Espectáculos de Estado: visibilizando al enemigo en la seguridad democrática

*Marta Cabrera**

El texto explora las dinámicas de espectacularización de la guerra por vía de la imagen tecnológica en los casos de los operativos militares Fénix y Sodoma, al igual que el uso de la imagen de los cuerpos destrozados de enemigos emblemáticos, en una puesta en escena ideologizada y corporalizada. Estas políticas de la imagen de la seguridad democrática emergen, en primera instancia, como continuidades de procesos de transformación comunicacional iniciados en el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), relacionados con la producción de noticias (más precisamente, para este caso, imágenes y narrativas de la fuerza pública y de la guerra); en segunda instancia, tales políticas se configuran a partir de dinámicas derivadas de las

* Doctora en Comunicación y Estudios Culturales de la University of Wollongong, Australia. Magíster en Análisis de Problemas Políticos Económicos Internacionales del Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREXT). Profesional en Finanzas, Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia. Docente, investigadora y directora de la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá. Correo electrónico: marta.cabrera@javeriana.edu.co

narrativas de la “guerra global” y, particularmente, de la llamada “guerra contra el terrorismo”.

En efecto, la renovada visibilidad de las fuerzas del Estado colombiano implicó, primero, un proceso de transformación de sus componentes operacionales, de comando y control, estratégicos, de normatividad y estructura; paralelamente, implicó la ampliación de la red de emisoras, la producción de programas de televisión, el fortalecimiento de las oficinas de información y prensa, la creación de agencias de noticias con suministros de información “oficial”, además de otras acciones relacionadas con dinámicas de guerra psicológica, es decir, aquellas en las que se selecciona información con el ánimo de influir en las audiencias (Correa, 2006, pp. 98-99).

En 2002, con la llegada de Álvaro Uribe al poder y con la implementación de la seguridad democrática, los cambios en la estrategia militar presentaron cambios paralelos en la estrategia de comunicaciones. Empezando su mandato, Uribe, amparándose en la conmoción interior del 12 de agosto de 2002 (cinco días después de posesionado), fija, por ejemplo, normas para restringir el acceso de la prensa, nacional y extranjera, a sitios donde se desarrollan operaciones militares (Betancur, 2002, pp. 128-129)¹. Otras continuidades de la era Pastrana implicaron la creación de la Agencia de Noticias del Ejército, la organización eficiente de ruedas de prensa, la entrega ágil a los medios de material informativo para su difusión, el acercamiento a sectores de opinión hegemónicos y la realización de campañas publicitarias en diversos medios (Betancur, 2002, pp. 132-133). Todo esto se enmarca en dinámicas de control de medios y de producción de narrativas mediáticas que habían sido ensayadas en otros escenarios.

¹ La “conmoción interior” se puede aplicar para todo el territorio nacional o para una o varias regiones. Su objetivo es dotar al gobierno de mecanismos legales extraordinarios para controlar situaciones en las que hay alteraciones del orden público. También permite la restricción de algunos derechos como el de circulación y reunión, así como la limitación de mensajes por radio y televisión.

Sin embargo, lo que había cambiado era el entorno global, marcado ahora por un “nuevo orden mundial”: el escenario unipolar de la posguerra fría dominado por los Estados Unidos. Tal “nuevo orden” estaba caracterizado, en términos de dinámicas mediáticas, por el surgimiento de organizaciones de medios transnacionales, de canales de noticias “24 horas” y por la emergencia de internet. La noción según la cual el control de la información y de las imágenes es necesario después del fracaso militar en Vietnam produjo nuevas dinámicas para el conflicto inaugural del nuevo orden mundial: la guerra del Golfo (1991) fue la primera guerra transmitida globalmente, en forma continua y “tiempo real” (Cumings, 1992). En esta guerra, las noticias se montaron en forma de “drama” televisivo, con imágenes de bombardeos nocturnos tomadas por cámaras especiales, lo cual producía una visión casi surreal de la guerra. Allí las edificaciones, puentes y otros objetivos militares (jamás civiles y siempre en lugares deshabitados) eran destruidos por bombas “inteligentes”, capaces de transmitir incluso imágenes de la destrucción por vía satélite. Esta forma de codificación visual de la guerra contribuyó a producirla como una suerte de operación de extirpación de una enfermedad maligna, al punto de que se hablaba de la “precisión quirúrgica” de las operaciones (Cabrera, 2006-2007).

