



EDICIÓN 12  
JULIO - DICIEMBRE 2020  
E-ISSN 2389-9794

MUSEO  
Y ECONOMÍA

H. WHITE  
*La  
Historia  
como  
Narración*

VOG  
ITALIA

E.M. GOMBRICH  
RELATOS DEL ARTE

Los  
ECOS  
DE  
ECO

Th

# La imagen cautiva. Reflexiones sobre la foto icónica de Ingrid Betancourt durante el secuestro

---

Alessandra Merlo







# La imagen cautiva. Reflexiones sobre la foto icónica de Íngrid Betancourt durante el secuestro\*

Alessandra Merlo\*\*

**Resumen:** el texto propone la lectura de una imagen compartida y reconocida como foto icónica, es decir, como parte de la memoria visual colectiva: un fotograma que muestra a la excandidata presidencial Íngrid Betancourt durante su secuestro. La autoría anónima de la foto, su circulación en la prensa, su carácter de documento y su simbolización en el debate público no impiden analizarla también por sus características estéticas o estético-políticas. Por el contrario, veremos cómo toda foto puede ayudarnos a entender los lazos entre forma y discurso. Para hacerlo, se analizará su valor de prueba fotográfica de supervivencia, su sintonía con la larga historia de las imágenes y su capacidad de visibilizar lugares indecibles del paisaje geográfico y político colombiano de la primera década del milenio.

**Palabras clave:** fotos icónicas; representación; intericonicidad; conflicto armado colombiano; Íngrid Betancourt.

\* **Recibido:** 30 de septiembre 2020 / **Aprobado:** 16 de febrero de 2021 / **Modificado:** 16 de abril de 2021. Este artículo es resultado de un proyecto de investigación sin financiación.

\*\* Doctora en Teoría del Cine de la Université Paris III - Sorbonne Nouvelle (París, Francia). Profesora asociada de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-8539-3039>  
 [amerlo@uniandes.edu.co](mailto:amerlo@uniandes.edu.co)

Cómo citar: Merlo, Alessandra. "La imagen cautiva. Reflexiones sobre la foto icónica de Íngrid Betancourt durante el secuestro". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 12 (2020): 158-188.



Derechos de autor: Atribución-  
NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



## The Captive Image. Considerations on the Iconic Photograph of Ingrid Betancourt During her Kidnaping

**Abstract:** the text proposes the reading of a shared and recognizable image as an iconic photograph, namely as a part of the collective visual memory: a still that shows the ex-presidential candidate Ingrid Betancourt during her kidnaping. The anonymous authorship of the photograph, its circulation in the press, its character as a document and its symbolization in the public debate do not impede us from analyzing it as well for its aesthetic or aesthetic-political characteristics. On the contrary, we will see how any photograph can help us understand the links between form and discourse. We will analyze its value as photographic proof of life, its consonance with the long history of images and their capacity to raise awareness, in a literal sense to put in images and to make visible nameless places of the geographic and political Colombian landscape from the first decade of the millennium.

**Keywords:** iconic photos; representation; intericonicity; conflict; Colombia; Ingrid Betancourt.

## A imagem cativa. Reflexões sobre a icônica foto de Íngrid Betancourt durante seu sequestro

**Resumo:** o texto propõe a leitura de uma imagem compartilhada e reconhecida como foto icônica, ou seja, como parte da memória visual coletiva: um fotograma que mostra a ex-candidata à presidência Íngrid Betancourt durante seu sequestro. A autoria anônima da foto, sua circulação na imprensa, seu caráter de documento e sua simbolização no debate público não impedem sua análise também por suas características estéticas ou estético-políticas. Pelo contrário, veremos como qualquer foto pode nos ajudar a entender as ligações entre forma e discurso. Para tanto, será analisado seu valor como prova fotográfica de sobrevivência, sua harmonia com a longa história das imagens e sua capacidade de tornar visíveis incontáveis lugares da paisagem geográfica e política colombiana da primeira década do milênio.

**Palavras-chave:** fotos icônicas; representação; intericonicidade; conflito; Colômbia; Ingrid Betancourt.

## Introducción

¿Podemos leer una foto de prensa, que circula en los medios, a partir de categorías más tradicionalmente usadas para la interpretación de imágenes artísticas? Es decir, ¿pueden servir las categorías semióticas y estéticas para dar cuenta de lo que una imagen de prensa nos dice? Aunque desde hace un tiempo estas preguntas tienen una respuesta afirmativa parece que en la práctica semiótica e interpretativa una barrera sigue separando las imágenes “artísticas” de las cotidianas. Es cierto que a lo largo del último siglo las vanguardias, la semiología, el análisis del discurso y los estudios visuales han mostrado repetidas veces que toda imagen establece una relación tanto con la estética como con los valores y los conceptos clave de un contexto determinado y, con esto, han demostrado que la estética y la representación se entrelazan con la ideología<sup>1</sup>. Sin embargo, en la práctica, esa relación no ha sido resuelta y sigue siendo objeto de debate y discusión<sup>2</sup>. Es por esta razón que lo que se propone no es una reflexión solamente teórica sino un ejercicio práctico de análisis en el que se quieren enfrentar esas preguntas y proponer unas respuestas. A través de ese análisis el sentido de la imagen nos irá mostrando hasta qué punto las fotos saben sintetizar nuestra relación con el presente, el contexto y nuestra historia, y con eso reafirmaremos una lectura política de lo estético. No solo por su contenido, sino por ser actos complejos que intervienen en la realidad.

Una imagen fotográfica se impone, nos captura por su gesto particular, formal, de representar. El acto de aceptarla como representación significativa solo en parte es una imposición de los medios que nos bombardean y nos proponen repetidamente ciertas fotos y no otras, que nos vuelven familiares ciertas situaciones, personajes y puntos de vista; por el otro lado, ese acto responde a un reconocimiento colectivo de esa imagen como síntesis formal de una relación con el contexto; en ella aparecen y leemos los elementos de una historia de las imágenes —artísticas, sagradas, comunes— que afloran en un gesto, en la composición, en un encuadre; en ella, finalmente, podemos descubrir la construcción y consolidación de discursos, formas de organizar el mundo y decirlo.

Mucho se podría discutir para llegar a definir el inventario o el *corpus* de las fotos icónicas capaces de representar la historia colombiana de los últimos ochenta o cien años



Alessandra Merlo  
La imagen cautiva

1. Ver, por ejemplo, los ejercicios de Roland Barthes, *Mitologías* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1980); “La retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 1986), 29-47, o el magistral análisis de *Las Meninas* de Velásquez en Michel Foucault, “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1968), 13-25.

2. Lo demuestra también la polémica que nació alrededor del texto que Georges Didi-Huberman escribió para la exposición *Memorias de los campos* y que el mismo Didi-Huberman recogió, junto con la respuesta a esa polémica. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004).



o, por lo menos, desde el 9 de abril<sup>3</sup>. Entre ese posible *corpus*, elegimos para nuestra reflexión la foto que retrae a Ingrid Betancourt durante su secuestro<sup>4</sup>, y que la muestra en condiciones físicas críticas, sentada bajo un cobertizo precario en medio de la vegetación: en esa foto podemos encontrar las características a través de las cuales Cornelia Brink define la iconicidad fotográfica, resumibles en los conceptos de autenticidad, simbolización, canonización y mostración/ocultamiento (figura 1)<sup>5</sup>. Por medio de estas categorías, la autora señala la relación testimonial entre fotografía y realidad; la capacidad del ícono de sintetizar sentidos y discursos y con eso de ser una interpretación de lo que muestra; la necesaria reproducción, circulación y reapropiación de la imagen icónica y, finalmente, el hecho de que la fotografía, en el momento en que se vuelve icónica, impone la visibilidad de los aspectos que exhibe volviendo invisibles otros.

El ejemplo sobre el que nos vamos a detener parece reunir perfectamente esas características y encarnar el ícono en sus aspectos comunicativos, político-discursivos y estéticos. Como muchos otros ejemplos de fotos icónicas, en efecto, esta tampoco tiene una lectura única. Lo que nos presenta es más bien un cuestionamiento, más aún, ella misma es una imagen inquieta que vuelve a sacar a la luz peleas y discusiones todavía abiertas; esa imagen dice, sugiere y sobre todo alimenta el imaginario, esa facultad que es propia de nuestra relación con las imágenes.

