joven, de rostro vital y figura esbelta.

Según los datos obtenidos de algunas de las noticias que presentan la fotografía esta fue tomada en San Vicente del Caguán - Caquetá durante un acto de las guerrillas en el marco de los Diálogos de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) el 7 de febrero de 2001, un día antes de que Pastrana y "Tirofijo" celebraron la tercera "cumbre" para salvar el proceso y alcanzan el Acuerdo de Los

Pozos. Estas negociaciones estuvieron atravesadas por múltiples desencuentros entre el grupo guerrillero y el gobierno. Días antes del evento en que fueron tomados los registros fue asesinado el congresista Diego Turbay Cote, miembro de la Comisión de Paz de la Cámara de Representantes del Congreso, junto con su madre y cinco personas más por un comando armado mientras se desplazaban por una carretera; a comienzos del año 2001 las negociaciones se encontraban en crisis, las partes no conseguían consenso sobre algunos puntos del proceso que resultaban vitales como el intercambio de prisioneros, el paramilitarismo, los alcances del Plan Colombia y los plazos y condiciones de la zona de distensión; este último punto fue especialmente problemático ya que durante el proceso de negociación el presidente fue criticado por su permisividad con el grupo guerrillero y hubo una constante presión sobre el mandatario por parte de los gremios, la cúpula militar, la dirigencia política y el congreso norteamericano ya que en Colombia se recrudecía la violencia y resultaban impopulares las concesiones y prorrogas a las FARC sin que pararan el accionar armado.



Figura 12. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web *Juan Martorano*. Foto: Ricardo Mazalan / AP.

Ninguna de las imágenes en las que aparece la guerrillera fue encontrada en noticias sobre los eventos realizados por la guerrilla en San Vicente del Caguán en la época en la que

fueron tomadas. Las fotografías se usaron con regularidad para ilustrar noticias en las que no era posible conocer la identidad de la mujer retratada, ni su experiencia, ni el contexto. Diferentes portales de noticias y de creación de contenido empezaron a reproducirlas con frecuencia a partir de 2009. En muchas de las noticias se relatan vivencias de mujeres dentro de la guerrilla y se refieren a la protagonista o a alguna de las protagonistas como si se tratara de la mujer de la fotografía, pero es fácil constatar por los nombres que no se trata de ella. En una publicación, por ejemplo, se presenta bajo el título “la bellísima lucero”, pero en el desarrollo del contenido hacen un breve homenaje a alias Lucero Palmera o María Victoria Hinojosa, guerrillera responsable de la emisora Voz de la Resistencia de las FARC y compañera sentimental de Simón Trinidad, asesinada en la Operación Fortaleza II, ejecutada por la Policía Nacional con el apoyo de las Fuerzas Militares en septiembre de 2010.

Esta fotografía resulta reveladora de la representación fotográfica de las mujeres durante el conflicto armado colombiano. Es una imagen potente que, si se le cambia de contexto como ocurrió en este caso, sigue contando con la autoridad de la que está dotada una imagen icónica (Goldberg, 1991). El portal de Noticias *Deutsche Welle –DW* (2014) usó una imagen de composición similar (Figura 13) en la que aparece la misma mujer, en una noticia publicada en marzo de 2014 titulada “Las FARC continúan reclutando niños”, en la que se narran las cifras de reclutamiento de menores por parte de grupos al margen de la ley en Colombia. La fotografía, que no se relaciona con el contexto de la noticia, aparece en tamaño grande inmediatamente después del titular, en la parte inferior izquierda se exhibe una segunda imagen de archivo de 2009 en tamaño pequeño en la que se registran algunos niños soldados de Colombia.

El periódico *The Epoch Times* presenta una fotografía de la misma guerrillera en un artículo titulado “Colombia: Rescatan a 125 niños, secuestrados o reclutados por las guerrillas, en lo que va del año”, en el que se relatan los hechos ocurridos y se presentan algunos testimonios de jóvenes que entraron a las guerrillas soñando con la posibilidad de una vida diferente y luego cuando se arrepintieron no tenían la opción de retirarse. ¿Por qué es la imagen en la que el rostro de la joven mujer aparece registrado en primer plano y no la de los niños la que encabeza el relato de la noticia?



Figura 13. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web *Deutsche Welle* –DW, 13 de marzo de 2014. Foto: sin dato.

El portal de noticias *El Mundo* presenta a la misma mujer en una toma ligeramente diferente (vertical en este caso) en la crónica titulada “La tragedia de tres mujeres que perdieron su juventud en las FARC y la cárcel” (Meneses, 2015). “Dilma”, “Sandra Milena”, “Laura” (nombres ficticios), son las protagonistas de la historia de tres mujeres privadas de la libertad, que comparten sus historias de vida buscando dejar atrás “un oscuro pasado que les arrebató su juventud y buena parte de aquello que más querían, su familia”. En este caso la fotografía tampoco coincide con el relato.