Los espectadores, por su parte, estaban ya familiarizados con esta “imaginiería” gracias a otros medios visuales, como la ciencia ficción, los juegos de video y los efectos especiales. Este conflicto en particular produjo una terminología específica y una codificación visual de la guerra, en tanto espectáculo de alta tecnología, limpio, sin víctimas civiles, llamadas ahora “daño colateral” (Cabrera, 2006-2007). “Hay efectos, pero no contenido”, afirmó Baudrillard (2001) refiriéndose a que las nuevas tecnologías, más que profundizar la comprensión de la guerra, conducen a una experiencia más superficial de los conflictos, atravesada por recuerdos distorsionados en una saturación de imágenes. Como lo advierte un buen número de académicos (Edy, 1999; Barbosa, 2001; Volkmer, 2006; Zelizer, 2008), la relación entre medios y memoria no siempre es armónica; la televisión,

en particular, ofrece series de momentos pasajeros en forma continua, un reemplazo constante de imágenes que dejan poco tiempo para la reflexión y crean una “nueva memoria”. Así, “la significación del contenido de las noticias disminuye al aumentar la demanda por inmediatez” [traducción propia] (Hoskins, 2004, p. 47).

Precisamente, en esta convergencia entre agendas domésticas y nuevas convenciones mediáticas de la guerra, el gobierno Uribe emplea, de manera consciente, los medios de comunicación para crear consenso en torno a la Política de Seguridad Democrática², mediante la constante exposición de las acciones políticas y militares del gobierno (Peña, 2008, p. 100). Sin embargo, los marcos de interpretación empleados, es decir, aquellas narrativas que dan forma a lo que se entiende por “noticia” —el patriotismo, la defensa de los valores nacionales, la lucha entre el bien y el mal—, eran esquemas simplificadores que estaban lejos de reflejar la complejidad de las situaciones, porque carecían de un contexto que ayudara a comprender las raíces de los conflictos o sus desarrollos futuros. Esta característica, la *descontextualización*, es precisamente una categoría central en la producción de espectáculo³. Fue funcional también el hecho de que las acciones de guerra fueran más atractivas en términos mediáticos que los “hechos de paz”, ya que privilegiaban el drama, la tragedia, la novedad, la espectacularidad, el antagonismo y el heroísmo (Bonilla y Tamayo, 2006, p. 138).

Estas narrativas mediáticas banalizan además el horror, refuerzan la intolerancia, posicionan a la sociedad como una víctima pasiva y emplean al periodismo como lugar de la representación de lo hegemónico (Bonilla

2 La Política de Seguridad Democrática supone, de manera muy básica, una estrategia doble: de una parte, implica dirigir las fuerzas del Estado hacia la mejora de las condiciones de seguridad del país; de otra parte, la movilización de una cantidad de recursos para incrementar las capacidades gubernamentales respecto al mantenimiento del orden.

3 El espectáculo se refiere a la organización de la sociedad en torno al consumo de imágenes y mercancías. El conjunto de fenómenos de la cultura mediática que encarnan los valores básicos de una sociedad enmarcan los individuos en una forma de vida determinada y dramatizan sus conflictos y formas de resolverlos (Debord, 1970).

y Tamayo, 2006, p. 139)⁴. En Colombia, el empleo de fuentes oficiales se evidencia en el lenguaje (por ejemplo: “caídos en combate”). Los cambios en las estrategias mediáticas se hicieron más notorios después del 11 de septiembre de 2001, cuando se extendió el término “terrorista” al ámbito local, reemplazando términos como “guerrillero”, “rebelde”, “combatiente”, etc.; fenómeno que guarda correspondencia con el ascenso global del realismo político en el que “el fin justifica los medios”. Los videos de las operaciones militares, que se presentan como evidencia de los acontecimientos, revelan también el carácter oficial en su edición (particularmente en la operación Fénix), en las construcciones narrativas del poder sobre la presencia del Estado en el territorio nacional y sobre el imperio de la ley; incluso este carácter oficial se revela en su presentación como “documento” —es decir, como evidencia de la acción exitosa— de las fuerzas armadas.