¿Qué muestra esta foto? ¿Humillación o presunción? ¿Debilidad o fuerza? Nunca podríamos ponernos de acuerdo sobre qué *dice* la foto —puesto que una foto *muestra* y *sugiere*, y solo *dice* de manera ambigua—. Sobre todo, no parece posible establecer cuáles fueron, en su momento, las intenciones, abiertas o inconscientes, de quien tomó el video y de quien lo protagoniza. Cualquier afirmación de los protagonistas ya estará deformada por los mecanismos inevitables de otorgar sentido a la reconstrucción del pasado. No hay memoria transparente, que registre sin perder la ocasión de interpretar. Pero hay algo más importante, creemos, en el análisis de una imagen fotográfica de la crónica. Nuestro análisis no está interesado en descubrir la *verdad* de la foto, si esta es entendida como el significado y el referente único y oculto al que reenvía. Esa verdad no existe. Lo que existe es la imagen como producto social y cultural, como *puesta en forma*: objeto en sí

3. Alessandra Merlo, "La memoria en los ojos. Reflexiones sobre imágenes e historia: ¿podemos definir un repertorio colombiano?", *Memoria y Sociedad* 20, no. 40 (2016): 10-24, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/15671>

4. El 22 de febrero de 2002 Ingrid Betancourt fue secuestrada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) cerca de San Vicente del Caguán (Caquetá, Colombia). Fue liberada en el operativo militar denominado Operación Jaque, el 2 de julio de 2008.

5. Cornelia Brink, "Íconos seculares. Las fotografías de los campos de concentración nazi", *Punto de vista*, no. 76 (2003): 11-17.





mismo interpretativo, a su vez interpretable a partir de codificaciones parcialmente estructuradas. En otras palabras: no existe una gramática normativa para poder leer imágenes fotográficas icónicas pero un grupo social definido puede compartir repertorios de referencias y de significación. El presente ejercicio intenta por lo tanto observar y dar forma a lo que esa *imagen* es y lo que muestra, para reflexionar sobre el trabajo complejo que significa *mirar* y *reconocer*. El ejercicio intenta también analizar lo qué significa *construir* imágenes: objetos nunca inocentes y nunca neutrales. El ejercicio interpretativo de una imagen icónica no se separa por lo tanto del valor político de esa misma imagen: el mandato del ícono termina siendo el de sintetizar e interpretar no solamente un hecho, sino la pugna que alrededor de ese momento se desencadena.

**Figura 1.** Fotografía de Ingrid Betancourt durante su secuestro



Fuente: Portada, *El Tiempo*, 1 de diciembre de 2007. Prueba de supervivencia.

En las páginas que siguen se diseccionará la foto de Ingrid Betancourt al retomar inicialmente el sentido de su aparición en la escena pública de finales de 2007. Se analizará entonces en su valor de prueba *fotográfica* de supervivencia y, luego, a través de sugerencias intericónicas capaces de evidenciar en ella una



representación ejemplar —religiosa y civil—. Finalmente, se reinsertará la imagen fotográfica en un contexto y un debate.

Lo que en efecto se pone en forma en esa foto no es solamente una figura, sujeto y personaje político, sino un lugar y un contexto. El espacio que enmarca a la figura, en la foto, reenvía a preguntas y debates respecto a qué y cuánto se ha mostrado del territorio y del conflicto colombiano durante años. ¿Qué imágenes —concretas— hemos visto y que imágenes nos hemos hecho de esa historia al mismo tiempo paralela e íntima del país? Aunque este debate excede el presente texto, sin duda dialoga con él. Por esto queremos vislumbrar también, en el borde y límite de nuestra foto, ese lugar geográfico, simbólico y político que podemos llamar *selva* o *monte*, y que ha sido en buena medida un lugar y un país invisible<sup>6</sup>.

## Una foto, un documento, un ícono

A finales de noviembre de 2007 se hizo público un video confiscado a las FARC en Bogotá y grabado más de un mes antes “en algún lugar remoto de Colombia”. En él se ve a la excandidata presidencial Ingrid Betancourt, la mirada inclinada hacia el suelo, el pelo largo, el cuerpo flaco, las manos sobre las piernas. Al respecto, el periódico colombiano *El Tiempo* escribió lo siguiente el del 30 de noviembre:

En el video, no se ve a la política hablar y, en cambio, se le nota un semblante muy triste, con la mirada hacia el suelo y su cabello recogido sobre el hombro. Betancourt está, según el video, en medio de una zona selvática y por su aspecto y vestimenta se nota que el clima es cálido.<sup>7</sup>

A parte la descripción de lo evidente, lo que se deduce del texto es que Ingrid podría estar en cualquier lugar de Colombia, país selvático y tropical en buena parte de su territorio. Y esto resulta ser muy interesante: la foto no define casi nada. Es la tercera prueba de supervivencia en más de cinco años y medio del secuestro y aunque tenga una duración de 55 segundos, lo que muestra el video es un cuerpo estático: es la cámara la que hace pequeños movimientos sobre ese

6. Se puede leer en estos términos el efecto producido por la exposición de Jesús Abad Colorado, *El Testigo*, llevada a cabo en el Claustro de San Agustín (Bogotá, Colombia) entre octubre de 2018 y diciembre 2020, ejemplo de esta relación entre saber, conocer, ver. La exposición parecía poner en muestra algo resabido, pero no necesariamente visto.

7. “Pruebas de supervivencia de Ingrid Betancourt iban para Piedad Córdoba, dice Yolanda Pulecio”, *El Tiempo*, 30 de noviembre de 2007, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3839111>





cuerpo —acercamientos y un mínimo desplazamiento lateral—, porque el cuerpo en sí no se mueve. En los ojos de los espectadores de noticieros lo que por lo tanto queda de ese video es su síntesis en una imagen única, que corresponde —*más o menos*— a una foto de la mujer sentada, mostrada de la cabeza a los pies y con algo del entorno. Es así también que la imagen ha circulado, reproducida en los medios, como foto, no como video.

Decimos *más o menos* porque un video y una foto fija nunca pueden ser lo mismo, ni por su naturaleza y ni siquiera por su contenido. Sus tiempos son distintos. La foto recorta y congela en un instante lo que el video se toma el tiempo de detallar, aunque se trate de la inmovilidad del sujeto. Si en este caso la cámara parece desesperarse sobre un cuerpo que no reacciona ni participa —Íngrid no mira a la cámara, ni manifiesta algún tipo de intención de colaborar con quien está filmando, ni de enviar algún tipo de mensaje a quien verá este video— también es cierto que ese esfuerzo, esa insistencia, ese desespero solo los puede mostrar un video. La inmovilidad capturada en el video es en este caso tan evidente, tan llamativa, como si la mujer que aparece en él pidiera transformarse en una figura estática o en una estatua como se verá un poco más adelante.

Quedémonos por el momento en la difusión de ese documento: todo el mundo lo vio, se estremeció, pensó y opinó algo sobre él y esa imagen se quedó en la memoria de muchos, trayendo consigo esas opiniones y pensamientos. Para simplificar: hubo quien, al mirar esas tomas, se enfureció con las FARC, otros con Íngrid, otros más con el Gobierno; hubo quien dijo que Íngrid se iba a morir o que ya estaba muerta, o que más bien *se fingía muerta* para mover a los Gobiernos colombiano y francés desde el cautiverio. Probablemente cada una de estas reacciones contiene algo correcto, lo importante es que la polarización tan intensa alrededor del caso Betancourt hizo leer la imagen de diferentes formas y esto no impidió, todo lo contrario, que la imagen se volviera un ícono. Las fotos icónicas, o íconos seculares, “son imágenes que logran producir un cierto grado de asombro, miedo y compasión, y que representan una época o un sistema de creencias”<sup>8</sup>. Un ícono —en el sentido secular del término— es una imagen que todos reconocen y a la que todos dan un significado. Pero este significado no es para todos necesariamente igual o exactamente igual. Como decíamos más arriba, un ícono se *impone* y en igual medida se *escoge*.

8. Vicky Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives* (Nueva York: Abbeville Press, 1991), 135, citado por Brink, “Íconos seculares”, 12.