Mientras que varios medios usan la imagen en noticias que narran mediante datos y testimonios los horrores de la guerra, portales rurales o guerrilleros del país la usan para resaltar los valores de la mujer guerrillera, como el caso del Blog de Juan Martorano en Wordpress que en su entrada “la bellísima lucero” resalta las figuras de mujeres combatientes como alias “Sonia” o el sacrificio de Diana Ballén y Xiomara Patascoy, quienes se negaron a abandonar a Jorge Suárez Briceño, alias el “Mono Jojoy”, el día del bombardeo en el que murieron los tres, del mismo modo en que Lucero Palmera y su hija que se habían reencontrado hace poco después de muchos años en los que no se pudieron ver: “Mujeres del pueblo probando con sus vidas el tamaño de la lealtad revolucionaria” (Secretariado Nacional de las FARC-EP, 2012). Los portales *Prensa Rural* y *Semanario Voz* publican una fotografía (Figura 14) de la misma mujer en el mismo evento bajo el título “Las guerrilleras son mujeres

revolucionarias conscientes y libres”, difundiendo un comunicado del Secretariado del Estado Mayor de las FARC-EP (compuesto por hombres) en el que se rechaza el despliegue mediático del caso en el que se sindicó al médico Héctor Albeidís Arboleda Buitrago de practicar más de 500 abortos forzados en la organización entre los años 1998-2000, el secretariado señala que se trata de montaje judicial y mediático.

Las guerrilleras de las FARC-EP son mujeres comprometidas con la causa de la justicia social, son sujetos políticos, mujeres revolucionarias que luchan consciente y libremente por un país mejor. Todas y cada una de ellas se vinculan voluntariamente a la organización, y al hacerlo se comprometen a cumplir con todas las Normas Internas. Rechazamos por tanto los discursos que pretenden descalificarlas, ya sea desconociendo su aporte a la lucha o presentándolas como víctimas de una supuesta violencia masculina al interior de nuestra organización.



Figura 14. Joven guerrillera, San Vicente del Caguán – Caquetá, Portal web *Prensa Rural*, 2 de enero de 2016. Foto: sin dato.

Dos asuntos resultan interesantes de estas fotografías y de la forma en la que es presentada en las noticias. Primero que ninguna de las imágenes hace parte de noticias sobre la mujer ni sobre los acontecimientos en los que fueron tomados los registros; la fotografía, de hecho, empezó a presentarse a partir de 2009, ocho años después de haber sido tomada; y segundo que no se transmite ningún mensaje negativo sobre el accionar de la mujer (o de las mujeres) en la guerrilla, pero sí sobre la guerrilla en general. La imagen se usa para hablar de los valores y las virtudes de la mujer guerrillera por parte de portales simpatizantes con el

grupo guerrillero, o para ilustrar los horrores de la guerra, el reclutamiento de menores, el aborto forzado en menores de edad y la forma en que algunas mujeres “perdieron su juventud” en el caso de los medios tradicionales. Ella está ahí con su traje militar y su fusil, sin embargo, es de alguna manera invisible, no se retrata. La maldad y la virtud narrados al lado de su fotografía parecen cobrar más fuerza al observarla, pero en todo caso no son características que se le atribuyan directamente a ella; la virtud encuentra en la belleza y en la juventud una forma de acentuarse y, del mismo modo, la maldad parece exacerbarse al hacerla parte de relatos en la que se hace énfasis en las atrocidades cometidas por el grupo guerrillero del tipo, “Las FARC continúan reclutando niños” (*Deutsche Welle –DW*, marzo de 2014) “La tragedia de tres mujeres que perdieron su juventud en las FARC y la cárcel” (Meneses, julio de 2015).

Pese a que algunos autores hablan de una invisibilidad de las mujeres combatientes en la prensa colombiana, hubo casos como los revisados anteriormente en que imágenes de mujeres guerrilleras tuvieron gran alcance y difusión, en medios rurales, nacionales y extranjeros. Lo interesante de esta visibilidad es que hace uso de algunas características que han sido socialmente atribuidas a las mujeres con fines estratégicos. En el primer caso, en las fotografías presentadas bajo el título "En imágenes: ¿Cómo prefiere verlas?", fue posible ver como se hizo uso de la figura femenina en dos posiciones, en un ser y en un deber ser, para conectar a los espectadores con ideas preestablecidas del lugar que deben ocupar las mujeres y la forma en la que deben verse. El medio llama la atención de sus lectores, alrededor de la idea de que el lugar de las mujeres no está en la selva, sino probablemente en el espacio privado. Es interesante como a pesar de que se mencionan algunos datos que referencian específicamente a las guerrilleras, se hace uso de su imagen para apoyar un relato más grande y dejar en manos de la sociedad la pregunta por dónde deberían estar.