De esta manera, cuando la política de seguridad democrática rindió sus mayores frutos a partir de las operaciones militares del 2008, asuntos como la negociación con los paramilitares, los recuentos de sus crímenes y la supuesta visibilidad que adquirirían sus víctimas resultaron desplazados por un nuevo contexto informacional inaugurado precisamente con la transmisión de la operación Fénix (1 de marzo de 2008). Junto con Sodoma (22 y 23 de septiembre de 2010), ambas operaciones se caracterizaron por ser presentadas como situadas en esa misma intersección de supervisión, tecnología y espectáculo en la que se localizaba la guerra contra el terrorismo. Particularmente se realizó el empleo de “máquinas de visión” y de armas de precisión en la operación aérea y, posteriormente, terrestre, lo que coincidió con la producción discursiva de una Colombia altamente eficiente, crecientemente militarizada y excepcional, no solo en el ataque en territorio ecuatoriano, sino también en las políticas de seguridad y antiterrorismo. El

4 Esto no quiere decir, sin embargo, que las agendas mediáticas sean monolíticas. La supuesta unidad del Estado es frecuentemente contestada por noticias sobre corrupción y escándalos, haciendo que la información sobre la guerra compita y se juxtaponga con otra información; proceso que abre la posibilidad de desestabilizar el código informativo de la guerra (Bonilla, 2002).

quebrantamiento mismo del principio de soberanía se enmarca igualmente en las dinámicas de “la guerra global preventiva”, aplicada por Estados Unidos y por otros Estados bajo los esquemas de la guerra contra el terrorismo (Zolo, 2006).

Obscenidad de la guerra

Sin embargo, aquí es donde termina la analogía con la guerra de “alta tecnología”. Descansando en una larga tradición de exhibición del cuerpo del enemigo, la visibilización de la guerra en el marco de la seguridad democrática es una táctica que atestigua el triunfo del Estado sobre sus enemigos internos, ahora individualizados (Beck, 2003) e identificados por medio de dinámicas propagandísticas y discursivas ancladas a dinámicas de supervisión y vigilancia. Estos marcos de interpretación en que “Reyes” y “Jojoy” —“antipatriotas” y “bandidos” ocultos en lugares remotos— son destruidos por la acción del Estado resumen la tendencia al fortalecimiento del discurso militarista y a la creciente polarización de la opinión pública característica del periodo Uribe.

Así, una vez pasada la operación “limpia” (elemento que tanto se reitera en la operación Jaque del 2 de julio de 2008), comienzan a aparecer las imágenes del daño hecho a los campamentos, los heridos y, por supuesto, el “índice” o prueba de la destrucción de Raúl Reyes y el “Mono Jojoy”: sus cuerpos sin vida. Prácticamente todos los noticieros de televisión y periódicos impresos y *online* publicaron fotos de los cadáveres como “imagen del día”. Reyes, por ejemplo, aún vestía una camiseta conmemorativa de los 40 años de las FARC (empleado como gesto irónico), y los rostros tanto de Reyes como de Jojoy aparecían distorsionados o, en ocasiones, en blanco y negro. Estas imágenes (e incluso otras más explícitas) circularon además en buen número de grupos de Facebook.

Ahora bien, más allá de lo meramente propagandístico, la exhibición de los cuerpos es muy problemática en varios sentidos. Para comenzar, contiene

un elemento de obscenidad característica de cierta estética voyerista, algo que Baudrillard revisa a propósito de Abu Ghraib. En “Pornografía de la guerra”, Baudrillard (2005) retoma la categoría “obscuridad” en su sentido literal: *obs*: ocultar, *sceno*: escena, para reflexionar sobre la pérdida de distancia entre la imagen y el espectador, lo que es simbolizado por la escena. De esta forma, la reflexión sobre el significado de las imágenes se dificulta, es decir, puede verse todo (como en la pornografía, de ahí el título del texto), pero lo que se ve no tiene ya relación con la realidad.