¿Qué es entonces lo compartible y lo individual del ícono del que estamos hablando? Si por un lado todos ven en él la huella de una época oscura, del fenómeno del secuestro —de los *soldaditos*, de Clara Rojas, de los congresistas del Valle, etc.— y finalmente de un caso muy hablado, que alimentó durante años las reuniones sociales en Colombia además, por supuesto, de las políticas, por el otro lado cada uno de nosotros, a quienes esa imagen fue presentada como prueba de supervivencia, decidió darle un significado propio según sus convicciones frente al conflicto, al secuestro, a Íngrid Betancourt. Más aún: esa foto se convertía en la prueba de esas convicciones. Y si lo repetimos, es porque a este acto en específico se le llama apropiación, y una imagen solo puede ser pensada como ícono si cuenta con una apropiación individual por parte de una comunidad amplia. En los íconos religiosos, la fe es el término que da cuenta de esa apropiación, pero en un ícono secular es la participación en lo político lo que determina el reconocimiento, además de un estremecimiento frente a la crudeza de lo real. No importa el color y la tonalidad de esa participación, pero tiene que darse. Así que esta imagen generó y todavía genera emoción e indignación.

La aparente oposición entre el significado universal —de alguna manera y hasta cierto punto referencial— y el significado que cada sujeto, individualmente, le da al ícono son en realidad las dos fuerzas contrastantes e indispensables para que se trate de una imagen viva y no de un simulacro construido y entregado a las masas. Quizás en este caso lo especial está en que las versiones individuales se diferencian enormemente y se oponen. Si pensamos en un ícono religioso, la imagen de la divinidad, por ejemplo, unos le verán la bondad, otros la paternidad, otros el sentido de la ley, pero lo bueno, lo paterno y lo justo no son cualidades entre sí opuestas, sino complementarias. En la foto secular que retrata a Íngrid Betancourt, como se decía, se refleja lo que cada uno pensó o piensa del conflicto y en especial de Íngrid frente al conflicto. Cada uno se ve reflejado en ella y lo hace reconociendo en esa imagen los buenos y los malos, los blancos y los grises, las simpatías y las antipatías y las ve resplandecer *claramente* en la foto de esa mujer sentada en algún lugar de Colombia, en algún momento —igualmente incierto— del día. En movimiento, pero prácticamente estática. No debería ser necesario especificar que *claramente* es un término que se mide en lo subjetivo, no en la argumentación lógica.

## Sin coordenadas

Como ya se dijo, el video de Íngrid apareció a finales de noviembre de 2007 y su valor comunicativo le fue inmediatamente reconocido como “prueba de supervivencia”, es decir, como elemento irrefutable de que la persona que allí se mostraba estuviera viva, según una dinámica frecuente en los casos de secuestro. De hecho, este tipo de prueba es el elemento clave para que se pueda adelantar un acuerdo para la liberación del secuestrado: es en efecto un arma en las manos de los secuestradores y una garantía en las de los familiares y de los investigadores. Dicho de otra manera: existe porque, aunque desde dos bandos opuestos, secuestradores, gobierno y civiles necesitan hablar un mismo lenguaje, y ese lenguaje cuenta con objetos que asumen la responsabilidad y el valor de pruebas.

Aunque no siempre sean fotográficas, y aunque a veces existan —inclusive en el caso de Íngrid Betancourt— otros tipos de testimonios sobre el estado del secuestrado, la foto tiene sin duda un valor especial e insustituible, debido al carácter documental —y probatorio— que es propio del medio. La foto nace en efecto como la huella de la luz sobre un material sensible, una huella que el mito interpreta como máximo de naturalidad y mínimo de intervención del sujeto humano —el fotógrafo—. Y si por un lado siempre es posible desarticular y desmontar el mito, por el otro lado nunca se cancela del todo la relación que en un determinado momento se estableció entre un objeto existente y su presencia en la foto. En este sentido, una foto es un testigo y, más aún, un *index*<sup>9</sup>. Brevemente: una foto —o un video— nos dice que, en ese *momento*, el momento en que se tomó la foto, lo que ahora está en la foto estaba *presente* frente a la cámara, más o menos según la forma reproducida. Toda foto nos dice eso y al hacerlo produce un efecto que podríamos llamar metonímico, de desplazamiento, de contigüidad temporal: al reconocer que en *ese* momento *ese* fragmento de realidad estaba dispuesto y existía de *esa* forma, nos lo vuelve presente. O mejor aún: la foto captura una determinada *relación* entre el ahora —de la foto— y lo existente —en la foto— y nos la ofrece a la vista. Al mirar la foto revivimos esa relación y miramos en el presente algo que sabemos que está en el pasado. Lo vemos en su presente, aunque conozcamos o supongamos ya su futuro. Roland Barthes lo ha descrito en la *Cámara lúcida* y lo ha definido como un futuro anterior: “Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte”<sup>10</sup>.



Alessandra Merlo  
La imagen cautiva

9. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1987).

10. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1992), 165.



Las pruebas fotográficas de supervivencia juegan con ese efecto: nos dicen que en ese momento esa persona estaba viva y nosotros al recibir la prueba, al verla reproducida en el periódico o en el noticiero, leemos ese momento como un ahora. Por supuesto, es parte del juego comunicativo hacer que ese *ahora* se mantenga hasta la entrega de la prueba: los secuestradores tienen que poder vender la supervivencia y los rescatadores tener garantías de que esa información sea cierta. Pero ese juego no funciona sobre lo absoluto, sino sobre cierto grado de imprecisión, sobre algo que podríamos llamar el *deslice* metonímico, el hecho de que la foto, aunque muestra un presente, siempre es pasada.

Para corregir el margen de error, en muchas ocasiones, las pruebas de supervivencia contienen su propia afirmación temporal. De Aldo Moro, político italiano secuestrado por las Brigadas Rojas en 1978, existen dos fotos del cautiverio: en la segunda, que llegó a la prensa el día 20 de abril, el secuestrado tenía entre sus manos una copia del periódico *La Repubblica* del día anterior. En el comunicado que la acompañaba se daba un ultimátum de 48 horas para el intercambio y consiguiente liberación. El tiempo del secuestro y el tiempo de la cotidianidad se encadenaban acá para garantizarse recíprocamente<sup>11</sup>. El periódico en las manos de Aldo Moro funciona como indicio temporal de tipo deíctico, en el sentido de que indica y afirma cuál es la fecha *post quem*<sup>12</sup> de la foto. Cualquier otra foto, como sabemos, solo nos dice “en este momento” sin poder afirmar de ninguna manera cuál es ese momento.

El caso de la foto de Ingrid Betancourt es bastante distinto. Después de cinco años y un par de videos, “por casualidad” se encuentra el testimonio que estamos examinando: este no contiene ningún indicio temporal, ni ha sido enviado en una comunicación acordada entre secuestradores y civiles. Más aún: no ha sido consignada por las FARC, sino que ha sido encontrada *casualmente* por las autoridades. Es cierto que, según la madre de la secuestrada, esa tiene que ser la prueba de la que habla la senadora Piedad Córdoba —según el artículo citado de *El Tiempo* del 30 de noviembre de 2007— pero todo esto es algo que solo acompaña la foto, no que está en ella. Lo que se dice de la foto —de la prueba— no es algo que la foto misma dice o garantiza. Lo único que seguramente dice es que esa ha sido en algún momento la condición de Ingrid Betancourt en los últimos cinco años y medio. No: en realidad Jhon Pinchao, escapado a las FARC unos meses antes —llegó a Bogotá

11. Sobre las fotos del secuestro de Aldo Moro, ver Marco Belpoliti, *Da quella prigionie. Moro, Warhol e le Brigate Rosse* (Milán: Guanda, 2012). Aldo Moro fue secuestrado el 16 de marzo de 1978 y asesinado el 9 de mayo de ese mismo año.

12. La foto es necesariamente posterior (*post quem*) a la salida del periódico que allí aparece.



en mayo de 2007— afirmó haber visto (viva) a Íngrid en abril. Evidentemente muy poco. Una prueba que tiene un margen de siete meses es muy frágil, inclusive frente a los tiempos largos de los secuestros en Colombia. Hay voces que declaran que el video que circula a finales de noviembre es de octubre, pero el mismo periódico *El Tiempo* del 30 de noviembre se equivocó y dio como fecha de grabación una primera vez el 14 de octubre y una segunda el 24. Como decir que estamos parados en arenas movedizas, cuya ley es la del más o menos.

