

Anuncios de paz en Colombia: una interpretación visual desde el método documental de Karl Mannheim*

Signs of Peace in Colombia: A Visual Interpretation on the basis of Mannheim's Documentary Method

Anúncios de paz na Colômbia: uma interpretação visual a partir do método documental de Karl Mannheim

Giohanny Olave Árias**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

A partir de dos imágenes sobre el anuncio de un proceso de diálogos en 2012, entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP, con miras a finalizar el conflicto armado interno, se analizan las cosmovisiones sugeridas y la imagen que los actores mostraron de sí mismos y de sus colectivos institucionales. La aproximación se enmarca en los avances teóricos y metodológicos sobre interpretación de imágenes, a través del método documental de Karl Mannheim. En los resultados se abordan tres momentos: la interpretación formulada, la interpretación reflectiva y la interpretación contrastiva. En las conclusiones se retoma el asunto empírico, poniéndolo en relación con la implicancia teórica del método de interpretación documental.

Palabras clave: conflicto armado interno, cosmovisión, interpretación de imágenes, método documental.

Artículo de investigación científica.

Recibido: 25 de octubre de 2012.

Aprobado: 30 de septiembre de 2013.

* Producto parcial de la tesis *La construcción retórica del conflicto armado colombiano*, dirigida por la doctora Elvira Narvaja de Arnoux y financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), en el Doctorado en Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

** Becario del Conicet para el Doctorado en Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2013-2015; becario del Ministerio de Educación Argentino para la Maestría en Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2011. Maestro virtual (2011), magíster en Lingüística (2010) y Licenciado en Español y Literatura (2007) de la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Investigador para Colciencias, 2009.

Correo electrónico: olavearias@gmail.com

Abstract

On the basis of two images announcing the initiation of peace dialogues to put an end to the internal conflict between the Colombian Government and the FARC-EP in 2012, the article analyzes the worldviews suggested and the images of themselves and of their institutional groups portrayed by the actors. The approach used is framed within the theoretical and methodological advances in the field of image interpretation and uses Karl Mannheim's documentary method. The discussion of the results addresses three moments: formulated interpretation, reflective interpretation, and contrastive interpretation. The conclusions revisit the empirical issue, linking it to the theoretical implications of the documentary method of interpretation.

Keywords: internal armed conflict, worldview, interpretation of images, documentary method.

Resumo

A partir de duas imagens sobre o anúncio de um processo de diálogos em 2012, entre o governo colombiano e as FARC-EP, com o objetivo de finalizar o conflito armado interno, analisam-se as cosmovisões sugeridas e a imagem que os participantes mostraram de si mesmos e de seus coletivos institucionais. A abordagem enquadra os avanços teóricos e metodológicos sobre interpretação de imagens, através do método documental de Karl Mannheim. Nos resultados abordam-se três momentos: a interpretação formulada, a interpretação refletiva e a interpretação contrastiva. Nas conclusões, retoma-se o assunto empírico ao colocá-lo em relação com a implicância teórica do método de interpretação documental.

Palavras-chave: conflito armado interno, cosmovisão, interpretação de imagens, método documental.

Durante la última semana de agosto de 2012, el presidente de Colombia, Juan Manuel Santos y el jefe de la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo (FARC-EP), Timoleón Jiménez, anunciaron a través de los medios masivos de comunicación nacionales e internacionales, el acuerdo de iniciar un proceso de diálogos, con miras a finalizar el conflicto armado interno que confronta violentamente al Ejército colombiano con la guerrilla, desde hace 49 años, con víctimas en la sociedad civil y en los grupos armados¹. La instalación de la mesa de negociación se realizó el 18 de octubre del 2012, en Oslo, Noruega, y continúa instalada en La Habana, Cuba, con la presencia de comisiones representativas de ambos bandos y con garantes internacionales. Esto constituye un hecho trascendental en la vida social y política colombiana, por la división de la opinión pública frente a la disyuntiva de la salida negociada al conflicto, de un lado, o la salida militar, de otro lado; posiciones radicalizadas que dividen actualmente al país, al respecto de asuntos democráticos, como la inversión pública, la política de seguridad nacional y la elección de sus gobernantes.

Al realizar tal anuncio, los medios masivos difundieron dos imágenes contrastables desde diversos ámbitos simbólicos: en ambas, se registra el momento en que el presidente Santos y el comandante Jiménez anuncian oficialmente el acuerdo bilateral que conducirá al proceso de negociación. Estas imágenes, como lo plantea Bohnsack (2010, p. 269), no solo representan esta realidad social en particular, sino que además están constituidas y producidas por ella misma. La intención es centrar esas imágenes que circularon en la televisión, internet y la prensa impresa y digital, para analizar la construcción de esa realidad social a partir de dos visiones de mundo y la imagen que mostraron los actores de sí mismos y de los colectivos institucionales que representan, en tal evento coyuntural.

El marco teórico para el análisis lo constituyen las herramientas para integrar materiales visuales en las investigaciones sociológicas, inscritas en el método de interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim (Weller, 2005), teniendo en cuenta que “la imagen es para el método de interpretación documental tanto objeto de estudio como técnica de trabajo” (Barboza, 2006, p. 410). Este trabajo pretende aplicar los fundamentos de dicho método a las imágenes seleccionadas del inicio del proceso de paz, relevando el paso de la interpretación formulada a la *refletida* o *reflexiva*², de acuerdo con la lectura y la aplicación del método documental que realizan Barboza (2002, 2006), Bohnsack (2010) y Weller y Bassalo (2011).

1. El Cinep (2012) calcula un total de 292 infracciones al Derecho Internacional Humanitario en el año 2011 y alrededor de 250 acciones bélicas, en los enfrentamientos con la Fuerza Pública y los ataques a la población civil.
2. Weller y Bassalo (2011) utilizan el término *interpretação refletida* para designar el segundo momento de interpretación en el método de Karl Mannheim.

El texto pretende señalar la atención a las imágenes como un campo que puede complementar los estudios que configuran el amplio estado del arte del análisis sobre el conflicto armado en Colombia. En esta área, algunas iniciativas desde la historiografía y la antropología visual (Pinilla, 2006; Correa, 2010) sugieren la búsqueda de aproximaciones al conflicto desde sus imágenes, desprendiéndolas de su función ilustrativa o figurativa y dimensionándolas socioculturalmente.

Primero, se enmarcará el trabajo en los avances teóricos y metodológicos sobre interpretación de imágenes a través del método documental; luego, se abordará el análisis en tres momentos: la interpretación formulada, la interpretación reflectiva y una interpretación contrastiva, donde se comparan las visiones de mundo de los actores involucrados. En las conclusiones, se retoma el asunto empírico, poniéndolo en relación con la implicancia teórica, en torno al método de interpretación documental.

La interpretación de imágenes desde el método documental

Tanto Barboza (2002, 2006) como Bohnsack (2010) y Weller y Bassalo (2011) problematizan la introducción de la interpretación de imágenes en los estudios sociológicos, aduciendo actitudes de negación, exclusión o marginalización por parte de los analistas. En el primer caso, se ha llegado a negar que la imagen tenga estatuto de artefacto cultural y, por tanto, se la define desde una perspectiva reproduccionista (la imagen reproduce el objeto) y con función meramente ilustrativa en los estudios sociológicos; en el segundo caso, la exclusión suele justificarse a través de un criterio de delimitación científica de la disciplina, que conlleva la inadecuación de los métodos propiamente sociológicos para la interpretación de imágenes (Stasz, 1979, citado en Barboza, 2006, pp. 392-392); en el tercer caso, la marginalización se explica históricamente por el desarrollo de la sociología, concentrado en la interpretación de textos, a partir del giro lingüístico de mediados del siglo xx y el refuerzo de esta tendencia desde la investigación cualitativa (Bohnsack, 2010).