Esta ambigüedad, que el carácter indicial de la imagen parece enmascarar, es, sin embargo, central en las imágenes de cuerpos muertos. La representación misma de la muerte es problemática, porque se puede ver el proceso de morir, en el que el cuerpo es su resultado; pero la muerte, como estado de no-ser y como momento de transición que ocurre en algún lugar dentro del cuerpo, no es visible (Sobchack, 2004, p. 233). De esta forma, el cuerpo muerto se torna en el elemento clave que certifica la vida del cadáver como cadáver, es decir, como la imagen viviente de algo muerto, la imagen que atestigua que el objeto fue real, mientras advierte simultáneamente que está muerto (Barthes, 1989, p. 124). El cadáver, como lo afirma Kristeva (1982), sin Dios y sin ciencia es la abyección máxima, la traición última del yo. Si el yo fue creado a la imagen de su cuerpo, el cuerpo debe tener ciertas fronteras que le permiten coherencia. Todo lo que traiciona esa coherencia del cuerpo y, por ende, del yo —los desechos, los fluidos, las rupturas, las putrefacciones— se asocian con lo abyecto. Así, el cadáver implica que el cuerpo ha perdido sus fronteras y se asocia enteramente con el desecho, con la vulnerabilidad y la decadencia de su coherencia (Kristeva, 1982, pp. 3-4).

El horror implícito en el cadáver se deriva también del hecho de ser una imagen de lo otro y del otro, que es simultáneamente una imagen del cuerpo propio. Ver en el cadáver algo de lo que nos ha constituido es lo que produce horror —no se puede ver la muerte, solo sus efectos—; la muerte sucedió ya y el cadáver ocupó su espacio. La idea de muerte está implícita en el ausente, pero la inquietante presencia del cadáver nos obliga a reconocer

un ser que fue y a reconocernos a nosotros mismos. De esta forma, el cadáver es un sujeto, es un objeto, es ambas cosas y no es ninguna de las dos: es una frontera (Kristeva, 1982, p. 4).

Si el cadáver resulta tan inquietante, entonces ¿por qué atraen tanto, como a la vez repelen, sus imágenes? Sobchack (2004) intenta responder este interrogante preguntándose por los lugares diferenciales de las imágenes de la muerte en los géneros documental y de ficción. En el género de ficción, explica, su representación puede ser, en ocasiones, excesivamente visible. Sobchack (2004, p. 235) ejemplifica esto comparando la filmación (auténtica) del asesinato de John F. Kennedy —en la cual espectador debe esforzarse por ver el momento de la muerte, que resulta siempre elusivo— con el espectáculo de violencia mortal del cine de ficción, en el que en ocasiones el espectador debe cerrar los ojos para escapar de esas imágenes.

Esto implica que la ficción —ficción cinematográfica, en este ejemplo particular— ha desarrollado un lenguaje visual para compensar la invisibilidad de la muerte. De este modo, y para persuadir al espectador del realismo del espectáculo cinematográfico y producir una respuesta ética, Sobchack (2004, p. 137) concluye que la forma más efectiva para mostrar la muerte es a través de una acción violenta que inscriba señales de mortificación en el cuerpo visible. Es, entonces, a través de la destrucción del cuerpo por la violencia como se hace un contraste explícito entre el sujeto vivo y el cadáver, desprovisto ya de subjetividad y convertido, por tanto, en objeto. La brutalidad es precisamente la forma más efectiva de articular la idea de muerte, de manera que el límite entre existencia y no-existencia puede sentirse visceralmente por quien observa estos signos (Sobchack, 2004, p. 240).