En el segundo caso, el de la mujer con un niño en brazos, de manera similar que con las imágenes del primer grupo, se busca transmitir un mensaje de apoyo al proceso de paz y a la posterior desmovilización de las FARC, haciendo uso de un modelo que hace eco de imagen mariana de la *Madonna y el niño*, para conectar al público con un mensaje de esperanza y reconciliación y también de cuidado. La paz, como el bebé, es un recién nacido que necesita del amor y el cuidado para salir adelante y ¿quién puede hacerlo mejor que una madre?

En el tercer caso se hace uso de una fotografía de una mujer uniformada bella y joven, cuya identidad no es posible conocer en ninguno de los registros. Las dos características son usadas en favor de posiciones opuestas. La belleza y la juventud son un plus adicional si lo que se pretende es mostrar un ideal de mujer revolucionaria, si quienes hablan de ella son medios simpatizantes con el grupo guerrillero. Pero también pueden ser atributos que se desperdician, o que enfatizan el horror de la guerra, si la narración se hace desde el lado oficial. Una vez más la imagen de una mujer combatiente es usada de forma estratégica no solo por los medios oficiales, sino por medios rurales y medios simpatizantes del grupo guerrillero.

En las tres imágenes puede verse el uso de estereotipos relacionados con la apariencia, con el lugar que deben ocupar y con las actividades que deben realizar, o que mejor realizan según su sexo, para conectar con ideas más amplias. Una vez más las historias de las mujeres y su papel dentro de los grupos armados insurgentes quedan atrapadas tras relatos más amplios, ya sea para manifestar apoyo a la paz o para mostrar que la guerrilla es lo peor de la sociedad colombiana.

Conclusiones

Al inicio de esta investigación, la pregunta que la motivaba era cuál había sido la visualidad del género en las fotografías del conflicto armado colombiano, pero esa pregunta motivó el interés de ir al pasado para indagar no solo por cómo había sido la participación de las mujeres en la historia de las guerras sino por la interpretación que se había dado de esa participación en los diferentes medios de representación (en la literatura, la historia, la pintura, la fotografía), dependiendo de quién hablara de ellas y desde qué posición. Ese primer acercamiento a las mujeres en la guerra permitió ver que, aunque en muchos casos se apelara a algunos relatos literarios e históricos para tratar de demostrar que las mujeres han sido igual o más beligerantes que los hombres, lo que ocurría en realidad era que su participación era usada en ellos para reproducir narrativas más amplias de poder y dominación.

El acercamiento a lo visual, realizado a través de los estudios de Barbie Zelizer y Daniela Agostinho sobre el género y la atrocidad en las fotografías de prensa de la liberación de los campos de concentración Nazis, arrojó evidencias que iban en el mismo sentido; el género estuvo atrapado entre dos impulsos según las expectativas de quién contara la historia y según los roles en los que fueron retratadas las mujeres, entre el exceso y la ausencia. Un exceso que se manifestaba al remarcar características vulnerabilidad y domesticidad en las mujeres víctimas para apoyar expectativas más amplias sobre la barbarie nazi; y de ausencia cuando las mujeres asumieron roles que tradicionalmente habían ejercido los hombres, para insistir en que las mujeres perpetradoras eran algo así como lo peor de la barbarie Nazi. En las dos formas de narrar, la visual y la escrita, fue posible ver como se instrumentalizó la variable género en función de unas narrativas que se sobreponían a cualquier relato particular.

Esta revisión se constituyó en una herramienta valiosa a la hora de enfrentar los testimonios visuales de las mujeres en el conflicto armado colombiano por varias razones. Primero, porque permitió evidenciar que el género ha sido una categoría problemática al momento de dar cuenta sobre los acontecimientos de la guerra en la historia, y de esta manera comprender que era importante tener en cuenta en el análisis varios elementos como quién narra, desde dónde, con qué intención, qué dice el relato sobre la experiencia de las mujeres y siempre mirar los testimonios en dos sentidos, lo que muestran y lo que ocultan; y segundo, porque tejer un relato que viniera desde el pasado con testimonios escritos y literarios, hizo necesaria una reflexión sobre la fotografía, que no solo pasara por su importancia y validez

como testimonio desde una perspectiva histórica, sino que indagara también por la legibilidad de las fotografías y por las particularidades de la fotografía de prensa desde la perspectiva iconográfica.