El método de interpretación documental desarrollado por Mannheim, en palabras de Weller y Bassalo (2011, p. 9), tiene como objetivo el análisis de las

visiones de mundo derivadas de “vivencias o de experiencias relacionadas con una misma estructura, que a su vez se constituye

La traducción de *refletida* en español tiene tres alternativas: reflejada, reflexiva y reflectiva. El primer término se descarta por la ambigüedad de su doble uso como participio y como adjetivo; el segundo término también se descarta por estar asociado teóricamente con los estudios sobre “reflexividad” y “modernidad reflexiva”, de Anthony Giddens. El término “reflectivo” se deriva de “reflejar”, sinónimo de “reflejar”, pero presenta un uso menos gastado y cargado teóricamente, por lo cual puede ser útil como significante en este caso particular. Se copia aquí su definición literal para desprender de ella el significado figurado al vincularlo con el método documental: “Reflejar: Dicho de una superficie lisa: Devolver la luz, el calor, el sonido o un cuerpo elástico” (RAE, 2012).

como base común de las experiencias que pasan a lo largo de la vida de múltiples individuos”. (Mannheim, 1980, p. 101, citado en Weller y Bassalo, 2011)

Para Barboza (2006, p. 400), es un método que se ocupa tanto de los aspectos formales como del contenido, “sin limitarse a un análisis inmanente, sino que analiza la concepción del mundo que se expresa a través de estos aspectos resaltados”. Se trata también de un procedimiento analítico por capas o niveles de profundidad, desde lo externo-explicito hacia lo interno-implícito, con identificación de tres niveles de sentido³: el primero “objetivo” es representacional y demanda familiaridad experiencial para reconocer los principios estilísticos adoptados por el productor de la imagen; el segundo “expresivo” es intencional y requiere inferir los propósitos del productor, manifestados a través de la imagen; el tercero “documental” es ideológico y apunta a “desvelar en una imagen los principios fundamentales de una postura hacia la realidad, sobre los cuales ella reposa, pasando este fenómeno a ser comprendido como manifestación o documento de una determinada concepción de mundo” (p. 395). El análisis documental se interseca, entonces, con los aspectos del análisis inmanente, centrados en la obra con el énfasis contextual (sociohistórico) del análisis genético, para avanzar hacia la interpretación de la información social que está presente en las imágenes, concibiéndolas como artefactos culturales.

Posteriormente, Erwin Panofsky ([1955] 2004) planteará su método de interpretación de imágenes sobre el modelo tripartito de Mannheim, quien ya había citado al primero en su texto sobre la distinción de los tres niveles de sentido, inspirándose en las inquietudes de los historiadores del arte y estableciendo una analogía con la labor del sociólogo: así como los primeros son capaces de reconocer aspectos genéticos y estéticos de la obra a partir del color, del trazo, de la fuerza de la pincelada, etc., el sociólogo del conocimiento debería poder reconstruir grupos sociohistóricos, autores de ideologías, estilos y escuelas de pensamiento, manifestados en la acción social (González-García, 1998, p. 26). El modelo de Panofsky renombra el “sentido objetivo” como “descripción preiconográfica”; el “sentido expresivo” como “análisis iconográfico” y el “sentido documental” como “interpretación iconológica”, otorgando significados similares, excepto en el segundo nivel, donde Mannheim se

3. La distinción de estos niveles aparece en el artículo de Mannheim de 1922, titulado “Beiträge zur Theorie der Weltanschauung-Interpretation” (Contribuciones a la teoría de la interpretación de la cosmovisión), en la revista de historia del arte *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, donde el sociólogo explica los niveles con el famoso ejemplo de su amigo, a quien ve dar limosna: en el sentido objetivo (*objektiven Sinn*) se trata de la representación del dinero, la mendicidad y la generosidad; en el sentido expresivo (*Ausdrucksinn*), del gesto intencional del amigo por mostrar su solidaridad; y en el sentido documental (*Dokumentsinn*), se descubre el acto oculto de hipocresía del amigo.

pregunta por la intención del productor y Panofsky por el conocimiento literario, transmitido mediante la imagen (el que permite entender, por ejemplo, que la imagen de un grupo de personas comiendo representa *La última cena*), es decir, se pregunta por el tema mitológico representado (Barboza, 2002, p. 204).

El sentido documental o la interpretación iconológica plantean el desafío de delinear la singularidad de un grupo social en una época determinada, a partir de la forma como son representados visualmente (bien sea a través de imágenes, situaciones sociales, producción de conocimiento, etc.); esta singularidad es la que define una cierta cosmovisión, tanto diacrónica como sincrónicamente; desde un punto de vista sociocognitivo, se trata de un conjunto de creencias compartidas que modelan tanto subjetividades (individuales) como identidades sociales (colectivas), es decir, que crean grupos dentro de comunidades:

La visión de mundo es un concepto complejo que englobaría modelos cognitivos convencionales, valores, emociones, escenarios sociales, situaciones, estados de ánimo, esquemas mentales metafóricos y metonímicos, en definitiva, toda una configuración cultural y ética a través de la cual evaluamos y asumimos ciertos comportamientos, eventos y realidades. (Luque-Durán, 2004, p. 491)

Para Mannheim ([1921] 1964), la cosmovisión (*Weltanschauung*) es un tipo de conocimiento “ateórico”, tácito, subyacente en las explicaciones conceptuales o verbales e incorporado en las prácticas o acciones. El paso de la interpretación desde el ámbito del conocimiento explícito hacia el conocimiento tácito es la transición del sentido objetivo al documental o, en términos de Panofsky, de lo iconográfico a lo iconológico; para Bohnsack (2010, p. 270),

esta transición puede caracterizarse, en correspondencia con Heidegger (1986), Luhmann (1990) y especialmente con Mannheim, como el cambio de la pregunta por el ‘qué’ (¿qué es lo representado?) a la pregunta por el ‘cómo’ (¿cómo está siendo presentado lo producido?).

Con base en la revisión teórica y metodológica de Bohnsack sobre los niveles de análisis propuestos por Mannheim, Weller y Bassalo (2011) explican la aplicación del método documental en dos etapas:

Durante la *interpretación formulada*, el investigador lleva a cabo un análisis detallado del significado inmanente y una decodificación del sentido coloquial, que describe el contenido sin hacer ningún comentario o interpretación. En la *interpretación reflectiva*, las interpretaciones provienen del escrutinio de los contenidos de las asinaturas, experiencias u objetos culturales analizados.

Para el análisis de imágenes, Bohnsack (2010, p. 280) propone entender la imagen como un sistema autorreferencial que contiene una

dimensión experiencial compartida, tanto de los retratados en la imagen como de quienes la producen. Esta autorreferencia hace que el analista deba desprenderse de sus preconcepciones (conocimiento biográfico de los representados, prejuicios con respecto a ellos, etc.) e inferir las visiones de mundo a partir de lo que ella le comunica. Los pasos del método documental aplicado a la interpretación de imágenes se definirían así:

a) La *interpretación formulada* comprende tanto el análisis pre-iconográfico (“sentido objetivo”) como el de los elementos iconográficos (tipificaciones del sentido común); b) la *interpretación reflectiva* está compuesta del análisis de la composición formal, subdividido en la revisión de la composición planimétrica, la proyección de la perspectiva y el análisis e interpretación de la coreografía escénica icónico-iconológica. (Weller y Bassalo, 2011, p. 10)

El sentido objetivo de la imagen se infiere de la interpretación formulada, mientras que los sentidos expresivo y documental son arrojados en el proceso de la interpretación reflectiva. La reflectividad, en sentido figurado, sería la propiedad que tiene la imagen de acoger y hacer visibles las características de su entorno, dentro de su propia forma, es decir, de comportarse como un material que refleja aquello que le rodea, como se puede ilustrar con la famosa litografía de M. C. Escher titulada “Autorretrato en espejo esférico” (DESQBRE, 2012).