Ahora bien, central a la cuestión del espacio ético, que aplica tanto a la imagería ficcional como documental de la muerte, es la asociación del realismo como índice de la verdad, y la violencia gráfica como significante de tal realismo, lo que es un elemento presente en el género noticioso y ocupa un lugar central en la producción de nociones de objetividad (Fiske,

1987). Tanto el realismo como la objetividad, sin embargo, son elementos contruidos. El primero es un estilo estético producido a través de series de convenciones que se tornan en significantes de autenticidad (Barthes, 1996). De esta forma, la estética realista no es un elemento “natural”, sino contruido; es siempre histórica y culturalmente específica, relativa e intertextual. Esto implica que lo que se entiende por “realismo” está sujeto a modificaciones, al introducirse nuevos significantes de proximidad y fidelidad a lo real en el paisaje mediático, por medio, por ejemplo, de nuevas tecnologías de visualización y nuevos significantes de desempeño “auténtico”. La televisión, en particular, puede brindar una sensación de presencia y credibilidad y genera una mayor respuesta emocional (Cho et ál., 2003). Por esta razón, entre más hablen los cuerpos del trauma (a través de sus heridas, de lágrimas, etc.), más realista será la imagen; de ahí que las imágenes de atrocidad no requieren elaboración técnica o artística (Sontag, 2003). Así, si afirmamos que la presencia de imágenes documentales de la muerte en el espacio público es frecuentemente un tabú, resulta entonces claro que las dinámicas de su exhibición corresponderán a un complejo entramado de relaciones situadas contextualmente entre ética, estética y propaganda.

El papel del espectador

En este contexto, ¿cuál es la experiencia del espectador de cuerpos destruidos? Es claro que existe una audiencia para estas imágenes, ya que aquellas que muestran el sufrimiento, más que pedir la atención del espectador, *reclaman testigos*. Las imágenes mediáticas, en particular, contribuyen a la producción de nociones públicas del sufrimiento y de sus protagonistas, mediante un proceso de apropiación cultural (Kleinman y Kleinman, 1996). En este proceso, la experiencia de sufrimiento ciertamente adquiere visibilidad, pero también se simplifica –incluso se co-modifica– frente a una audiencia que se debate entre mirar y retirar la vista, habituada como está a estos espectáculos, pero deseosa de ver más, de ser horrorizada una vez más.

En el caso específico de la puesta en escena mediática de las operaciones Fénix y Sodoma, la exposición de los cuerpos abatidos de los enemigos es una exhibición de la superioridad moral y militar del Estado, la evidencia de la extirpación exitosa de elementos nocivos presentes en el cuerpo político. Sin embargo, la espectacularidad de sus dinámicas de exhibición no se relaciona exclusivamente con el ámbito ideológico —e incluso con el pre-ideológico, es decir, el estructurado en la fantasía (Žižek, 1989)—, sino que apunta a involucrar la experiencia sensorial del espectador, al ser codificadas estas imágenes dentro de lo que Williams (1991, pp. 3-4) llama “géneros corporales”: el horror, la pornografía y el melodrama, caracterizados por su oferta de sensaciones incontrolables que buscan implicar al espectador en un exceso extático.

Esta apelación de las imágenes a lo emotivo se relaciona con su capacidad de evocar ira, excitación o dolor, más que con aspectos derivados del pensamiento racional, lógico, analítico; además, pareciera remitir a sus espectadores a una experiencia generalizada, común a toda la audiencia. Desde el punto de vista de la producción, parece igualmente que estas imágenes son altamente convencionales, es decir, corresponden a criterios gramaticales más o menos fijos, e incluso pueden actuar como ilustraciones de las consecuencias siempre predecibles de un hecho (guerras, desastres naturales). Esta situación es crítica en varios sentidos: por un lado, haría prácticamente irrelevante el hecho de mirar, ya que las imágenes serían simples convenciones destinadas a ilustrar, más que a interrogar a los espectadores (Barthes, 1979); por otro lado, su circulación conduciría a la saturación del espectador (Kleinman y Kleinman, 1996, p. 9), debilitando el efecto político de las imágenes cuando tal espectador se distancia de la experiencia de ser testigo (Boltanski, 2004). Bajo este esquema, no hay agencia posible, y el mundo se reduciría a lo dado. Tanto Sontag (2003) como Zelizer (1998) complejizan esta versión cuando coinciden en afirmar que buena parte de la respuesta del espectador a las imágenes depende de la(s) narrativa(s) en la(s) que está inmersa, y no exclusivamente en su contenido.