En este punto, el miedo a enfrentar las imágenes y no poder hacer una reflexión que les haga memoria a las víctimas o que pasara por alto aspectos importantes fue de algún modo paralizador, en este momento la última regla que propone Burke para interrogar testimonios visuales, resultó clave, ¡La última regla es que no hay regla! Verlas sin esperar nada de ellas, ni tampoco predisponer una lectura de ellas fue un ejercicio que empezó a dejar que fluyera la relación.

Las imágenes de las víctimas revisadas en el tercer capítulo dieron luces sobre varias preguntas alrededor de las cuales estaba planteada la investigación ¿Por qué hemos sido indiferentes a la guerra? ¿De qué forma funciona el género en esta invisibilidad e indiferencia?, sobre las cuales el investigador Jorge Iván Bonilla (2019) ya había ofrecido una reflexión al señalar que ciertos fenómenos de violencia habían escapado la comprensión no por falta de representaciones sino por la forma en que se les prestó atención por “el modo en que las fotografías y los textos han presentado a las víctimas civiles como representaciones estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen” (p.191).

Estar atenta a la categoría género implicó ver que en las imágenes de las víctimas del conflicto armado colombiano, un gran número de imágenes las mostraban a ellas en planos medios o en primeros planos, y motivó la pregunta de por qué ocurría esto. Informes con estadísticas de la violencia en Colombia, ofrecían posibles respuestas del tipo: en las imágenes de víctimas aparecen más mujeres porque 9 de cada 10 víctimas mortales eran hombres, pero no parecía una respuesta satisfactoria, en todo caso parecía una naturalización la relación víctima-mujer. En este sentido, la investigación avanzó en tratar de desnaturalizar esa relación en las imágenes y encontrar una respuesta que hiciera más sentido.

Al revisar las imágenes de víctimas nos dimos cuenta de que muchas de ellas eran de mujeres pobres, cuyos rostros de dolor y sufrimiento llenaban las fotografías, pero que ocupaban un mero rol de reparto en los relatos que acompañaban. Los títulos y las leyendas de las fotografías, contaban historias que sobrepasaban en todos los casos las experiencias particulares de las mujeres retratadas, ellas eran allí figurantes en un relato en el que otros eran los protagonistas, actrices de reparto, mujeres “sin atributos” en una producción. A partir

de ahí surgen algunas reflexiones finales sobre la visualidad de la guerra y sobre visualidad del género en el conflicto armado colombiano.

En el primer caso, de la mano con algunos pensamientos de Judith Butler, logramos aproximar una respuesta a las preguntas planteadas al inicio de la investigación. La guerra, tal como lo señala la autora, está enmarcada para controlar y potenciar el afecto con relación a una distribución desigual y políticamente inducida de la precariedad, que en lugar de acercarnos a comprensión social de un todos compromete el estatus ontológico de poblaciones que son “otros”, exponiéndolas como prescindibles y no merecedoras de ser lloradas.

Estos marcos, creados mediante primeros planos de rostros de sufrimiento y dolor de mujeres pobres y viejas, acompañados de titulares y leyendas que no mencionan a las víctimas, son un claro ejemplo de lo que señala Butler sobre la precariedad, la vulnerabilidad y las formas de afectación del dolor de los demás. El planteamiento del tercer capítulo partía de la hipótesis de que los marcos que acompañaban a las imágenes como subtexto impedían en muchos casos percibir la precariedad de las vidas que lloran y de las vidas perdidas atendiendo a diferentes formas de desigualdad, como la clase, el género y la edad, y en efecto pudimos comprobar que pese a que estas categorías fueran completamente visibles en las fotografías de la violencia en Colombia, ni su experiencia, ni sus sentires sobre lo que pasaba lo fueron. Las mujeres fueron representadas de forma estratégica para conectar a los espectadores con historias más amplias de tragedia y barbarie, el relato de fondo que cubriría las fotografías era “el horror”, “la tragedia” y de esta forma se generaron sentimientos hacia relatos más amplios sobre la guerra, como el de desprecio por las FARC y cegaron al público frente a las verdaderas implicaciones de la violencia en las vidas y en el tejido social del país.