Si asumimos la esfera como el artefacto cultural (fotografía, pintura, dibujo, fotograma, etc.), advertimos que ella es capaz de darnos una cierta visión de su entorno, pese a que él mismo no se nos muestre en la dimensión externa al objeto, es decir, aunque esté oculto, en sombras. Este fondo gris y la mano que sostiene la esfera conforman una suerte de realidad paralela a la realidad-otra que plantean las figuras internas en la esfera: se trata de la relación entre el contexto de producción de la obra y ella misma como artefacto cultural, relación que no es de mimesis o de copia, sino de reflejo del entorno acomodado a su forma (esférica). Esto significa que la reflectividad del objeto creado (el artefacto cultural) es una propiedad que le permite al espectador (al analista) ver lo que permanece oculto alrededor de la obra: lo intencional, lo ideológico y lo iconológico o documental. Esta analogía con el autorretrato de Escher nos advierte de una vez acerca del límite de la interpretación documental con respecto a la “realidad” que refleja cada artefacto cultural, siempre supeditada —entre otras variables críticas⁴— a las leyes que le dan forma a la figura, como sucede con la deformación esférica del entorno en la figura mencionada, metáfora visual de la “deformación” que realiza una cámara fotográfica, de video, un lienzo, un pincel o un carboncillo sobre la realidad “de ahí afuera” que pretende reflejar.

4. Véase, por ejemplo, la crítica de Gombrich ([1960] 2003) a la llamada “copia esencial”, su rechazo al concepto de símbolo heredado de Cassirer y los límites y precauciones que sugiere para el método iconológico de Panofsky.

Las herramientas formales de análisis (planimetría, perspectiva y coreografía escénica) son las vías de entrada hacia tales planos invisibilizados (intenciones, ideologías, iconografías, iconologías), con el objetivo último de la reconstrucción de la visión de mundo contenida en la imagen como artefacto cultural. Para Bohnsack (2010, pp. 287-289), la aplicación de estas herramientas formales obliga al analista a detallar cada uno de los elementos de la imagen en su relación con los demás que la componen, es decir, ver la imagen como conjunto o como significado total, en contraste con la interpretación desde el sentido común, que tiende a definir los elementos de modo aislado, sin interferencia del contexto que crea la propia imagen. En el caso de la planimetría, el trazado de líneas horizontales y verticales permite integrar las figuras con el fondo donde han sido dispuestas, además de analizar el punto de vista desde donde se perciben las figuras, de acuerdo con la distancia y el ángulo de visión. En cuanto a la reconstrucción de la perspectiva, la ubicación de espacios cargados de mayor significado (como los puntos de fuga o las figuras que quedan incluidas en el recorrido de las líneas de proyección) orienta la interpretación de aspectos socioculturales a partir de su relación con un mayor énfasis en una figura, el desplazamiento de otras, la jerarquización de los elementos representados en la imagen a partir del encuadre, etc. La coreografía escénica, por su parte, permite leer la imagen como una puesta en escena con objetivos particulares, la construcción de un *ethos* a partir de la disposición colectiva de los elementos que figuran en la imagen.

Barboza (2002, pp. 211-2112) resume las diferentes posibilidades del uso de la imagen desde el método documental en estudios sociológicos:

1. La imagen como registro de la cosmovisión de su productor
2. La imagen como registro de la cosmovisión de quienes son representados en ella
3. La imagen como registro de la cosmovisión de su receptor

En el primer caso, el análisis está concentrado en quien produce las imágenes (fotógrafo, pintor, escultor, etc.); en el segundo caso, en quien “es producido” o representado a través de las imágenes (individuos, grupos sociales, comunidades, etc.); y en el tercero, en quien interpreta las imágenes (receptores). El primer caso se ha utilizado profusamente por los historiadores del arte, para inferir la concepción de mundo del artista, a partir de su obra, así como el estilo de una época, las escuelas o generaciones pictóricas, etc. Variantes de corte antropológico y sociológico de este primer caso son los estudios que han utilizado la imagen como técnica documental, al solicitar a los agentes que registren, por ejemplo, su realidad cotidiana mediante fotografías, dibujos o videos, para luego tomar estos materiales producidos, como objeto de análisis. Estudios como los del Instituto Warburg, Simmel, el proyecto inacabado de los pasajes, por Benjamin, y el de la “economía de la miseria” en Argelia, de Bourdieu (todos citados por Barboza, 2006), amplían el horizonte artístico de la imagen, para aplicarlo al análisis sociológico de la cultura, con una tendencia hacia el análisis de la cosmovisión de quienes representan las imágenes.

En el análisis particular que se propone, interesa solamente la segunda posibilidad, concentrada en los sujetos que representan las imágenes, añadiendo una perspectiva contrastiva de dos imágenes producidas a partir de un mismo hecho social⁵. Lo que se indaga es, entonces, ¿cómo se relacionan las cosmovisiones de los sujetos representados a partir de la presentación de sí mismos como sujetos individuales y colectivos en las imágenes seleccionadas?

Figura 1. Fotografía del anuncio de los diálogos de paz Estado-FARC, por parte del presidente Juan Manuel Santos



Fuente: Sala de Prensa de la Presidencia de la República, 2012.

Figura 2. Fotograma del anuncio de los diálogos de paz Estado-FARC, por parte del comandante Timoleón Jiménez



Fuente: FARC-EP, 2012.

5. Se realizará un análisis contrastivo sincrónico, pese a las ricas posibilidades de relacionar imágenes de diferentes procesos de paz en Colombia, algunas de enorme influencia y recordación, como la instantánea de “la silla vacía” (7 de enero de 1999), durante los diálogos entre las FARC y el gobierno de Andrés Pastrana.

Análisis de las imágenes

La elección de las imágenes responde a que ambas se produjeron a partir del mismo evento, pero desde actores contrapuestos, y ambas tuvieron amplia difusión en los diferentes medios masivos de comunicación, cuando se anunció oficialmente que el Estado y la guerrilla de las FARC-EP habían iniciado acercamientos secretos desde comienzos del 2012, con el objetivo de darle terminación al conflicto armado por la vía del diálogo, a través de un proceso de discusión entre delegaciones plenipotenciarias, proceso que se encuentra actualmente en marcha. El 27 de agosto circuló primero la imagen del presidente de Colombia (figura 1) y días después, la del jefe guerrillero (figura 2).

La primera imagen fue difundida por la sala de prensa de la Presidencia de la República (2012) y utilizada por diferentes agencias de noticias (como EFE), para registrar la noticia en sus portales de internet; la imagen, además, es una instantánea del discurso que se transmitió por la televisión colombiana. La segunda imagen es el fotograma final del discurso pronunciado por Timoleón Jiménez, transmitido por el canal internacional Telesur y en los espacios de internet del grupo guerrillero. Ambas imágenes se difundieron también en algunos medios impresos.

Las imágenes seleccionadas se tomaron directamente de sus fuentes de circulación y no sufrieron ningún tipo de alteración previa al análisis. Si bien son producto de protocolos políticos con el fin de difundir un hecho social (anuncio público del inicio de los diálogos), no orientaremos el análisis hacia esos protocolos sino hacia el contraste entre las cosmovisiones que sugieren las imágenes.