Más recientemente, Boltanski (2004) ha ofrecido un esquema más complejo para entender la reacción de los espectadores frente al creciente flujo mediático de imágenes de sufrimiento. En lo que Boltanski llama una “política de la justicia”, la reacción al sufrimiento se entrelaza con culpa y se enfoca, en consecuencia, en los perpetradores de la violencia. En una “política de la compasión” emergen respuestas sentimentales cuando el espectador simpatiza con la experiencia del que sufre (Boltanski, 2004, p. 3). Sin embargo, este marco es complicado a causa del espectáculo mediático del sufrimiento, que contribuye a distanciar a la víctima del espectador; distancia que impide una relación más profunda y sustancial entre ambos (Boltanski, 2004, p. 7). La producción de esa distancia fue fundamental en la estrategia mediática de la seguridad democrática, al establecer enormes brechas entre los sujetos protagonistas y el público, así como distancias espaciales entre situaciones locales.

La resolución de esas tensiones entre empatía y distancia dependería de la voluntad de los espectadores para convertirse en testigos o para hablar en nombre de la experiencia del otro. Es justamente la acción de ser testigo la que hace posible acortar la distancia entre la experiencia y el discurso, al movilizarse al ámbito privado. En otras palabras, el ser testigo implica una relación de *mediación* entre quienes viven la experiencia y quienes no, en lo que intervienen tres niveles: físico, moral y práctico (Peters, 2001, p. 709). Por tanto, ser testigo es una forma de concebir la participación e involucra los ámbitos afectivo y corporal, al darle cabida a un número de respuestas posibles por parte del espectador: desde asco y deseo de retirar la mirada, hasta compasión o voyerismo, e incluso una percepción persistente de deshumanización (Peters, 2001; Sontag, 2003).

Conclusión

Parece que las imágenes de violencia promueven cierta hegemonía comunicativa. Sus mensajes, tomados como citas objetivas, aparecen como

indisputados, en tanto sus efectos se observan unificados. Las imágenes de cuerpos, en particular, resultan increíblemente complejas en su capacidad de iluminar tensiones sociales subyacentes, razón por la cual resultan elementos analíticos invaluable. Estos cuerpos hablan de condiciones que solo puede capturar el ojo de la cámara, haciendo la imagen más valiosa que el cuerpo mismo. De igual forma como crean distancia, estas imágenes son capaces también de crear identidades; en este contexto específico crean un “nosotros” (ciudadanos) y unos “otros” (enemigos, terroristas). Esto no quiere decir que las imágenes que aquí se analizan (u otras) tengan un significado estable, inalterable, sino más bien que existen dentro de un complejo de mediaciones cambiantes de naturaleza material, histórica, social, ideológica y psicológica. Capturan un aspecto de la realidad que solo es comprensible como parte de un examen más profundo de la cultura política y de su intersección con dinámicas de poder, tales como formas particulares de representación y modos dominantes de inteligibilidad.

Ahora bien, ¿cómo desafiar estas formas de ver? Planteado de otra manera, ¿cómo ver éticamente? En primer lugar, entendiendo la noción de “espectador ético” no a partir de una respuesta específica (o de su ausencia), sino desde el acto performativo del ver, entendido como dialógico e intersubjetivo. También es necesario tener en cuenta esos espacios éticos que emergen de la mano de la conciencia del propio cuerpo en el acto de ver, lo que puede abrir a su vez la comprensión del *otro cuerpo* (o el cuerpo del otro) como parte de lo humano (Oliver, 2010). Entender la mirada como en-corporada podría abrir vías para un mirar ético, es decir, para un atestiguar ético que se aparta de la noción (poco productiva) del consumidor pasivo de imágenes. A la vez, este atestiguar ético permite enmarcar el análisis del *ejercicio del ver*, de forma que revele detalles sobre la forma como los individuos se ven a sí mismos en relación con los otros y con el dolor.