La situación actual de pandemia global ha hecho que cada uno de nosotros se sienta frágil, y que percibamos a nuestros seres queridos vulnerables, expuestos no solo frente a la muerte, sino frente a una posible crisis en la salud mental, o económica, que deriva de un acontecimiento completamente nuevo para todos. Inevitablemente nos hemos puesto en el lugar del otro y comprendido esta idea de Butler de que la supervivencia depende de lo que podríamos llamar una «red social de manos», hemos comprendido que existe una co-dependencia entre todos los seres, y en el mejor de los casos hemos podido ser soporte no solo de nuestros familiares y amigos sino de otras causas con las que conectamos. La historia de Colombia, atravesada por la violencia, se ha convertido en la normalidad para muchos de

quienes hacemos parte de ella, y nos ha vendado los ojos a la hora de reconocer a las personas de las fotografías como un nosotros, de ver en esas mujeres, hombres y niños un yo, porque al nacer en este país, estuvimos y estamos siempre frente a la posibilidad de ser quien se derrumba frente a las cámaras.

Las fotografías de mujeres guerreras no fueron tan frecuentes como las de las víctimas, aun así, como lo vimos en el último capítulo de este trabajo, hubo ciertos momentos que propiciaron un registro más amplio que el habitual como los procesos de paz, las desmovilizaciones, las capturas o las extradiciones. En este caso, ciertas imágenes consiguieron gran reconocimiento y una amplia difusión, ya que lograron comunicar ideas complejas, de esperanza y reconciliación en unos casos, y de desprecio y repudio por el actuar de los grupos al margen de la ley, en otros, aunque como en el caso de las víctimas no lograron decir mucho sobre las mujeres retratadas. En este capítulo mostramos que algunas de estas imágenes tomaron gran fuerza no solo por su repetición pública sino por su poder simbólico y por la supervivencia en ellas de formas pictóricas y culturales que vienen del pasado.

De forma inesperada las noticias de las que hacían parte las imágenes de las mujeres guerreras, no las señalaron como perpetradoras de los crímenes que se le atribuían a la guerrilla, ni como malvadas o despreciables o poco femeninas por el hecho de hacer parte de un grupo que movilizó en tantas ocasiones el desprecio nacional por su actuar (lo que no quiere decir que no se reprodujeron versiones estereotipadas de ellas). Este capítulo mostró al contrario que las imágenes de la mujeres combatientes como madres o de las guerrilleras contrastadas con ellas mismas vestidas con uniforme militar y con traje de civil, fueron usadas como modelos para transmitir mensajes de perdón y reconciliación, una mujer que protegía a un bebé fue una buena analogía de como el país debía cuidar al país, y el contraste de la forma de verse de varias mujeres, remarcaba con gran poder simbólico que el lugar de las mujeres no estaba en la guerra y que el país debía procurar una vez más velar porque los acuerdos se cumplieran para que ellas pudieran ocupar el lugar correcto, el validado por el espectador. En ambos casos haciendo uso de modelos estereotipados de la mujer en la sociedad, exhibiéndola como cuidadora, y descargando en ellas una serie de expectativas sobre ellas de cómo deben verse y dónde deben estar.

Con las últimas fotografías, las de la “bellísima lucero”, tampoco ocurrió que se señalara un carácter doblemente malvado por el hecho de ser mujer y guerrillera, lo que sí

ocurrió fue que la imagen de una mujer joven y bella como “Lucero” se usó para transmitir mensajes en los que parecía horroroso que una mujer con estas características estuviera “perdiéndolas” o “desperdiciándolas” en la selva haciendo parte de un grupo guerrillero, también para señalar los horrores de la guerra y hacer énfasis en algunos crímenes que despertaban la indignación del espectador como el reclutamiento de menores, o el aborto forzado al que sometían a las mujeres que hacían parte de sus filas. Lo anterior en medios nacionales e internacionales, pero también ocurrió que la imagen de las mujeres fue usada en portales rurales o *blogs* simpatizantes de las FARC, para promover un ideal de mujer revolucionaria. En ninguna de las fotografías fue posible saber el nombre de la guerrillera, tampoco los fotógrafos que las tomaron saben de ella ni su paradero, lo cierto es que su rostro aún sigue ilustrando noticias sobre el grupo guerrillero.

Tampoco en las imágenes de las mujeres con niños en brazos fue posible saber quiénes son ellas, ni sus historias. En ambos casos las experiencias de las mujeres fueron envueltas en relatos más grandes sobre la guerra. Y en las imágenes presentadas bajo el título ¿Cómo prefiere verlas? aunque cada foto está acompañada de una leyenda en la que se menciona el nombre de la guerrillera, su edad y sus deseos tras la desmovilización es claro también quedan atrapadas en un marco con ideas preconcebidas sobre el lugar que debe ocupar o la forma en la que deben verse, ¿por qué este ejercicio no se hizo también con hombres? ¿A ellos dónde preferimos verlos? ¿O simplemente es algo que no nos importa?