La interpretación formulada

La imagen de la figura 1 nos presenta 19 personas reunidas en torno al presidente de la República, Juan Manuel Santos, y a 2 soldados de la Guardia Presidencial; al fondo, uno de ellos, a la derecha, queda semioculto por una columna. Sus identidades corresponden a la cúpula militar (grupo de la izquierda) y al gabinete presidencial (grupo de ministros, a la derecha); esta distinción se realiza claramente por las indumentarias compuestas por uniformes militares y trajes formales, respectivamente. Todos los figurantes son hombres, excepto dos ministras. Las personas de ambos grupos están sentadas, los segundos en posición aparentemente más rígida que los primeros, específicamente los de mayor rango militar, rasgo determinable también a través de la diferencia en los uniformes. La figura del centro, el presidente, está de pie y apoya sus manos en un atril con micrófono, en disposición de discurso oral; su mirada se dirige a una cámara frontal invisible en esta fotografía, a la cual dirigen la mirada la mayoría de los militares y ministros. Al fondo, los soldados de la Guardia Presidencial permanecen de pie en una típica posición de firme militar. Pese a que todas las personas de la imagen podrían ubicarse en un rango general de mediana edad, resalta la superioridad etaria del grupo de militares. En cuanto al lugar de la fotografía, se trata del interior de la Casa

de Nariño o Palacio Presidencial, en el sitio destinado a la difusión de comunicados oficiales para los medios masivos. La arquitectura del lugar tiene bastante figuración en la imagen, al enfatizar las columnas clásicas, las lámparas colgantes, los grandes cuadros con motivos pictóricos de la pared derecha, haciendo las veces de murales, y la alfombra roja que contrasta con la iluminación de los tonos blancos y habanos del techo y las paredes, y que ilumina todo el espacio con mayor saturación de atrás hacia adelante.

La imagen de la figura 2 nos presenta a seis personas sentadas tras una mesa; uno de ellos, el tercero de izquierda a derecha, habla directamente a la cámara y sostiene unos documentos. En el centro de la imagen y detrás de las personas se aprecia la fotografía del rostro, oblicuamente, de Manuel Marulanda Vélez, impresa en un pendón con su nombre, la palabra “Vive”, el escudo de las FARC-EP y una figura femenina en posición de ser abrazada (se ve solo su cabello y un tocado de color rosa en el pelo); la figura de Marulanda lleva la gorra que identifica al grupo guerrillero, lo mismo que tres de las personas que aparecen sentadas a la mesa; las otras tres visten de modo informal (camisa y camisetas). El hombre que habla lleva puesto el uniforme en mención y una distinción en el brazo izquierdo con la bandera de Colombia y el escudo de las FARC-EP, lo cual lo identifica como el líder del grupo. Todos los hombres de la imagen aparentan sobrepasar los cincuenta años de edad. El espacio está compuesto por un fondo falso en tela (*backing*) y una mesa vestida con una tela idéntica al fondo, con una trama de uniforme camuflado militar. Los costados del *backing* están un poco recogidos, dejando ver a cada lado lo que parece ser una reja y una pared azul, en todo caso ocultas tras el falso fondo. El fondo de la figura del pendón es un ambiente natural selvático, análogo al camuflado, en tramas verdes y ocre de las telas que visten la mesa y el fondo falso. Al lado izquierdo del pendón con la figura de Marulanda se ubicó una bandera con asta, donde se identifica con claridad el símbolo del grupo guerrillero (el mapa de Colombia con fondo blanco, cruzado por dos fusiles y ambos sobrepuestos a las franjas de la bandera tricolor colombiana). Sobre la mesa reposan, de izquierda a derecha, un “sombrero vueltiao”, típico de la región costera atlántica colombiana, un cuaderno, una gorra militar y una hoja de papel. A los costados se aprecia una doble entrada de luz natural que ilumina apenas el espacio y los perfiles de las personas sentadas.

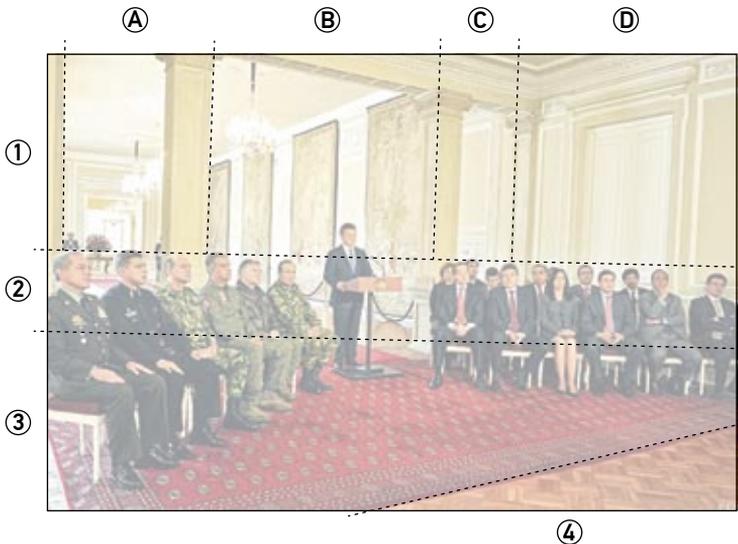
La interpretación reflectiva

Como punto de partida, reconstruimos la composición planimétrica de las imágenes trazando las líneas principales que cruzan y dividen el escenario (figura 3).

La composición planimétrica de la primera imagen enfatiza el espacio arquitectónico, gracias a la conjunción del espacio cerrado con plano abierto general en la toma de la fotografía. Así, las verticales están remarcadas en función de las columnas clásicas que se imponen en la

primera horizontal, ampliamente iluminada, que ocupa más de un tercio (casi la mitad) de toda la imagen. El ángulo oblicuo izquierdo desde donde se tomó la imagen genera una sensación de movimiento y traza las horizontales 2 y 3 con una leve inclinación, que se hace más dramática en el espacio 4, remarcado con la alfombra. Los espacios de la segunda y tercera horizontal del trazado planimétrico contienen a todas las figuras que permanecen sentadas, mientras que el presidente abarca también la primera horizontal, con evidente marcación de esta figura como la principal de la imagen. Se aprecia una clara intención de darle contundencia y voz propia al lugar donde se realizó la fotografía: el Palacio Presidencial o Casa de Nariño; se debe tener en cuenta que se trata del anuncio oficial de una decisión que afecta a lo público, pero que careció de carácter democrático, pues hasta ese momento, los acercamientos con la guerrilla se habían hecho en la clandestinidad, durante los seis meses anteriores, y de cara al país no se habían manifestado indicios explícitos de tales planes secretos. La necesidad de vincular el anuncio con el peso de la institucionalidad presidencial resulta ser fundamental para legitimar la decisión de iniciar el proceso de los diálogos. Esta lógica vincula una necesidad de legitimación social de las decisiones públicas con una mostración suntuosa, solemne e imponente de lo institucional, rasgos comunicados por la arquitectura y algunos elementos iconográficos, como las columnas clásicas (remiten a épocas doradas del gobierno grecorromano), las lámparas de techo que iluminan potentemente en el cielo raso (las ideas brillantes, la luz, la guía) y los grandes lienzos en la pared lateral hasta el fondo (cierta idea de cultura de élite).

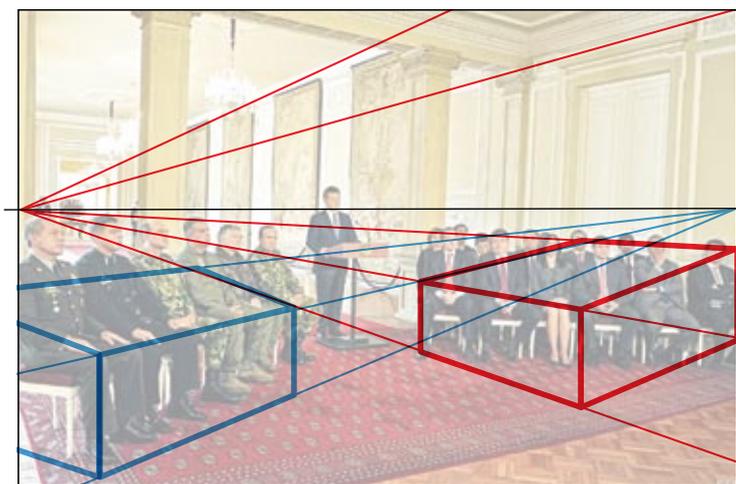
Figura 3. Planimetría de la imagen 1



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 1.