Volvamos al caso canónico de Barthes: cuando muestra la foto hecha por Alexander Gardner y que retrata a Lewis Payne, condenado a muerte por el complot contra Abraham Lincoln, nos dice que el hombre en la foto nos está diciendo: “estoy vivo y me voy a morir”. Barthes es enfático en aclarar que el *punctum* fotográfico temporal —*esto fue y ya no es*— es manifiesto en la foto de un condenado a muerte. Sin embargo, podríamos decir, todas las fotos muestran a condenados a muerte: nosotros, los mortales. Lo que es propio de la fotografía—como decíamos más arriba— es mostrarnos un momento perdido, justo en el instante de su presencia —un *ahora*—, el instante del disparo fotográfico. Que la foto tenga años o solo unos minutos, ese momento ya es pasado y nosotros estamos parados en su futuro. Una imagen de nuestra infancia, de un amor perdido, de nuestra ciudad hace cincuenta años, del perro despeinado que ayer estaba en el jardín, todo eso es mortal y ya no es. Escribe Barthes: “Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe”<sup>13</sup>.

Las pruebas de supervivencia congelan ese presente y lo estiran lo más posible para hacer dialogar los dos mundos incomunicados del secuestro y de la vida civil. Tratan de mantener y entregarnos el ahora de la foto como si siguiera siendo un ahora, pero en su esencia no hacen sino hablarnos del pasado y de la muerte. Es así como las pruebas de supervivencia no son otra cosa que fotos de condenados a muerte y nos chantajejan con esto: si no quieren que ese futuro implícito de la prueba (la muerte) se dé, hagan algo. Pero la foto de Íngrid, como sabemos, no es exactamente una prueba de supervivencia. Como decíamos, no siguió los pasos canónicos de ese tipo de prueba y llegó a sus destinatarios casualmente. Es por esto que al mostrarse se vuelve otra cosa, exactamente lo contrario de una prueba de supervivencia: se transforma en *la prueba de la muerte* de Íngrid Betancourt. Por supuesto tampoco esto puede ser probado —la *prueba* en una foto, como hemos repetido, es una categoría que mezcla la apreciación subjetiva y lo fáctico— pero lo amenaza de distintas maneras. Lo que más espanta es la inmovilidad de la secuestrada y la falta de una comunicación directa —de la mirada y de las palabras— por parte de ella.

13. Barthes, *La cámara lúcida*, 165.



En realidad, la muerte está presente acá no solamente como amenaza sobre su físico, sino sobre todo en el hecho de que Ingrid acá ya es otra, ya no aparece como la mujer batalladora e incansablemente polémica que le ha hecho ganar tantos comentarios e infinitas críticas. Esa Ingrid se ha muerto, no hay dudas. A menos que... esta batalla sea jugada con otras armas, y muestre una muerte en vida que sacuda a los interlocutores del Gobierno y a los colombianos en general. Lo que muestra la foto son las condiciones y los efectos del secuestro sobre el cuerpo de la secuestrada y al mismo tiempo la exhibición pública de esos efectos. Es en el momento de la circulación de la imagen que cada uno de sus detalles se vuelve objeto de una interpretación. Analicemos entonces las características propias de esta imagen fotográfica.

## Leer la imagen: mujer en pose sobre fondo verde

Cuando nos damos cuenta de que alguien nos está tomando una foto, ponernos en pose es un gesto y reflejo inevitable. Más: la presencia de una cámara fotográfica o de video, el movimiento de alguien que levante el celular y lo ponga a cierta distancia de su mirada, nos avisa y nos prepara. Frente a un dispositivo fotográfico nunca somos naturales porque nos sabemos vistos por un ojo indiscreto que va a capturar los espacios, las presencias, las actitudes, y los va a conservar para siempre. El gesto muy común de sonreír frente a una cámara es la respuesta inmediata a esa intromisión. Dice que nos sabemos observados y que lo aceptamos. La batalla es desigual: una cámara siempre gana, siempre dispara; así que no tenemos otra opción que asumir la parte de los que aceptan y sonríen.

No se trata necesariamente de una sonrisa de felicidad, puesto que tiene que ver más con nuestro intento de *aparecer* felices y bellos, relajados y sonrientes. Nada que ver con un sentimiento sincero y espontáneo, puesto que estamos por completo en el mundo de las representaciones. Más aún: la apariencia, nuestra misma apariencia, nos alcanza inmediatamente antes de que seamos retratados: nos ajustamos a ella. En el disponerse en pose no se da solamente un gesto subjetivo de reacción; allí fotógrafo y fotografiado ponen en escena una *representación* —en el sentido teatral del término— que quiere aparecer “natural”. Sin embargo, con Pierre Bourdieu, hay que recordar que “lo ‘natural’ es un ideal cultural que hay que crear antes de poderlo fijar. Ni siquiera la fotografía tomada por sorpresa, realización de la estética de lo natural, deja de obedecer a modelos culturales”<sup>14</sup>.

14. Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 143.





La foto de un secuestrado parecería ser, hasta cierto punto, otra cosa: su función comunicativa, su valor de documento, no tienen que ver con los álbumes familiares o los recuerdos de viaje y ni siquiera con la aceptabilidad de la imagen que queremos mostrar de nosotros. En ella, no obstante, la relación entre el fotógrafo, el dispositivo y el secuestrado es consciente. Este último sabe perfectamente que tiene una posibilidad única de dejar registrado su estado y enviarlo al mundo de los vivos, por así decirlo. Él sabe que todo —palabras y gestos, las hojas de los árboles y la banca en que está sentado— serán analizados para buscar un mensaje y una cifra. Ese saber inevitable es ya una construcción.

En efecto, el hombre cautivo no por esto pierde su consciencia y su forma de reaccionar frente a un aparato fotográfico. Todo lo contrario. Decir, por lo tanto, que la foto de Ingrid es *construida* es una afirmación bastante banal. Toda foto es construida —por el fotógrafo y por lo que es fotografiado— y la construcción en este caso apunta a significar y comunicar algo.

Ahora, la situación colombiana durante el secuestro de Betancourt parece más un juego de billar que un enfrentamiento frontal. Allí se oponen las FARC y el presidente Álvaro Uribe, pero también el presidente de Venezuela Hugo Chávez y el de Francia, Nicolás Sarkozy; está el frente del acuerdo humanitario y el frente guerrillista —dentro la guerrilla y en el Gobierno—. Quizás decirlo así es una forma sencilla de explicar por qué Ingrid Betancourt, en su inmovilidad y silencio, parecería rechazar esa *posibilidad única* de comunicar con el exterior. No confía en ellos o teme la instrumentalización que se pueda hacer de su imagen, capturada sin autorización y entregada al dominio público<sup>15</sup>. Sin embargo, al rechazar una comunicación directa, explícita, fácilmente comprensible, termina construyendo un canal prioritario e independiente de comunicación. Es decir: esa misma aparente derrota de la secuestrada es de hecho la condición *sine qua non* para comunicar, o tratar de comunicar, por fuera de los canales preestablecidos. Es un desmontar espacio y tiempo, situarse en una especie de situación cero, y desde allí empezar a hablar.

Vamos en orden. Por un lado, en la foto famosa Ingrid se rehúsa a dialogar con la cámara y con eso también con el mundo libre. Por lo que ella misma relata posteriormente, durante el secuestro evita que le tomen videos, por el miedo a que los guerrilleros manipulen sus mensajes —como pasó en la primera prueba de

15. Entre los muchos usos de esta foto, vale la pena señalar su exhibición frente al Hôtel de Ville de París, en un cartel que quedó expuesto hasta la liberación de Ingrid Betancourt, “ciudadana honoraria de la ciudad de París”, y que indicaba los días transcurridos desde el comienzo del secuestro.



supervivencia, cuyo video fue editado— y, especialmente, que censuren sus palabras. En el libro en que revive la experiencia del secuestro, parece enfática en esto. Allí encontramos pasajes como el siguiente:

Las guerrilleras me llamaron y se me acercaron con bolsas llenas de regalos. Mis compañeros daban gritos de alegría ante la inesperada Navidad. Me invadió una inmensa inquietud. Instintivamente barrí los alrededores con los ojos al ver que las guerrilleras venían a abrazarme, sabiendo que algo así no podía ser gratuito. Entonces lo vi, camuflado entre la maleza. De nuevo lo delató el botoncito rojo. Enrique estaba de pie, filmándonos a escondidas, armado con su camarita digital.<sup>16</sup>

No es que la secuestrada no quiera comunicarse con sus familiares y con quienes podrían trabajar por su liberación o rescate, sino que no quiere que la guerrilla defina el sentido de ese mensaje. *Construye* por lo tanto una actitud, una postura, elabora un mensaje que haga evidente una modificación de los parámetros comunicativos y que a través de ello dé forma a lo que vimos, el video y la foto que del video se extrajo. Ya lo sabemos, no se trata necesariamente de una construcción consciente o del todo consciente. En sus memorias del secuestro, Íngrid Betancourt es bastante sintética sobre su voluntad: por un lado, no quiere que la filmen —y, por lo tanto, cuando sucede, se *implosiona* en el mutismo—, por el otro, quiere escribir una carta a su mamá la única persona, parecería, que sigue siendo confiable para Íngrid, el único canal de este mundo con el otro.