Los hallazgos de este trabajo apuntan a lo que ya se veía desde las primeras páginas de este trabajo. El género fue y sigue siendo una categoría problemática en los relatos sobre la guerra. La aparición de las mujeres en ellos se hizo y se sigue haciendo de una manera estratégica para apoyar narrativas más amplias dependiendo de quien las narre y del mensaje que quieran transmitir. En ambos casos, en las imágenes de víctimas y combatientes, según el momento político y el mensaje que se quisiera transmitir sobre la guerra las mujeres entraron a apoyar esos relatos a ilustrar las noticias, pero una incompresibilidad sobre su experiencia en el caso de las víctimas y sobre su participación en el caso de las combatientes.

La elección de los roles de las mujeres en el conflicto armado colombiano para el análisis de las fotografías en este trabajo (víctimas y combatientes), respondió al interés por la relación particular que se evidenció entre víctima-mujer, donde casi que la primera implicaba naturalmente a la segunda; y en el caso de las combatientes a cuestionar como veía la sociedad colombiana una mujer un rol poco conservador y qué ocurría con su figura

cuando se exhibía en imágenes de la guerra. Pero es cierto que la violencia en Colombia, que fue de largo aliento, puso a las mujeres en muchas relaciones con la guerra que no fue posible abordar en este trabajo, como el caso de las líderes sociales y activistas en la búsqueda de los desaparecidos como las Madres de la Candelaria, en el acompañamiento a las víctimas del conflicto armado y en la búsqueda de una solución negociada al conflicto como Ana Fabricia Córdoba, fueron juezas, garantes de paz, políticas. También resulta interesante para futuras investigaciones indagar por el género en grupos armados al margen de la ley diferentes a las FARC, la visualidad del proceso de desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia, por ejemplo.

Bibliografía

- Acebal, M. (2003). “Los estereotipos visuales y las imágenes estereotipadas”, en *Archivo Virtual de Semiótica*, sitio dirigido por Juan Angel Magariños de Morentin. <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Acebal.html>.
- Agostinho, D. (2011). *The Gendered Visuality of Liberation. Ravensbrück and the Holocaust Visual Canon*. In: Dagmar von Hoff and Teresa Seruya (eds.) (2011), *Zwischen Medien, Zwischen Kulturen, Poetiken des Übergangs in philologischer, filmischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Munich: Martin Meidenbauer Verlag.
- Amoros, C. (Dir.). (1995). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Verbo Di vino.
- Ayala, C. (1999). Conflicto armado en Colombia y el estallido de la paz de 1953. En *Memorias del a III Catedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado": Colombia en la negociación de conflictos armados 1900 - 1998*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura.
- Ayala Osorio, G. (julio-diciembre, 2015). El proceso de paz de la Habana y las posturas editoriales de la prensa colombiana. *Summa Iuris*, 3(2), 264-295.
- Bal, M. (2004). “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, En *Estudios Visuales*, 2, pp. 11-49.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia, Ad Littera, Cendac.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- Blair, E. y Londoño, L. M. (2004). *Mujeres en tiempos de guerra. Medellín, en prensa*. Investigación financiada por Colciencias, CODI e INER.
- Bravo, M. (2003). Mujeres y segunda guerra mundial: estrategias cotidianas, resistencia civil y problemas de interpretación. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 239-254). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Brink, C. (2000). “Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps”. *History and Memory*, 2 (1), pp. 135-150.