La figura 4 presenta el doble punto de fuga y la trayectoria proyectada de las líneas que le dan perspectiva a la imagen. Mientras el punto ubicado a la izquierda reconstruye el recorrido de la luz (proyección en rojo) el segundo (proyección en azul) ubica en primer plano a los integrantes de mayor rango de la cúpula militar; su presencia queda doblemente marcada, además del tamaño más grande dado en la ilusión de cercanía por el contraste de sus uniformes e insignias con el vestido camuflado de los demás militares presentes. La mayor profundidad de la escena la otorga la proyección en rojo, que une al presidente con la Guardia Presidencial y el gabinete ministerial; esta proyección, en conjunción con la línea del horizonte, permite apreciar el contraste de la luz en la parte superior de la escena con la oscuridad de su parte inferior, acentuada en la alfombra. El encuadre de la fotografía refuerza la figura del presidente inserta en el recorrido natural de la luz que atraviesa la imagen desde atrás hacia adelante; simbólicamente, este recorrido espacial suele asociarse con un recorrido temporal (del pasado hacia el futuro) y transformacional evolutivo, además de la usual percepción positiva de la luz y la claridad; precisamente, el foco de la imagen es el entrecruzamiento de las líneas proyectivas, donde se ubica la figura del presidente. Dado el ángulo oblicuo izquierdo de la toma de la fotografía, hay mayor nitidez en los miembros de la cúpula militar que en los del gabinete ministerial, quienes no fueron focalizados concretamente y algunos apenas se perciben. La disposición de la perspectiva evidencia un realce de esta presencia militar en la imagen, a través de los sujetos alineados en la proyección del punto de fuga azul, quienes conforman un bloque menos numeroso en individuos, pero de mayor peso, nitidez y énfasis en la fotografía.

Figura 4. Perspectiva de la imagen 1



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 1.



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 1.

En cuanto a la coreografía escénica (figura 5), el ángulo oblicuo organiza a los sujetos en dos grupos claramente diferenciados: a la izquierda, el presidente, en segundo plano, aparece “del lado de” los militares, en primer plano, incluyendo a los soldados de la Guardia Presidencial, en un lejano tercer plano; a la derecha, el gabinete ministerial acompaña de manera más aislada al presidente y algunos de sus miembros apenas son visibles, dado que se encuentran subagrupados en dos líneas de sillas. En la misma lógica vinculante, expuesta en el análisis planimétrico, el grupo de la izquierda en el que queda inscrito el presidente, pretende asociar la fuerte presencia de lo militar (la política de seguridad nacional) al anuncio de las diálogos con la guerrilla; en efecto, la idea de emprender una solución dialogada al conflicto armado en Colombia se encuentra bastante desprestigiada por razones históricas nacionales⁶, percepción que ve como debilidad y pérdida del control de país por parte del gobierno, cualquier intento de negociación con las guerrillas. En el orden de la opinión pública, la salida bélica al conflicto (exterminio “a sangre y fuego” de la insurgencia) fue acogida como una recuperación de la seguridad nacional, después del fracaso de la negociación de paz en el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) y de la instauración de la política antiterrorista de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). En este panorama, la decisión de emprender nuevamente un esfuerzo por la salida negociada al conflicto ha

6. En 1998, el expresidente Andrés Pastrana Arango inició unos diálogos con la misma guerrilla, con resultados nefastos en el orden militar (reorganización del grupo armado) y político (la guerrilla tomó el control de una zona del país del tamaño de Suiza, al ser esta despejada de la defensa militar por orden del presidente, como “zona de distensión”). Los diálogos se terminaron en el 2002, con varios hechos violentos por parte de ambos bandos y con una de las crisis más graves que ha vivido Colombia en materia de seguridad nacional.

polarizado al país, entre quienes perciben este proceso como un retroceso en la seguridad nacional y aquellos que lo ven como la solución menos cruenta y violenta del conflicto. El escepticismo y la oposición de los primeros han sido respondidos con la continuidad de los enfrentamientos armados en medio del proceso (no se pactó un cese al fuego hasta no terminar los diálogos), es decir, con la presencia continua de la estrategia bélica contrainsurgente, política que en la fotografía queda encarnada en el grupo de militares al que se adscribe proxémicamente el presidente, los mismos que conforman su “mano derecha”, en términos tanto literales como simbólicos.

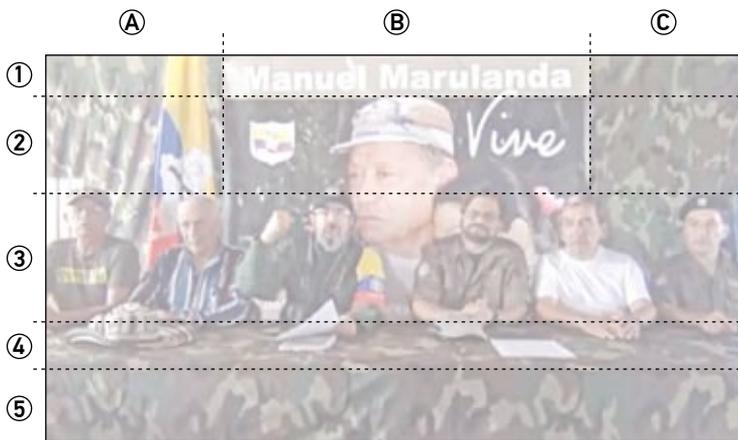
En la misma imagen, la composición en dos grupos también se diferencia por la rigidez corporal de todos los miembros de grupo de la izquierda, en contraste con una mayor soltura en el grupo de la derecha, que se va acentuando de acuerdo con la mayor distancia al presidente, como es evidente en la postura de los individuos del extremo derecho. Otra diferencia entre los grupos es de carácter etario: la mayor edad de la cúpula militar sirve en la imagen para connotar la experiencia requerida para validar una decisión controvertible y respaldar la directiva presidencial. La disposición de las sillas de los grupos, que señalan hacia un punto central donde habla el presidente, unifica a los integrantes de la escena en un triángulo imaginario donde el presidente es centro y bisagra, punto de acople entre lo ministerial y lo militar, entre lo político y lo bélico, que preside como voz autorizada de ambas dimensiones. Esta sensación se acentúa con la disposición ordenada de los sujetos, perfectamente alineados. Aun con la diferencia grupal, la imagen expresa la intención de dotar de institucionalidad compacta, unida y oficial la decisión de dialogar con las FARC-EP, es decir, de presentar tal decisión como una política consensuada y democrática, donde la cúpula militar funge como garante estratégico de la posición firme (rígida) del gobierno frente a la guerrilla⁷, por lo cual evidencia mayor protagonismo en la imagen (primer plano) que el grupo ministerial, y conforma un grupo dentro del cual se inscribe el mismo presidente (segundo plano) y la Guardia Presidencial (tercer plano).

La composición planimétrica de la segunda imagen (figura 6) divide la escena en 5 franjas horizontales y dos verticales por encima de la segunda línea. Las seis personas sentadas a la mesa ocupan completamente la tercera franja horizontal, que a su vez se ubica en un tercer plano, por detrás de la parte frontal de la mesa y por delante del fondo falso, hecho con un *backing* de tela y un pendón, que ocupa casi las dos terceras partes de la imagen, en sentido vertical y horizontal. La primera franja señala claramente que el personaje impreso en el pendón es Manuel Marulanda Vélez, fundador de las FARC-EP en 1964 y muerto en el 2008. El cuadrante

7. Esta afirmación se corrobora al realizar un análisis de los discursos verbales del anuncio por parte del presidente Santos, y los pronunciados por el representante del Gobierno en la instalación de la mesa en Oslo, Noruega, el 18 de octubre del 2012 (Olave, 2013c, 2013d).