El video de 2007 empieza a decirnos algo por contraste: es distinto de las anteriores pruebas de supervivencia justamente porque en él la secuestrada, Íngrid Betancourt, se muestra y se representa a sí misma de manera distinta. Para entender cómo se mostraba la misma Íngrid en otros momentos del secuestro, hay que volver al primer video que circuló durante el secuestro —grabado en mayo de 2002—: Íngrid Betancourt y Clara Rojas, sentadas detrás de una mesa estrecha y larga, vestidas del camuflado de la guerrilla, dan una especie de rueda de prensa. Íngrid tiene un lápiz en la mano y unos papeles en la mesa frente a ella. Aunque no lea, mantiene la atención sobre los papeles.

Lo que muestra en perspectiva ese primer video es una continuidad entre la campaña presidencial, y más en general con la vida política de la candidata Betancourt y estos primeros meses de secuestro. Lo que nos dice es que estamos

16. Íngrid Betancourt, *No hay silencio que no termine* (Bogotá: Aguilar, 2010), 665.



frente a una rueda de prensa, aunque desde la distancia. Hay una intención de seguir dialogando con el mundo a partir de lo construido en los años y meses que preceden, y con eso hay también una negación del secuestro. Las dos mujeres nos parecen decir: estamos acá por un error que hay que corregir rápidamente, pero sobre todo seguimos teniendo el mismo poder de palabra, de decisión y de acusación que ejercitamos en el pasado. Esto lo dicen con sus palabras, pero también con sus gestos.

El año después, hacia finales de 2003, otro video es puesto a circular para asegurar el estado de salud de la secuestrada: misma toma frontal en la que Íngrid, sentada detrás de una mesa, habla al público que, en sus casas, en Bogotá o Medellín o en Barranquilla, está viendo el noticiero. Sin embargo, algo importante marca la diferencia con la grabación anterior: no solamente la presencia solitaria de Íngrid, sino la falta de esa mirada, esos gestos, esa escansión de la voz que, en el primer video, a pocos meses del secuestro, mostraban la irreductibilidad de la excandidata presidencial. Y otro detalle involuntario. Detrás de Íngrid, en este segundo caso, no está el fondo homogéneo de hojas del primer video. Acá hay una tela de motivos de fantasía y colores. Imposible escuchar a Íngrid de forma amenazante, ese fondo suaviza cualquier discurso y la rueda de prensa de la excandidata deja el paso al mensaje de una secuestrada, de alguien que todavía cree en una comunicación pero que no puede ya ser tan creíble.

Si comparamos esos primeros videos con el de finales de 2007, las diferencias son enormes. En el tiempo transcurrido han pasado muchas cosas y sobre todo se ha borrado la esperanza, ese sentimiento que permitía en 2002 hacerse filmar como sujetos de voluntad y decisión y en 2003 como una víctima que se opone a su estado de cautiverio. En 2007, la materia filmada y la estrategia comunicativa han cambiado del todo: no hay comunicación directa y menos la representación de una forma compartida de discurso —como lo son la rueda de prensa, la declaración pública, las entrevistas, que funcionan como modelos de referencia en las primeras dos pruebas—. Sobre todo, la única presencia acá es el secuestro mismo, como si fuera una concretización material de un fantasma. Lo que se negaba cinco años antes, es ahora lo único visible. La secuestrada no busca comunicar, sino expresar la muerte de la comunicación. Quiere también, se pensaría, hacer de esta negación una afirmación imperativa: miren, no me queda nada, me voy a morir, no, ya estoy muerta. Frente a la manipulación de las palabras y de su sentido, Íngrid se inmoviliza y —a sus secuestradores, así como a sus connacionales en libertad— no ofrece sus palabras sino su cuerpo, mejor sería decir su postura, como última estrategia



y posibilidad comunicativa<sup>17</sup>. Es entonces en su cuerpo y en su postura que esta imagen exhibe un parentesco con otras figuras femeninas y el sentido que esas imágenes, esos otros cuerpos, han codificado en el tiempo.

Para entender la referencia que esta imagen establece con otras conocidas, nos serviremos de un par de conceptos utilizados en la lectura y el análisis fotográfico. En particular, podemos recuperar la idea de la *citación de imágenes* (Martine Joly) pero también la de *intericonicidad* (Clément Chéroux)<sup>18</sup>. En el primer caso estamos hablando de la interferencia entre una imagen reciente —una foto, por ejemplo— y los rasgos definidos por un canon icónico —normalmente pictórico—. La foto de la *Madre migrante* de Dorothea Lange, famoso retrato fotográfico de una mujer con los hijos durante la Depresión (Nipomo, California, 1936) debe su iconicidad, es decir, su imposición en la memoria colectiva no solamente a sus excelentes calidades fotográficas —compositivas y expresivas— sino al parecido que tiene y que le reconocemos con imágenes de la Virgen con el niño, que la pintura religiosa produce desde hace un par de milenios. Esa relación no involucra solo los rasgos estéticos sino que construye lazos simbólicos. Es así que vemos a la migrante como a una María moderna: el sufrimiento —la pobreza— y la protección de los hijos —que tiene estrechos a su cuerpo— la cargan de valores reconocibles e intocables. No es lo simbólico lo que define la iconicidad de la imagen, pero es lo simbólico lo que impone la imagen al público y permite su apropiación.

El concepto de *intericonicidad* es hasta cierto punto parecido, pero más complejo, y con eso más interesante. Clément Chéroux lo usa para explicar la construcción política de las imágenes del 11 de septiembre de 2001: las que más circularon en la prensa norteamericana —las Torres en llamas y la de los bomberos levantando la bandera norteamericana sobre las ruinas del World Trade Center— hacían referencia a dos episodios clave de la historia reciente de Estados Unidos a través de las fotos que definieron esos mismos episodios: el bombardeo japonés de Pearl Harbour y la foto de los *marins* alzando la bandera en Iwo Yima. Al crear ese puente icónico, esa relación intericónica, también se vinculan significados, valores e interpretaciones. Recuperar a través de las imágenes —no de las palabras— los

17. ¿Qué régimen de verdad tienen las palabras del secuestrado? Su cautiverio parece poner constantemente entre paréntesis su comunicación. En el secuestro de Aldo Moro, citado más arriba, las ochenta y seis cartas escritas por el secuestrado fueron inicialmente consideradas inatendibles. Sobre su lectura y valor, ver Leonardo Sciascia, *El caso Aldo Moro* (Barcelona: Destino, 1999).

18. Clément Chéroux, “¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?”, en *Cuando las imágenes tocan lo real*, Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo (Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013), 37-68; Martine Joly, *La imagen fija* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2009).

temas del ataque y la revancha en la Segunda Guerra Mundial en el momento del ataque a las Torres, significa justificar una guerra. El valor de las fotos, claramente, no es un puro juego estético.

En un caso (Joly) como en el otro (Chéroux) se trata de un proceso de lectura de la imagen que pasa por dos fases reconocibles: ver las relaciones que una imagen crea con otras, y dar un sentido a esa relación. Empecemos con la inmovilidad, que en el video es el elemento plástico por excelencia, puesto que determina tanto el carácter de la figura representada como la relación con la cámara que filma y, desde acá, con el espectador que la observa. Íngrid se erige como estatua, ya lo hemos dicho, se petrifica, es decir, su cuerpo nos aparece como un objeto que se expone en su calidad material de cuerpo. Su estar en pose —como decíamos más arriba— es *simplemente* un estar allí. Quizás quisiera esconderse y rehusarse a la exhibición, como ella misma afirmará en sus memorias, pero al no poder volverse transparente, se petrifica. No obstante, la inmovilidad tiene sus poderosos efectos representativos: se vuelve visible en sí y al hacerlo declara un parentesco —o nos lo hace pensar— con las imágenes inmóviles de la pintura y la escultura. Algo se exhibe, se muestra, se hace visible. Una población de mujeres icónicas, santas y heroínas, van acompañando a Íngrid en su soledad.