- Bonilla Vélez, J. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y Memoria en Colombia*. Medellín: Editorial EAFIT.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Biblioteca de Bolsillo.
- Burke, P. (2008). “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. En: Joan Luís Palos & Diana Carrió-Invernizzi (Eds.), *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, CEEH, pp. 29-40.
- Botero, J. E. [TVMULA]. (2000). En el Verde Mar del Olvido [Archivo de video]. <http://www.youtube.com/watch?v=UV33PeL51ik>.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Castrillón Pulido, G. Y. (2015). ¿Víctimas o victimarias? El rol de las mujeres en las FARC. Una aproximación desde la teoría de género. *OPERA*, No 16, pp. 77-95.
- Carabias, M. (2003). Las madonnas se visten de rojo. Imágenes de paganismo y religiosidad en la guerra civil española. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 229-238). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Carruthers, S. (2011). *The Media at War*. London: Palgrave Macmillan.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. Bogotá: Editorial Sudamericana S.A.
- De las Heras, B. (2011). *Imagen de la mujer en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid, 1936-1939. (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III De Madrid, Madrid/España).
- Deleuze, G. Guatari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, P. (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: traficantes de sueños.
- Flores, R. (2003). Género en los carteles del bando nacional en la guerra civil española. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 206-228). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Galeano, E. (2015). *Mujeres*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- García Villanueva, J. y Hernández Ramírez, C. I. (2016). ¿Realidad o fantasía? Roles y estereotipos sexistas expuestos a través de representaciones discursivas e iconográficas en cuentos infantiles. *Revista Integra Educativa*, 9(1), 91-110. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-40432016000100006&lng=es&tlng=es.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: historias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ibarra Melo, M. E. (2009). *Mujeres e insurrección en Colombia: Reconfiguración de la identidad femenina en la guerrilla*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Iriarte, A. (2003). La virgen guerrera en el imaginario griego. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 17-32). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Jerade, M. (enero-junio 2016). Ontología de la vulnerabilidad y políticas del duelo en Judith Butler. *Open Insight*, Volumen VII, N° 11, 119-137. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-24062016000100119
- Jung, C. G. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt Editor S.A.
- Lorenzo Arribas, J. (2003). Tampoco acariciaron banderas. Apuntes críticos sobre las mujeres y la guerra medieval. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 83-96). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.

- McCombs, M. E., y Shaw, D. L. (1986). ¿Qué agenda cumple la prensa? En Graber D. A. (Comp.), *El poder de los medios en la política*. Argentina: Grupo Editorial Latinoamericano.
- Martín Casares, A. (2003). De pasivas a beligerantes: las mujeres en las guerra de las Alpujarras. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 132-146). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Martín Casares, A. (2008). *Antropología del género - Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Mirón, D. (2003). Las mujeres de Atenas y la guerra del Peloponeso. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 33-44). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal.
- Moxey, K. (enero, 2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, núm. 6, 8-27.
- Muñoz, A. (2003). La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco (La subjetivación femenina de un tópico ¿androcéntrico?). En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 110-131). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Nash, M. y Tavera, S. (Eds.). (2003). *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Platero Méndez, R. (L.). (2014) Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad. *Quaderns de Psicologia*, Vol. 16, No 1, 55-72.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Espasa.
- Prieto Álvarez, M. L. (2003). Las mujeres en la guerra de sucesión castellana (1474-1476). En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 96-109). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.

- Rayas Velasco, L. (2009). *Armadas. Un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- Rodríguez-Spiteri, P.E. (2018). *La vejez en la pintura de la Edad Moderna: una mirada de género*. Memoria para optar al grado de Doctora en Sociología. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/49485/1/T40339.pdf>.
- Segura Graiño, C. (2003). Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 147-169). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Strathern, M. ([1977], 1979), “Una perspectiva antropológica”. En Harris, O. y Young, K. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama. pp. 133-152.
- Sontag, S. (2018). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Penguin Random House Grupo.
- Vilches, L. (2002). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- Vinyoles, T., Martín, S., y Chaloux, L. (2003). La rueca y la espada. Las mujeres medievales, la guerra y la paz. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 73-82). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.
- Zelizer, B. (2001). “*Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs*”, en: *Barbie Zelizer (Ed.), Visual culture and the Holocaust*. New Jersey: Rutgers University Press.

Notas, columnas de opinión e informes de prensa

- Benjumea, P. (agosto de 2016). 'Con argumentos haremos austera campaña al 'No' al plebiscito': Uribe. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/posicion-de-uribe-frente-a-acuerdo-de-paz-con-las-FARC-50265>.
- Colombiacheck. (julio de 2017). El 40% de los combatientes de las FARC son mujeres. <https://colombiacheck.com/chequeos/el-40-de-los-combatientes-de-las-FARC-son-mujeres>.