2B le rinde un tributo directo como figura central de la lucha guerrillera, a través del escudo del grupo armado y de la palabra “vive”, es decir, de su presencia simbólica en la guerrilla. El fotograma fue capturado en un ángulo frontal al pendón, lo cual crea un leve picado con respecto a las figuras que se encuentran sentadas, tomadas en plano medio. Las franjas verticales remarcan también la centralidad del pendón, que contribuye a crear una escena cargada, con poco aire o espacio libre. La intención de ocultar el lugar de producción de la imagen es bastante evidente, al cerrar al máximo el plano de la toma y ocultar el fondo verdadero con un *backing*. En este punto se precisa explicar que las FARC-EP son una guerrilla clandestina e ilegal, acusada de numerosos crímenes (entre ellos: secuestro, extorsión, terrorismo y narcotráfico) y sin estatus actual de beligerancia, en confrontación permanente con las fuerzas armadas del Estado, razón por la que cuidan que sus apariciones públicas no revelen indicios de su ubicación, más allá de la localización general en las “montañas de Colombia”, como ellos mismos suelen firmar en sus comunicados.

Figura 6. Planimetría de la imagen 2

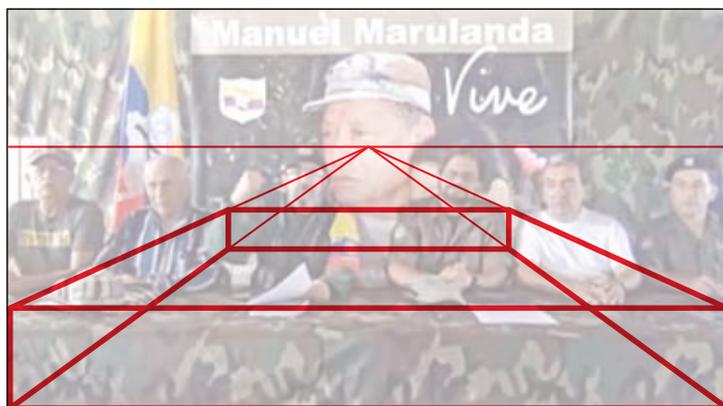


Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 2.

En la figura 7 se reconstruye la composición de la perspectiva, a partir del punto de fuga central, que destaca la figura de Marulanda como foco de la imagen. La proyección espacial releva las figuras ubicadas a cada lado de la imagen, por debajo de ella, en el siguiente plano: se trata de los comandantes Timoléon Jiménez (a la izquierda) e Iván Márquez (a la derecha); el primero, pronunciando el discurso de anuncio de los diálogos de paz con el gobierno. La mesa, en el primer plano, ocupa el tercio inferior de la imagen y sirve como guía para proyectar la profundidad, que es muy corta, dada la poca distancia entre el falso fondo y el borde exterior de la mesa. En cuanto a la trayectoria de la luz natural que ilumina el espacio, el barrido horizontal en el segundo tercio, desde ambos laterales, destaca

los perfiles de los sujetos sentados a la mesa, pero es la imagen impresa del pendón la que tiene mayor claridad e iluminación, de manera que tanto la luz como la perspectiva (el punto de fuga, la proyección y la línea del horizonte) dirigen la mirada hacia la figura del líder guerrillero extinto.

Figura 7. Perspectiva de la imagen 2



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 2.

Figura 8. Coreografía escénica de la imagen 2



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 2.

En cuanto a la coreografía escénica (figura 8), se puede identificar una organización en 3 grupos de personas: dos en los laterales, conformado cada uno por 3 miembros, y 1 en el centro, conformado por Timoléon Jiménez, Iván Márquez, y las figuras impresas de Manuel Marulanda y una mujer a quien abraza, cuyo rostro no se identifica. La figura triangular del centro interseca las laterales ovaladas y ubica a Jiménez y a Márquez tanto en los grupos de las personas de carne y hueso, como en la unión con la figura impresa de Marulanda. Esta intersección es interesante por cuanto expresa intencionalmente la herencia ideológica y moral del guerrillero

fundador del grupo, que pervive y se encarna en los comandantes actuales que lideran la organización. Al interior de las FARC-EP, la figura de Marulanda se encuentra elevada a héroe de la revolución armada de inspiración marxista-leninista y bolivariana: Marulanda es el mítico caudillo campesino que sobrevivió a la lucha contrainsurgente de más de diez presidencias seguidas, y cuya muerte por causas naturales, dejó el legado de la guerra de guerrillas como camino de la revolución. La imagen es contundente en su intención de destacar la figura de Marulanda, por encima de la línea del horizonte en el punto de fuga (figura 7), como guía ideológico, moral y espiritual de los guerrilleros de las FARC-EP, en general, y de sus representantes que aparecen en la escena, en particular. La disposición del triángulo central, del que hacen parte el comandante en jefe y el segundo al mando, recaba sobre la idea del modelo heroico y de conducta al que ha sido elevado Marulanda en la guerrilla fariana; al examinar su disposición física en la impresión del pendón, advertimos que combina la determinación militar de la lucha, a través del gesto, la gorra camuflada y el espacio selvático, con una dimensión axiológica y moral ligada con la protección del oprimido, representado aquí en la figura femenina que es abrazada con actitud paternalista. En la figura 9 se recupera esta imagen del pendón, por cumplir funciones esenciales en la escena, más allá de lo decorativo:

Figura 9. Reconstrucción de un detalle de la figura 2



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 2.

La inmortalidad de los fundadores, y especialmente de Marulanda, es un aspecto clave en el imaginario guerrillero de las FARC-EP: una moral de conducta, caracterizada por la tenacidad, la rebeldía, la persistencia y el origen campesino, se corporiza en la figura ejemplarizante de Marulanda, dirigida a la memoria discursiva del grupo insurgente e invocada ya no para reivindicarla, sino para moralizar a los combatientes. El guerrillero como revolucionario, bajo el cariz político del comunismo, se articula con la figura del campesino pacífico que es obligado a tomar las armas para lograr ser escuchado. El campesino revolucionario es presentado como el homólogo del proletario de las urbes, dirigido por el idéntico llamado de la historia, es decir, protagonista de la transformación social

como imperativo sociohistórico. Timoleón Jiménez, como heredero del liderazgo de Marulanda, se ubica en dirección de su mirada y empuña su mano derecha en alto mientras anuncia los diálogos de paz (véase figura 8, izquierda), remitiendo a la continuidad de la lucha.

La alusión a los ideales de la revolución armada es clara en los elementos iconográficos que exhibe la imagen: el diseño camuflado militar que homogeneiza el espacio al vestir la mesa y el fondo, remiten a la lucha armada clandestina, como se nota también en el fondo selvático de la imagen de Marulanda; la boina y los uniformes típicamente militares de algunos de los sujetos, así como la persistencia del tricolor de la bandera colombiana en el asta, en el pendón y en el brazaletes del comandante Jiménez, elementos iconográficos reiterativos que asocian al grupo guerrillero con los intereses colectivos de la nación, es decir, con propósitos de representar las necesidades del pueblo y desde ese clamor común, justificar la lucha armada. Uno de los elementos iconográficos más llamativos en la imagen resalta sobre la mesa: el sombrero “vueltaio”, una especie de símbolo de la “colombianidad”, que identifica al país en el ámbito internacional, reposa al lado izquierdo de la mesa donde los guerrilleros anuncian la decisión de iniciar los diálogos de paz con el Estado. Cabe acotar aquí que el video al que pertenece este fotograma fue transmitido internacionalmente en la rueda de prensa que los representantes de las FARC-EP ofrecieron desde La Habana, Cuba, razón que dota de mayor significado la presencia de estos símbolos. En esta misma lógica, se puede advertir otro elemento iconográfico reiterativo: el color blanco de la camisa de uno de los sujetos, repetido en los símbolos oficiales de las FARC-EP (escudo y mapa, figura 10), que se alinea con la apropiación de la búsqueda de la paz como objetivo político del grupo guerrillero.

Figura 10. Reconstrucción de detalles en la figura 2



Fuente: Elaboración del autor, a partir de la figura 2.