Desde el punto de vista de los productores de imágenes, resulta evidente que la convergencia de las agendas domésticas con las globales se vio reflejada claramente en el discurso mediático de la seguridad democrática, el

cual pareció ceder a una puesta en escena polarizante y espectacularizada, en la que la gestión virtual y tecnológica de la guerra contribuyó a opacar ciertos contextos y desarrollos locales y, por ende, a invisibilizar causas, derroteros y consecuencias de la guerra en Colombia.

Referencias

- Barbosa, M. (2001). Medios de comunicación y conmemoraciones. Estrategias de reactualización y construcción de la memoria. *Signo y Pensamiento*, 39(20), 104-112.
- Barthes, R. (1979). Shock photos. En *The Eiffel Tower and other mythologies* (pp. 71-74). Nueva York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1996). The reality effect. En Walder, D. (Ed.) *The realist novel* (pp. 258-261). Londres: Routledge.
- Baudrillard, J. (2001). The Gulf War did not take place. En *Jean Baudrillard: selected writings* (pp. 231-253). Cambridge: Polity Press.
- Baudrillard, J. (2005). Pornography of war. *Cultural Politics*, 1(1), 23-26.
- Beck, U. (2003). *Sobre el terrorismo y la guerra*. Barcelona: Paidós.
- Betancur, J. G. (2002). Colombia, una guerra en “contravía informativa”. *Reflexión Política*, 8(4), 118-134.
- Boltanski, L. (2004). *Distant suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonilla, J. I. (2002). Periodismo, guerra y paz: campo intelectual periodístico y agendas de la información en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 40(21), 53-71.

- Bonilla, J. I. y Tamayo, C. (2006). Medios de comunicación y violencias en América Latina: preocupaciones, rutas y sentidos. *Controversia*, 187, 135-171.
- Cabrera, M. (2006-2007). Medios de comunicación y medios visuales en los conflictos armados de la posguerra fría. *Oasis*, 12, 119-140.
- Cho, Jaeho, Boyle, Michael, Keum, Heeho et ál. (2003). Media, terrorism and emotionality: emotional differences in media content and public reactions to the September 11th terrorist attacks. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 3(47), 309-327.
- Correa, M. (2006). Desinformación y propaganda: estrategias de gestión de la comunicación en el conflicto armado colombiano. En *Reflexión Política*, 15(8), 94-106.
- Cumings, B. (1992). *The war and television*. Londres: Verso.
- Debord, G. (1970). *Society of the spectacle*. Detroit: Black and Red.
- Edy, J. (1999). Journalistic uses of collective memory. *Journal of Communication*, 2(49), 71-85.
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. Londres: Routledge.
- Hoskins, A. (2004). Television and the vcollapse of memory. *Time and Society*, 10(13), 109-127.
- Kleinman, A. & Kleinman, J. (1996). The appeal of experience: the dismay of images: cultural appropriations of suffering in our times. En *Daedalus*, 1(125), 1-24.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Oliver, S. A. (2010). Trauma, bodies and performance art: towards an embodied ethics of seeing. *Continuum*, 1(24), 119-129

- Peña, C. F. (2008). *Comunicación política y política de comunicación organizacional en la PSD del gobierno de Álvaro Uribe Vélez* (trabajo de grado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social.
- Peters, J. D. (2001). Witnessing. *Media, Culture and Society*, 6(23), 707-723.
- Sobchack, V. (2004). Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation and documentary. En *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture* (pp. 226-257). Berkeley: University of California Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Nueva York: Farrer, Straus and Giroux.
- Volkmer, I. (Ed.) (2006). *News in public memory*. Nueva York: Peter Lang.
- Williams, L. (1991). Film bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, 4(44), 2-13.
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to forget: holocaust memory through the camera's eye*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zelizer, B. (2008). Why memory's work on journalism does not reflect journalism's work on memory. *Memory Studies*, 79(1), 79-87.
- Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. Nueva York: Verso Books.
- Zolo, D. (2006). *La justicia de los vencedores. De Nuremberg a Bagdad*. Madrid: Trotta.