Alessandra Merlo  
La imagen cautiva

## La santa

Pero, ¿qué figura transparenta el cuerpo de Íngrid? Ese cuerpo nos habla de un tormento, y ese tormento del alma se concretiza en un elemento físico específico e inquietante, el pelo largo que cae sobre el hombro y el cuerpo de Íngrid. No hay dudas: se trata de María Magdalena, en una de sus muchas reencarnaciones pictóricas o estatuarias, la santa que muestra siempre su pelo suelto, a veces hasta la cintura o las piernas. Entre las distintas formas de representarla, existe una tradición que la muestra a los pies de la cruz —Giotto, Cappella Scrovegni en Padua—, otra en la que sostiene un frasco del perfume con el que lavó los pies a Jesús —Luca Signorelli, Galería degli Uffizi de Florencia, y Lucas Cranach el Viejo en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia—. Pero la más frecuente, o memorable, es la imagen de María Magdalena penitente y eremita, sentada sobre algo o sobre sus propias piernas, o arrodillada, el pelo largo, las manos juntas, con una calavera o con un libro, a veces con una cruz entre las manos. Y está la Magdalena penitente y eremita, de pie, vestida de su mismo cabello —Donatello, Museo Opera del Duomo de Florencia; Master Gregor Erhart, Louvre—.



Al reconocerla en una tradición representativa tan amplia en el Occidente cristiano, podemos fijarnos en unos detalles significativos. Por un lado, si Íngrid es Magdalena, entonces, aunque materialmente ausentes, hay objetos que la acompañan: la cruz y la calavera, es decir la fe y la muerte. Como se decía antes, la imagen de Íngrid no es una prueba de supervivencia, sino de muerte, y ahora lo vemos claramente a partir de la relación con la santa. Más precisamente podemos decir que es una imagen de *memento mori*, que nos anuncia la futilidad de los bienes terrenales y la amenaza inminente de la muerte. Si ahora nos fijamos en los detalles, podemos hacer referencia a dos Magdalenas muy laicas en la historia de la pintura, la de Georges de La Tour (Louvre) y sobre todo la de Caravaggio (Galería Doria Panphilj en Roma) (figura 2). En esta última hay algo que se concentra entre la contracción del cuerpo, los brazos relajados y las manos, algo que vuelve en la actitud del cuerpo de Íngrid. Las manos de la Magdalena, mucho más que su pelo largo y su mirada baja, hablan de su camino ejemplar: del pecado al arrepentimiento, la conversión y la aceptación de Dios están en esas manos. Quizás, en efecto, son las manos el elemento clave de las representaciones artísticas de Magdalena. En unos cuadros más juntas —pero nunca de una forma demasiado evidente—, en otros semiabiertas en un gesto de recepción, las manos de Magdalena nos hablan de la transformación (figuras 3 y 4).

¿Y las manos de Íngrid? Están cruzadas, y aunque no lo estén en una acción de plegaria, muestran una connotación religiosa. Si Íngrid es Magdalena, la puesta en escena es la fortaleza en la conversión y la humildad. Pero la Magdalena de Caravaggio no es una mujer demacrada, porque no es una Magdalena eremita, como lo era la figura de la estatua en madera de Donatello, ermitaña y harapienta, el pelo que se confunde con el vestido, el cuerpo tan sufrido que sería difícil decir si se trata de una mujer o de un hombre. Sin duda es a esta iconografía que también nos reenvía el video de Íngrid. Es a esta que Íngrid se parece en la foto. Lo ermitaño no es sin embargo únicamente un rasgo físico, sino también contextual. Para explicarlo mejor: los eremitas cristianos —desde Juan Bautista en adelante— vivían en lugares ajenos, alejados, en el desierto, en cuevas, erguidos sobre una columna. Es ese lugar al que la flacura de Íngrid hace referencia y sobre el que vamos a volver pronto: la selva, o el monte. Si Íngrid es Magdalena, lo que nos sugiere esa pose es la constricción y el arrepentimiento de una expecadora, pero también el orgullo de quien ha llegado a una conciencia profunda, una revelación.



**Figura 2.** Magdalena penitente



Fuente: Caravaggio, ca. 1594-1596, óleo sobre lienzo, 106 × 97 cm, Galleria Doria Pamphilj (Roma, Italia). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Caravaggio\\_063.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_063.jpg)



Alessandra Merlo  
La imagen cautiva

**Figura 3.** Santa María Magdalena



Fuente: Gregor Erhart, 1515-1520, Museo de Louvre (París, Francia), [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte\\_Marie-Madeleine\\_\(Louvre\)#/media/Fichier:Madeleine\\_P%C3%A9nitente\\_\(Louvre,\\_RF\\_1338\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Marie-Madeleine_(Louvre)#/media/Fichier:Madeleine_P%C3%A9nitente_(Louvre,_RF_1338).jpg)



**Figura 4.** Santa María Magdalena



Fuente: Donatello, segunda mitad del siglo XVI, Museo dell'Opera del Duomo (Firencia, Italia), [https://it.wikipedia.org/wiki/Maddalena\\_penitente\\_\(Donatello\)#/media/File:Firenze\\_-\\_Museo\\_Opera\\_del\\_Duomo,\\_Maddalena.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Maddalena_penitente_(Donatello)#/media/File:Firenze_-_Museo_Opera_del_Duomo,_Maddalena.jpg)

## La mártir civil

**Figura 5.** Modelo en yeso para la escultura de Policarpa Salavarrieta



Fuente: Lino Lara. Fotografía de modelo para escultura de Policarpa Salavarrieta, 1899 (Copia en gelatina, 22 x 18.9 cm). Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).



Si la religión nos regala repertorios extremadamente sofisticados de la representación humana, la historia nos da en cambio unos referentes más retóricos y esquemáticos, reconocibles en las estatuas de los héroes y heroínas. Es acá donde encontramos el segundo componente para la lectura de la imagen de Ingrid Betancourt. Es interesante recordar que en los años de su secuestro la prensa utilizó muchas veces la comparación con Juana de Arco: por esa duplicidad entre santidad y belicismo, entre el heroísmo por la fe y el heroísmo por la patria y, sobre todo, por la relación con Francia y por el papel que Francia jugó durante toda la duración del secuestro. Pero no es esa figura, la de Juana de Arco, a la que queremos volver acá, puesto que su representación no se parece en nada a la de Ingrid sentada en el campamento de las FARC. (Santa) Juana de Arco está de pie con su bandera, a caballo con coraza y espada, o amarrada a la hoguera, los ojos hacia el cielo, como aparece también en las representaciones fílmicas —el rostro inolvidable de Renée Falconetti en la película de Carl Theodor Dreyer, o la versión más humana de la de Robert Bresson—<sup>19</sup>. Es orgullosa y victoriosa, aunque al borde de la muerte, como tiene que ser una heroína. Ingrid es distinta: no se ofrece a la muerte, más bien la asume.

En la historia e iconografía laica colombiana hay una figura a la que podemos acercar Ingrid. Es Policarpa —la Pola—, en la versión sentada del mito nacional<sup>20</sup>. De hecho, la posición asumida por la heroína en el monumento del Eje Ambiental de Bogotá, en el barrio de Las Aguas, muestra un rechazo y una negación de lo heroico que se manifiesta justamente en la posición asumida por la figura, que está sentada, y por la silla misma —un banquillo, para ser precisos—. Está esperando, un poco aburrida, sin expresión y sin reacción, a que la maten. No es un monumento especialmente bello ni —lo decíamos— especialmente heroico, puesto que la retórica de la Independencia, y en general la de la estatuaría decimonónica y de comienzo del siglo veinte, prefiere los gestos grandilocuentes y sobre todo masculinos de los personajes ilustres. Sin embargo, es justamente a esa imagen que volvemos con la memoria en el momento de ver la foto de Ingrid; si la figura original era modesta y menor, su vivencia en la foto es más potente: en el momento en que la posición y la inmovilidad de Policarpa parecen ser citadas en la foto de Ingrid, se vuelven inmediatamente un principio activo, una razón de ser y sobre todo de reivindicación.

19. Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928; Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.

20. Hay dos tipologías de representación de Policarpa Salavarrieta: de pie con bandera, con nexos evidentes a la Mariana francesa y, desde aquí, a Juana de Arco, y otra sentada en espera de la ejecución.