- Cosoy, N. (22 febrero de 2017). 6.900 guerrilleros de las FARC ya están concentrados en 26 zonas en Colombia... ¿y qué sigue ahora?. *BBC Mundo*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38888897>
- Cosoy, N. (24 de febrero de 2017). "Baby boom": la ola de embarazos en la guerrilla de las FARC en Colombia. *Revista Arkadia*.
<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/ola-de-embarazos-en-la-guerrilla-de-las-FARC-en-colombia/62262>
- D' Artagnan. (seudónimo de Roberto Posada García Peña) (8 de octubre 2000). ¡Que indignación! *El tiempo*. pp. 1-19.
- Deutsche Welle*. (13 de marzo de 2014). Las FARC continúan reclutando niños.
<https://www.dw.com/es/las-FARC-contin%C3%BAan-reclutando-ni%C3%B1os/a-17496004>
- El Colombiano*. (22 de abril de 1996). Fusilan a cuatro habitantes de Caicedo. P.16A.
- El Colombiano*. (11 de marzo de 1998). "Lágrimas por el hijo". P.1.
- El Colombiano*. (9 de marzo de 2003). "Ejemplo de noviolencia". p.1.
- El Colombiano*. (11 de febrero de 2005). "Tras los combates, el dolor regresó a las madres de Urabá". P.1.
- El Colombiano*. (1 de diciembre de 2007). "Pruebas de vida no mitigan tanta ausencia y dolor". p. 1.
- El Colombiano*. (5 de septiembre de 2007). "Se alarga el dolor y la espera de los cadáveres de los ex diputados del Valle". P.1.
- El Espectador*. (5 de agosto de 1998). 69 muertos en escalada de la guerrilla. P.4A.
- El Espectador*. (semana del 2 al 8 de diciembre de 2007). "Grito de dolor y esperanza". p. 1.
- El Espectador*, 6 de agosto de 1998.
- El Tiempo*. (1 de septiembre de 1996). FARC masacraron a 54 militares. P.3A
- El Tiempo*. (8 de octubre de 2000). "Estado FARCo-Nazi". p.1-18.
- El Tiempo*. 5 de septiembre de 2007.

El Tiempo. (1 de diciembre de 2007). "Aquí vivimos muertos". p. 1.

González, A. (31 de enero de 2019). Federico Ríos, el fotógrafo que humanizó a las FARC. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/federico-rios-fotografo-colombiano-en-los-campamentos-de-las-FARC-317044g>.

Gubin, A. (2019). Colombia: Rescatan a 125 niños, secuestrados o reclutados por las guerrillas, en lo que va del año. *The Epoch Times*. https://es.theepochtimes.com/colombia-rescatan-a-125-ninos-secuestrados-o-reclutados-por-las-guerrillas-en-lo-que-va-del-ano_529822.html.

Marcos, A. (3 de octubre de 2016). Las zonas urbanas y la élite agraria de Colombia impulsaron el triunfo del 'no'. *El País*. https://elpais.com/internacional/2016/10/03/colombia/1475511558_836662.html.

Meneses, C. (2015). La tragedia de tres mujeres que perdieron su juventud en las FARC y la cárcel. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/america/2015/07/03/559671ce46163fd1298b4588.html>.

RCN. (3 de febrero de 2017). Gobierno crearía "guarderías" para madres guerrilleras de las FARC. <https://noticias.canalrcn.com/nacional-dialogos-paz/gobierno-crearia-guarderias-madres-guerrilleras-las-FARC>.

Reporteros asociados del mundo. (14 de abril de 2017). FARC denuncia que murió bebé de una guerrillera en clínica de Bogotá por negligencia. <https://www.reporterosasociados.com.co/2017/04/FARC-denuncia-que-murio-bebe-de-una-guerrillera-en-clinica-de-bogota-por-negligencia/>

Rozo, C. (24 de julio de 2016). El sueño para la paz de los guerrilleros de las FARC. *El País*. https://elpais.com/elpais/2016/07/20/album/1469051138_501737.html#foto_gal_1.

Secretariado Nacional de las FARC-EP. (2012). La bellísima Lucero [Mensaje en un blog]. Blog de Martorano en Wordpress. <https://juanmartorano.wordpress.com/2012/03/14/la-bellisima-lucero/>

Secretariado del Estado Mayor de las FARC-EP. (2016). Las guerrilleras son mujeres revolucionarias conscientes y libres. *Prensa Rural*. <https://prensarural.org/spip/spip.php?article18436>.

Secretariado del Estado Mayor de las FARC-EP. (2016). Las guerrilleras son mujeres revolucionarias conscientes y libres. *Semanario voz*. <https://semanariovoz.com/las-guerrilleras-son-mujeres-revolucionarias-conscientes-y-libres/>.

Semana. En imágenes: ¿Cómo prefiere verlas? (s.f). <https://especiales.semana.com/como-prefiere-verlas/>

Semana. (septiembre de 2016). Cesó la horrible noche. Portada. https://www.semana.com/ideas-que-lideran/images/articulos/paz_2.jpg.

Semana. (febrero de 2017). La última marcha de las FARC para dejar atrás la guerra. <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-dia-que-las-FARC-dejaron-las-armas/629813>

Unidad para la atención y reparación integral de las víctimas, 2017. En Colombia, 4.2 millones de víctimas del conflicto armado son mujeres: Alan Jara. En línea: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/enfoques-diferenciales/en-colombia-42-millones-de-victimas-del-conflicto-armado-son-mujeres-alan>. Consultado el 9 de marzo de 2019.