Los símbolos institucionales que aparecen reiterativamente en la imagen son descritos por las mismas FARC-EP como “dos fusiles entrecruzados simbolizando la lucha armada, encima de ellos un libro abierto, en clara referencia a la importancia de la cultura del pueblo” (FARC-EP, 2012). La coreografía escénica general y el examen iconográfico destacan la búsqueda del grupo guerrillero por tener reconocimiento tanto de su representación nacional de las zonas rurales y selváticas del país, como de su estatus de beligerancia, ambas volcadas en la imagen hacia el ámbito internacional, es decir, con el propósito de desmarcarse de las acusaciones delincuenciales y terroristas, y presentarse como institución armada comunista en busca de ideales nobles, a través de una organización y un proyecto político y social, pese a su condición clandestina. La presencia de algunos de los miembros más importantes del llamado “Secretariado de las FARC” (comisión de comandantes que fungen como dirigentes de toda la guerrilla, dividiéndose el liderazgo en aspectos como el militar, el político y el económico) en esta imagen, manifiesta la unidad de ese proyecto al interior de la organización y la oficialidad de la decisión de emprender los diálogos con el Estado, mensaje de unidad que está dirigido no solo a la comunidad nacional e internacional, sino además a los frentes guerrilleros y a cada uno de los combatientes farianos.

Interpretaciones en contraste: la paz desde dos visiones de mundo

Las imágenes que anuncian el proceso de paz contrastan dos visiones homogéneas de mundo, en cuanto a la búsqueda de legitimación de las decisiones, a través de las siguientes estrategias:

1. El revestimiento de lo institucional en el espacio discursivo de los actores y de sus acciones, para justificar estas últimas de cara a quienes perciben debilidad al interior de ambos grupos, cuando deciden iniciar un proceso de diálogo.
2. La instalación de la institucionalidad bélico-militar como garante de la incorruptibilidad y firmeza de las partes, en cualquier proceso de acercamiento pacífico con el adversario.
3. El involucramiento de todos los sectores al interior de cada grupo para alinearlos hacia un objetivo común, es decir, un claro propósito de exhibir una sólida cohesión interna, cuya responsabilidad asumen los representantes como portavoces de sus colectivos correspondientes.

No obstante la convergencia en estos tres puntos, el análisis no permite establecer homogeneidad en la cosmovisión de los actores, sino todo lo contrario: se trata de dos concepciones de mundo equidistantes en los siguientes aspectos:

1. Las FARC-EP resaltan su propio carácter clandestino, a partir del cual se presentan a sí mismos como víctimas de una violencia represiva, ejercida por el Estado, que los lleva a esconderse en

las montañas de Colombia para llevar a cabo su proyecto socio-político. Esta clandestinidad (sintetizada significativamente en el plano cerrado de la imagen, la indumentaria de los actores, la perspectiva y el manejo de la luz) es utilizada como aliciente de la moral guerrillera y como justificación de la lucha armada bajo el esquema de defensa-ataque y el modelo de guerra de guerrillas. Tal clandestinidad contrasta con la oficialidad de la imagen del Estado en su fotografía con un plano abierto y general, iluminada plenamente de modo natural y artificial, donde la figura del presidente y del buró ministerial transmiten la rectitud del ámbito protocolario y de élite, reforzado además por algunos elementos iconográficos descritos.

2. La diferencia en las condiciones de legalidad del Estado y de las FARC-EP hace que presenten dos imágenes distintas al hablar de paz dialogada. Mientras que el primero la enmarca como una apuesta democrática dentro del propio proyecto gubernamental (con pretensiones de continuidad estatutaria, ligadas a la ideología dominante, según lo entiende Mannheim, 1993⁸), la guerrilla acoge la paz como su bandera política en busca del reconocimiento de su beligerancia. De este modo, el discurso de la paz y su retórica visual profundiza —irónicamente— la brecha entre el Estado y la guerrilla, al enfrentar dos fuerzas armadas en espacios físicos (el Palacio Presidencial/Las montañas de Colombia) e ideológicos polarizados, con actores abiertamente opuestos en su condición socioeconómica y política, y con composiciones que señalan retóricas⁹ visuales opuestas en cuanto a sus modos de persuadir a la comunidad nacional e internacional.
3. Los sistemas de creencias de los grupos en conflicto quedan esbozados en las imágenes con la profunda diferencia del modelo social que definen como adecuado para la nación: en las FARC-EP, este modelo lo encarna la figura entronizada e idealizada de Marulanda, encarnación del ideal de un modelo comunista campesino, ligado también a la reivindicación histórica de un pasado de casi cincuenta años de lucha social armada permanente. El Estado, por su parte, corporiza en la figura del presidente Santos una conjunción estratégica entre lo militar y lo burocrático, que orienta un modelo de gobierno “de mano firme”, al mismo tiempo que de gestión política protocolaria y conservadora.

8. Para Mannheim (1993), toda ideología oculta el presente e intenta comprenderlo en términos del pasado, es decir, que defienden el statu quo entronizado por los grupos dominantes, apegado a la situación por la garantía de sus intereses; así, es siempre el grupo dominante que está de acuerdo con el orden existente y frente al cual se resisten otros grupos minoritarios.

9. Una correspondencia de estas retóricas visuales con las retóricas verbales de los grupos involucrados puede rastrearse en Olave (2011, 2012a-e, 2013a-d).

Para concluir

Las imágenes analizadas transmiten cosmovisiones que convergen y divergen al mismo tiempo en una tensión de fuerzas opuestas que queda sugerida visualmente en la iconografía, en la composición planimétrica, en la reconstrucción de la perspectiva y en la recuperación de la coreografía escénica icónico-iconológica. En lo bélico-militar y lo cohesivo institucional, las visiones de mundo convergen hacia una orientación que deviene autolegitimadora, toda vez que presenta la decisión de buscar la salida dialogada al conflicto armado, bajo una figura democrática que, por el lado del Estado, pasa en silencio por los acercamientos secretos precedentes, y por el lado de la guerrilla, excusa la lucha armada como una forma legítima y obligada de defensa, no deliberativa; además de ello, bajo el signo común del belicismo sin tregua de ambas partes, con la presencia contundente del orden militar en ambos frentes, que se ubican en el esquema del ataque como defensa, es decir, en la idea de una violencia legítima. En la oposición clandestinidad/oficialidad, el proyecto político y los sistemas de creencias, las visiones de mundo divergen de modos opuestos radicalizados; las imágenes dan cuenta de estas dicotomías de larga data y compleja disolución, referidas a la confrontación entre modelos comunistas y capitalistas tardíos (neoliberales) y al antagonismo socioeconómico entre las clases campesinas y las ciudadinas.

En el foco de ambas imágenes las figuras remiten a símbolos de liderazgo militar, desde orillas sociales y económicas opuestas: por un lado, el presidente de la República en su rol de jefe de las fuerzas armadas del país y como bisagra entre el ala militar y la clase política burocrática; de otro lado, la figura mítica e idealizada (axiológica y moralmente) de Manuel Marulanda, a quien la rebelión armada le rinde tributo y honores. El contraste entre el poder de élite y el poder popular (ambos como objeto de deseo de los actores) complejiza la relación entre los grupos involucrados y representados por las figuras principales en las imágenes, y por tanto, augura un camino hacia los acuerdos de paz que —aun desde la óptica más optimista— se avizora enrevesado y agreste.

En cuanto a la dimensión metodológica, esta aproximación empírica al método de interpretación documental de Mannheim, aplicado al análisis de imágenes, deja claro que se trata de un desafío para el analista social, toda vez que los materiales gráficos, entendidos como artefactos culturales, acusan unas lógicas de significación que demandan métodos de análisis interdisciplinar: la historia del arte, el análisis sociológico, la retórica visual, la semiótica social, entre otras disciplinas imbricadas, tienen mucho qué decir, en conjunción cooperativa, en el abordaje interpretativo de lo visual-no-verbal; como advierte Bohnsack (2010, p. 288), por ejemplo, “en el campo de la interpretación de imágenes, la reconstrucción de las estructuras formales se encuentra todavía en su infancia”.