En especial, vuelve a estrecharse el vínculo entre imagen y muerte y, más aún, entre imagen y condena a muerte. La espera misma, esa especie de aburrición y finalmente la inactividad son justamente los elementos que construyen a estos dos personajes: los dos muestran con su pose la injusticia que están padeciendo. Sobre todo, si Ingrid es Policarpa, entonces la inanición, el sufrimiento y la espera señalan en la guerrilla y en el Estado a los responsables. La referencia a la heroína civil transforma la imagen icónica de Ingrid en una imagen política. La inmovilidad y el silencio gritan como años antes lo hacían las palabras. Nos dicen que Ingrid asume la muerte, pero que esa injusticia sirve para salvar la Patria. En este caso también un detalle nos ayuda a entender mejor las cosas: hay que volver a las manos de Ingrid y a las manos de la Pola, después de haber citado las de María Magdalena. Y hay que volver también a pensar en lo que lo representado evoca, aunque en ausencia —como la calavera en la comparación con los cuadros de la santa—. Policarpa está encarcelada, con las manos amarradas detrás de la espalda. No importa si en la estatua de Bogotá no haya rastro material de los amarres: la posición de esas manos solo puede estar como están si una cuerda las mantiene juntas.

Como decíamos, Ingrid no tiene las manos en la espalda, sino sobre su regazo, los dedos entrecruzados como quien reza o piensa. Sin embargo, tenemos la sensación clarísima de que estén también amarradas, hasta vemos una cuerda en la muñeca derecha. Pero no, solo es una sensación, y esa cuerda es en realidad un brazalete que Ingrid Betancourt tendrá también en el momento de su liberación. Lo presente hace alusión y hasta hace visible algo que no existe, pero que percibimos y que finalmente hará parte de nuestra apreciación, interpretación y memoria de la imagen.

## La imagen futura

Si María Magdalena por un lado y Policarpa por el otro nos ayudan a segmentar el ícono en gestos significantes y culturalmente reconocibles, algo todavía falta para cerrar la lectura de la imagen icónica. Según la definición de Cornelia Brink, un ícono secular no solamente reinterpreta una tradición representativa, sino que a su vez se vuelve origen de nuevas apropiaciones y reproducciones. Sin poder extendernos ahora en la historia de la supervivencia de la imagen de Ingrid en los años siguientes al secuestro, podemos por lo menos citar un ejemplo



interesante de su reaparición<sup>21</sup>. La película *Monos*, de Alejandro Landes (2019), reinterpreta en clave metafórica y algo distópica unas preguntas propias del conflicto y del secuestro en Colombia. Los niños guerreros que la protagonizan tienen bajo su poder a una secuestrada. La referencia —metafórica— a Ingrid Betancourt resuena por supuesto, pero hay una imagen que vale la pena rescatar. En unos momentos de la película, la secuestrada aparece casi inmóvil, sentada sobre una piedra, el pelo suelto sobre los hombros. Detrás de ella, dos secuestradoras la van peinando, repetida y lentamente. Parece ser el único momento de quietud en un vórtice cada vez más frenético, pero en ese suspenso, sobre la silueta de la doctora de la película de Landes, vuelve a sobreponerse la imagen de la secuestrada Ingrid en el video de 2007.

**Figura 6.** *La secuestrada, las secuestradoras y el paisaje.*



Fuente: Alejandro Landes, dir., *Monos*, 2019, m. 7:40.

## En medio de una zona selvática

En la *pose*, como puesta en forma de una representación, el cuerpo es seguramente central, pero no es lo único, ni necesariamente lo más importante. Ese cuerpo tiene en efecto que estar *puesto* en un contexto, un lugar, una escenografía<sup>22</sup>. Lo que rodea la figura, y que la enmarca, es parte esencial de la significación representativa. En nuestra foto, ese entorno da sentido y lugar a la figura, a pesar de su indefinición geográfica y a su más general problematicidad. En el ya citado

21. La apropiación de una imagen icónica implica muchas veces una variación. Pensemos como ejemplo en la reproducción fiel, pero no siempre idéntica, del rostro del Che en camisetas, tazas, afiches.

22. En su teoría sociológica de la representación, Erving Goffman hace referencia a una fachada personal y a un *setting*, decorado, trasfondo, contexto, que hace parte de la puesta en escena del sujeto. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1981).



artículo de *El Tiempo* se hablaba de que la secuestrada aparecía “en medio de una zona selvática”, es decir, en ese verde, esa humedad, esa naturaleza exuberante que cubre buena parte del territorio colombiano. Ya hemos tenido ocasión de subrayar la indefinición de ese lugar en la expresión periodística.

Pero es justamente ese entorno, ese verde que enmarca la figura de Ingrid lo que tiene que llamarnos ahora la atención. Por lo que muestra, por lo que no muestra y por lo que significa. Por un lado, el aspecto documental de la fotografía nos hace leer ese entorno como un registro de identificación: no es el Polo Norte, ni Bogotá, es la selva húmeda del sur de Colombia. Y más aún: es el lugar exacto donde los guerrilleros plantaron uno de sus campamentos, como reconocemos por los pocos elementos que allí están. Las cosas de naturaleza humana que inventariamos —la mesa, un cobertizo— es obra de seres vivos y activos. Por otro lado, lo que vemos es tan genérico que podría estar en miles de sitios, es decir, en cualquier parte; además, las personas que construyeron ese campamento —y por lo tanto el campamento mismo— son ilegales, esto es, que bajo ciertos parámetros no existen, no tienen nombre ni identidad. Y si por un lado el campamento es marcado por la ilegalidad, el territorio en el que se encuentra es geográficamente indefinible. Podemos ver algo, pero este algo no tiene lugar, ni forma, ni nombre. Tratemos de entender mejor, y para hacerlo usemos nuevamente las palabras de Ingrid Betancourt:

Los guerrilleros llamaban “monte” la selva, la jungla, la espesura. Era curioso: una de las acepciones originales de “monte” era precisamente esa; para mí, “monte” era la cordillera. Ellos utilizaban ambos sentidos indistintamente, su manera de hablar se prestaba a confusión. Yo comenzaba a aprenderla, como si fuera una lengua extranjera, tratando de memorizar los significados ambiguos. Comprendí que íbamos caminando hacia la planicie, pero mi mente se fue para otro lado.<sup>23</sup>

Hay acá un término lingüístico, pero también hay una forma de uso, y las dos no necesariamente coinciden. Aún más: en esa otra Colombia que ha sido la selva de la guerrilla, el mismo lenguaje se inventa nuevas reglas, casi que no fuera solamente el terreno laberíntico de la foresta sino también los sentidos de las palabras lo que enredan los caminos y desajustan las coordenadas. El *monte*, que es una *selva*, no está en ningún lado de la geografía tradicional. Es un acá, para quienes lo habitan<sup>24</sup>, y son pocos, es un allá para los colombianos que han vivido,

23. Betancourt, *No hay silencio*, 105.

24. Es inevitable no citar dos novelas sobre el laberinto de la selva: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924), y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier (1953).





o creído vivir, lejos del conflicto. Concepto territorial, aunque no geográfico, pero sobre todo político y altamente simbólico. Territorio que es una *heterotopía*, como justamente señala Margarita Serje, en un libro clave para descifrar las tramas históricas y simbólicas de estas tierras: “Los territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie en Colombia hacen parte de un escenario global que genera un cierto tipo de geografías políticas que no pueden ser consideradas como ‘geografías físicas’ ni como ‘regiones naturales’, sino como espacios de proyección”<sup>25</sup>.

La gente que *se fue al monte* borró sus propias huellas al andar, así como en otras coordenadas hay quien abandona la civilización y el consumo. Desde las montañas de Colombia, han firmado a veces las FARC sus comunicados. Un espacio enorme y desconocido, que está allí, es decir, en ningún lado. Durante la presidencia de Álvaro Uribe, bajo la ley de la *seguridad democrática*, aparecieron varias propagandas del Ejército nacional con el logo “Fe en la causa”. En una de ellas aparecía un soldado camuflado en primer plano, otros al fondo, con unos helicópteros que rozan los árboles y, un poco más allá, el muro altísimo e infranqueable de la selva que empieza. Allí está el borde, la frontera. Como en un *Apocalypse Now* criollo, la imagen aclara que hay un mundo civil —y heroico— y un lugar del mal, impenetrable y desconocido, sin duda peligroso. El *allá* de la selva ha sido construido durante décadas: está en todas partes y en ningún lugar; es invisible y por lo tanto para muchos colombianos no existe y es conveniente que no exista, como una protuberancia enfermiza que se quiera esconder; es invisible, pero sigue siendo imaginable, y por ese camino se hace presente y pide tener un aspecto cualquiera. La selva, o el monte, no es sino el otro lado del país, la *orilla izquierda del río*<sup>26</sup>.

La foto de Ingrid en la selva debe por lo tanto ser vista como la foto de la selva con Ingrid. Trae a las pantallas televisivas familiares ese fragmento de existencia tropical, de margen, de frontera invisible de la nación. Una mesa artesanal, un cobertizo típico del campo. Y, por supuesto, la imagen misma, muda, hace presente la selva con sus ruidos y sensaciones. Nos dice: este lugar existe, como si la prueba de supervivencia lo fuera también del entorno, y no solo del personaje allí sentado. Esto es lo que nos detenemos a contemplar, mientras corre el video.

25. Margarita Serje, *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2011), 23.

26. La expresión es usada por Julio-César Londoño, “El chisme y la columna”, *El Espectador*, 25 de diciembre de 2015, <https://www.elespectador.com/opinion/opinion/el-chisme-y-la-columna-columna-607691/> para hablar de las crónicas de Alfredo Molano. La expresión es citada por Fidel Cano en el prólogo de Alfredo Molano, *A lomo de mula* (Bogotá: Aguilar, 2016), 9. Quizás no se esté hablando acá del monte guerrillero, pero la expresión logra concretar perfectamente el valor simbólico de lo territorial.



No porque esta sea la primera y única foto que muestre el hábitat de la guerrilla, o la única imagen del bosque húmedo del trópico, sino porque nos tomamos el tiempo de analizarla, una y otra vez *repropuesta* a nuestra mirada curiosa. Por supuesto hay otras imágenes y videos que aparecieron esporádicamente: los soldados encadenados en las prisiones de las FARC, alguna imagen robada a los entrenamientos de la guerrilla, el campamento donde estuvieron presos Gilberto Echeverri y Guillermo Gaviria, o el campamento donde murió Raúl Reyes, después del ataque del Ejército —en Ecuador, no en Colombia, como todos saben—, etcétera. Pero estas imágenes mostraban más los campamentos que la selva, y es, en efecto, sobre esa naturaleza significativa que queremos dirigir la atención para concluir.

Más bien, la foto de Ingrid podría ser acompañada de otro video que de alguna manera lo complementa. El 10 de enero de 2008 Clara Rojas y Consuelo González de Perdomo fueron liberadas en una zona descampada, en el Guaviare, gracias a la mediación de Hugo Chávez y de Piedad Córdoba. El video de la liberación —en este caso absolutamente no sintetizable en una sola imagen fija— muestra como la delegación de las FARC, con las dos secuestradas, sale del bosque y, después de la entrega, los saludos y el intercambio de conversación vuelve a meterse a la selva. Mientras se alejan, los guerrilleros se voltean y saludan con la mano, y luego se hacen más pequeños hasta desaparecer en el verde. Un gesto tan sencillo, ese gesto de la mano, que sin embargo parece contrastar drásticamente con ese muro fronterizo de la propaganda del Ejército que citamos más arriba. Acá la selva vuelve a ser, como en la más básica geografía, un conjunto de árboles.

## Conclusión

La imagen que nos ha ocupado hasta acá es política. Ella sintetiza un momento de la historia colombiana pero también, y sobre todo, dialoga con ese momento y con quien sigue volviendo a interrogarse sobre los acontecimientos del que fue producto. La foto se hace agente en el debate, y es la forma en que actúa que nos llamó la atención. En la anulación de espacio y tiempo, pero también en la casi cancelación de la identidad de su protagonista, al límite del silencio, *la figura* de Ingrid Betancourt logra no solamente hablar, sino denunciar.

Hay que insistir sobre este punto: la acción es *de* la imagen, no de Ingrid, ni de quién tomó el video, ni de quien lo circuló. Lo que se denuncia, lo que se dice en la imagen, *toma forma* a través de dos personajes femeninos, cuya identidad



—religiosa la primera, civil la segunda— es icónica: cuerpos, atributos, gestos, composición, lugar. Íngrid ya no es Íngrid, sino una santa penitente y plena de fe y una heroína que a la espera de la muerte dice al *pueblo indolente*: “Me sobra valor para sufrir la muerte y mil muertes más”<sup>27</sup>.

No es claro si Íngrid estuvo al tanto de lo que estaba pasando, aunque acá sugerimos que la pose se empieza a estructurar en el sujeto. Por su lado, la guerrilla seguramente no se dio cuenta de lo que estaba sucediendo, en el momento de la filmación, y solo creyó importante filmar para comunicar la urgencia de una respuesta. ¿Y el público? La foto de Íngrid sigue siendo problemática y sigue dividiendo frentes opuestos. Quizás por eso mismo, a pesar de ser reconocible —cualquier colombiano al verla debería reconocerla— es en realidad una imagen negada y circula menos de lo que podría. Algo en ella sigue levantando fantasmas y amenazando. Nos cuesta mirarla. Quizás, al final del presente ejercicio analítico, podemos proponer una razón de esa dificultad. El parecido entre la mujer secuestrada y los dos personajes icónicos —María Magdalena y Policarpa— no involucra solamente cánones estéticos, sino que se transforma de inmediato en una pregunta ética, sobre el significado, el atrevimiento y el efecto —por parte de un ciudadano— de llamar en su defensa y protección la fe y la historia. No se trata de comparar a esas mujeres, sino de identificarlas, sobreponerlas, intercambiar los atributos de la una con los de la otra. Esto es lo que sucede en nuestra mirada, frente a la foto.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Archivos

- [1] Caravaggio. *Magdalena penitente*, 1594-1596. Galleria Doria Pamphilj, Roma, Italia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Caravaggio\\_063.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_063.jpg)
- [2] Donatello. *Magdalena Penitente*, mitad del siglo XV. Museo dell’Opera del Duomo, Florencia, Italia.
- [3] Erhart, Gregor. *María Magdalena*, 1515-1520. Museo del Louvre, París, Francia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte\\_Marie-Madeleine\\_\(Louvre\)#/media/Fichier:Madeleine\\_Pénitente\\_\(Louvre,\\_RF\\_1338\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte_Marie-Madeleine_(Louvre)#/media/Fichier:Madeleine_Pénitente_(Louvre,_RF_1338).jpg)

27. Estas, según la tradición, las últimas palabras de Policarpa Salavarrieta.



- [4] Lino Lara. Fotografía de modelo para escultura de Policarpa Salavarrieta, 1899 (Copia en gelatina, 22 x 18.9 cm). Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

### Publicaciones periódicas

- [5] *El Tiempo*. Colombia. 2007.

### Multimedia y presentaciones

- [6] Landes, Alejandro dir. *Monos*, 2019.

### Fuentes secundarias

- [7] Barthes, Roland. *Mitologías*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1980.
- [8] Barthes, Roland. "La retórica de la imagen". En *Lo obvio y lo obtuso*, 29-47. Barcelona: Paidós, 1986.
- [9] Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1992.
- [10] Belpoliti, Marco. *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*. Milán: Guanda, 2012.
- [11] Betancourt, Ingrid. *No hay silencio que no termine*. Bogotá: Aguilar, 2010.
- [12] Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- [13] Brink, Cornelia. "Íconos seculares. Las fotografías de los campos de concentración nazi". *Punto de vista*, no. 76 (2003): 11-17.
- [14] Chéroux, Clément. "¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?". En *Cuando las imágenes tocan lo real*, Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo, 37-68. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013.
- [15] Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- [16] Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1987.
- [17] *El Tiempo*. "Pruebas de supervivencia de Ingrid Betancourt iban para Piedad Córdoba, dice Yolanda Pulecio". 30 de noviembre de 2007. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3839111>
- [18] Foucault, Michel. "Las Meninas". En *Las palabras y las cosas*, 13-25. Ciudad de México: Siglo XXI, 1968.
- [19] Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- [20] Goldberg, Vicky. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. Nueva York: Abbeville Press, 1991.

- [21] Joly, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2009.
- [22] Merlo, Alessandra. "La memoria en los ojos. Reflexiones sobre imágenes e historia: ¿podemos definir un repertorio colombiano?". *Memoria y Sociedad* 20, no. 40 (2016): 10-24. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/15671>
- [23] Molano, Alfredo. *A lomo de mula*. Bogotá: Aguilar, 2016.
- [24] Sciascia, Leonardo. *El caso Aldo Moro*. Barcelona: Destino, 1999.
- [25] Serje, Margarita. *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.