Una cuestión que requiere mayor desarrollo desde una doble perspectiva teórica y empírica es la intervención del conocimiento acerca de la realidad social en la interpretación de las imágenes, que afecta

necesariamente las conclusiones analíticas centradas en la imagen, aun cuando se pretenda que tal conocimiento ha sido puesto entre paréntesis al abordarla (¿esto es completamente posible?). Aquí una de las preguntas críticas es por el estatuto funcional de la imagen en relación con el conocimiento no visual, que puede asumirse tanto como de correspondencia (la imagen puede confirmar los análisis a posteriori o puede pronosticarlos a priori) como de contradicción (la imagen puede poner en evidencia la brecha común entre el decir y el hacer), sin que ninguna de las dos funcionalidades sea menos válida.

Finalmente, la interpretación de imágenes en el ámbito del análisis social se perfila como el trabajo sobre una dimensión necesaria, pero no suficiente, para el acercamiento crítico a los fenómenos sociales. Es necesaria, siempre que los materiales visuales inundan la esfera pública contemporánea con una fuerza discursiva difícilmente simplificable, que reflejan las visiones de mundo, pero también y en muchos casos, son capaces de orientarlas; es insuficiente, dado que pocas imágenes circulan independientes de sus discursos verbales, ya no como modalidades paralelas del decir, sino como formas y significados que se imbrican en la construcción de la realidad social; además de requerir un diálogo profundo con el análisis político y sociológico de estos hechos sociales, el mismo que queda apenas sugerido a partir de las reflexiones realizadas.

Bibliografía

- Barboza, A. (2002). *Sobre el uso de la imagen en la sociología de la cultura. El método de la interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim*. Conferencia presentada en el Congreso Imagen: Cultura y Técnica, Universidad Carlos III, Madrid.
- Barboza, A. (2006). Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. *Sociedad y Estado*, 21(2), 391-414. Consultado el 12 de agosto del 2012 en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So10269922006000200005&lng=pt&nrm=iso
- Bohnsack, R. (2010). The Interpretation of Pictures and the Documentary Method. En R. Bohnsack, N. Pfaff y V. Weller (Eds.), *Qualitative Analysis and Documentary Method in International Education Research* (pp. 267-292). Germany: BarbaraBudrichPublishers.
- Centro de Investigación y Educación Popular / Programa por la Paz, Cinep/PPP. (2012, junio). *Conflicto armado en Colombia durante 2011. Informe especial*. Bogotá: Cinep.
- Correa, J. (2010). Imágenes del terror en Colombia: reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 16, 119-132.
- FARC-EP (2012). *Sitio web del grupo guerrillero*. Consultado el 5 de septiembre de 2012 en: www.farc-ep.co
- Fundación andaluza para la divulgación de la innovación del conocimiento, DESQBRE. (2012). *Escher, autorretrato en espejo esférico*, 1935. Consultado

- el 9 de septiembre de 2012, en: http://www.cienciadirecta.com/sgcArchivos/2012/%C2%AgAutorretratoenespejoesferico_1935.jpg
- Gombrich, E. ([1960] 2003). *Arte e ilusión*. Madrid: Debate.
- González-García, J. (1998). Sociología e iconología. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 23-43.
- Luque-Durán, J. (2004). *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Consultado el 7 de septiembre de 2012, en: <http://elies.rediris.es/elies21/>
- Mannheim, K. ([1921] 1964). On the Interpretation of 'Weltanschauung'. En K. Mannheim, *Essays on the Sociology of Knowledge* (pp. 33-83). London: Routledge&Kegan Paul. Consultado el 7 de septiembre de 2012, en: <http://archive.org/stream/essaysonsociologoomann#page/n9/mode/2up>
- Mannheim, K. (1993). *Ideología y utopía. Una introducción a la sociología del conocimiento*. [Traducción de S. Echavarría]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olave, G. (2011). Los marcos del conflicto: Aproximación al conflicto armado colombiano desde el concepto de marco. *Revista Discurso & Sociedad*, 5(3), 514-546. Consultado el 26 de septiembre de 2013, en: [http://www.dissoc.org/ediciones/v05n03/DS5\(3\)Olave.html](http://www.dissoc.org/ediciones/v05n03/DS5(3)Olave.html)
- Olave, G. (2012a). La construcción retórica del conflicto armado colombiano: metáfora y legitimación del carácter bélico del conflicto. *Revista Signos*, 45(80), 300-321. Consultado el 18 de septiembre de 2013, en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342012000300004&script=sci_arttext
- Olave, G. (2012b). La construcción retórica del conflicto armado colombiano en el discurso de Juan Manuel Santos. *Revista Análisis Político*, 76, 165-180. Consultado el 27 de septiembre de 2013, en: <http://www.iepri.org/portales/anpol/apol.html>
- Olave, G. (2012c). Escenificación y multidestinación en el discurso presidencial de Juan Manuel Santos. *Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, ALED*, 12(2), 53-80. Consultado el 20 de septiembre de 2013, en: <http://aledportal.com/revistas/12-2/>
- Olave, G. (2012d). ¿Qué es lo importante? Pregúntele al Presidente. Dimensión interpersonal del valorizador "importante" en el discurso de Juan Manuel Santos. Actas del VIII Congreso Internacional de Lingüística Sistémico Funcional (pp. 606-616), 27 a 29 de septiembre. Montevideo, Uruguay. Consultado el 28 de septiembre de 2013, en: <http://brochagorda.files.wordpress.com/2013/05/viii-congreso-alsfal-libro-de-conferencia.pdf>
- Olave, G. (2012e). Epideixis y argumentación en el discurso político colombiano. Ponencia presentada en las Terceras Jornadas "Debates actuales de la teoría política contemporánea", 10-11 de agosto. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Olave, G. (2013a). El eterno retorno de Marquetalia: sobre el mito fundacional de las FARC-EP. *Revista Folios*, Universidad Pedagógica de Colombia, 24(1), 149-66. Consultado el 1.º de octubre de 2013, en: <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n37/n37a10.pdf>

- Olave, G. (2013b). La argumentación epidíctica en el discurso político del conflicto armado colombiano contemporáneo. En P. Salazar y A. Vitale, *Rethoric of South America* (pp. 45-57). Cape Town, South Africa: Africa Rethoric Publishing. Consultado el 2 de noviembre de 2013, en: <http://www.africanrhetoric.org/>
- Olave, G. (2013c). El proceso de paz en Colombia según el Estado y las FARC-EP. *Revista Discurso & Sociedad*, 7(2), 338-363. Consultado el 15 de octubre de 2013, en: http://www.africanrhetoric.org/pdf/7_Olave_Rhetoric%20in%20South%20America.pdf
- Olave, G. (2013d). Dramática del discurso de la paz en Colombia. Diálogos Estado-FARC, 2012. En N. Pardo, D. García, T. Oteiza y M. Asqueta, *Estudios del discurso en América Latina* (pp. 257-282). Bogotá: ALED. Consultado el 10 de octubre de 2013, en: http://aledportal.com/descargas/libroAMH_baja.pdf
- Panofsky, E. ([1955] 2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pinilla, M. (2006). Las representaciones gráficas de niños como metodología de investigación en un contexto rural de violencia armada en Colombia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 8, 143-156.
- Presidencia de la República (2012). *Sitio web de la Presidencia*. Consultado el 5 de septiembre de 2012, en www.presidencia.gov.co
- Real Academia de la Lengua Española, (RAE). (2012). *Diccionario en línea*. Consultado el 30 de septiembre de 2012, en: <http://rae.es/rae.html>
- Weller, W. (2005). Contribución de Karl Mannheim para la investigación cualitativa: aspectos teóricos y metodológicos. *Sociologías*, 7(13), 260-300.
- Weller, W. y Bassalo, L. (2011). Imagens: documentos de visões de mundo. *Sociologías*, 28(13), 284-314. Consultado el 15 de agosto de 2012, en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15174522201100300010&lng=pt&nrm=iso