

Vulnerabilidad y pobreza en tránsito: un caso de representación visual de la migración venezolana en Colombia*

Vulnerability and Poverty in Transit: A Case of Visual Representation of Venezuelan Migration in Colombia

Sara Lucía Ossa Rubio ^a

Universidad de La Salle, Colombia

sara.ossa@javeriana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0479-3792>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo27.vptc>

Recibido: 13 febrero 2021

Aceptado: 12 julio 2021

Publicado: 30 octubre 2022

Resumen:

Con más de 50 años de conflicto armado y desplazamientos forzados, Colombia ha recibido, por primera vez, la llegada masiva de migrantes extranjeros. En el intento por integrar los/as miles de venezolanos/as que llegan al país, han surgido proyectos de intervención social que buscan atender a esta población en su tránsito o establecimiento en nuestro territorio. Para ello, el uso de la fotografía, particularmente la de retrato, ha sido fundamental como recurso para movilizar sentimientos de solidaridad y empatía. Sin embargo, la representación de este tipo de fenómenos ha caído en la espectacularización de la condición de vulnerabilidad en la que muchos inmigrantes han llegado al territorio colombiano, situación que puede estar afianzando imaginarios y estereotipos sobre los migrantes, al limitar la agencia de estas personas a una representación estática que elude otras formas de enunciar su existencia, al tiempo que perpetúa una situación que puede ser transitoria. El presente artículo de reflexión surge como parte de un ejercicio de investigación sobre las formas en que se ha representado visualmente la migración venezolana en Colombia. En esta oportunidad, estudiaremos un caso de representación de este fenómeno que, mediante el uso de la fotografía, buscó incentivar aportes solidarios para la atención de población migrante en territorio colombiano. Así, revisaremos las formas en que fue construida esta campaña, a la luz de algunas propuestas visuales que han promovido otras formas de narrar acontecimientos sociales y que no presentan a sus actores con estereotipos en los que comúnmente han sido enmarcados.

Palabras clave: migración, representación, fotografía, espectacularización, estereotipos, agencia.

Abstract:

With more than 50 years of armed conflict and forced displacements, Colombia has received, for the first time, the massive arrival of foreign migrants. In an attempt to integrate the thousands of Venezuelans arriving in the country, social intervention projects have arisen that seek to assist this population in their transit or settlement in our territory. To this end, the use of photography, particularly portrait photography, has been fundamental as a resource to mobilize feelings of solidarity and empathy. However, the representation of this type of phenomena has fallen into the spectacularization of the condition of vulnerability in which many immigrants have arrived in Colombian territory, a situation that may be entrenching imaginaries and stereotypes about migrants, by limiting the agency of these people to a static representation that eludes other ways of enunciating their existence, while perpetuating a situation that may be transitory. This reflective article arises as part of a research exercise on the ways in which Venezuelan migration has been visually represented in Colombia. In this opportunity, we will study a case of representation of this phenomenon that, through the use of photography, sought to encourage solidarity contributions for the attention of the migrant population in Colombian territory. Thus, we will review the ways in which this campaign was constructed, in the light of some visual proposals that have promoted other ways of narrating social events and that do not present its actors with stereotypes in which they have been commonly framed.

Keywords: migration, representation, photography, spectacularization, stereotypes and agency.

Introducción

Como colombianos hemos estado familiarizados con los retratos que han dejado los años de violencia y conflicto armado. Campesinos e indígenas, víctimas de desplazamiento forzado, han visto como única

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: sara.ossa@javeriana.edu.co

alternativa de vida el “rebusque” en las calles de las ciudades del país. Estos “cuadros” son imágenes a las que ha sido difícil acostumbrarnos, más ahora cuando se han multiplicado a lo largo de todo el territorio colombiano.

En los últimos años, un atípico fenómeno social ha acontecido en Colombia: el éxodo venezolano. La migración, entendida como el desplazamiento de una población de su lugar de origen a otro, ha formado parte de la historia de la humanidad. Sin embargo, los movimientos migratorios también han promovido sentimientos de rechazo y estigmatización hacia el/la foráneo/a, incluso en contextos paradójicos como el nuestro, un país que ha tenido uno de los mayores desplazamientos forzados internos y que además se ha caracterizado por ser emisor poblacional en el mundo.

En esta paradoja entre país receptor y emisor de migrantes, surge el interrogante por las formas en que se ha representado la migración venezolana en nuestro contexto, particularmente en esta era digital en la que se producen y circulan diariamente imágenes sobre diversos acontecimientos sociales. Para ello, las representaciones sobre las que centraré mi interés estarán enfocadas hacia productos visuales como la fotografía.

En el presente artículo, comenzaremos con una breve revisión sobre los estereotipos de pobreza y miseria en los que se han enmarcado algunas vidas, y sobre las cuales se decide la forma en que estas se vuelven dignas de ser vividas. Después, estudiaremos un caso de representación de la migración venezolana en Colombia a partir de una campaña de una ONG. Asimismo, revisaremos el concepto de representación y su importancia en la construcción visual. Finalmente, analizaremos otras representaciones que, a través de la fotografía, han representado fenómenos sociales que han acontecido en nuestro territorio. Así, el análisis de estas propuestas es una invitación a plantearse alternativas de intervención que, a partir de nuestro contexto colombiano, tomen en cuenta las voces de los implicados y sus formas de enunciarse para buscar otras formas de contar historias.

Estereotipos: pobreza, miseria, precariedad

Con el giro del éxodo venezolano y ahora, en una posición de país receptor de inmigrantes, han quedado registradas miles de imágenes de venezolanos/as que transitan por la frontera colombo-venezolana y por las carreteras de Colombia, hasta llegar, incluso, al sur del continente. Si bien los/as primeros/as migrantes que llegaron a Colombia vinieron a generar empresa y promover negocios, años más adelante, entre el 2017 y 2018, cientos de personas en condiciones económicas no muy favorables comenzaron a arribar a territorio colombiano, alimentando la representación de pobreza y miseria que pareciera arrastrar el estereotipo del inmigrante contemporáneo.

En nuestra cultura occidental el concepto de “pobre” está cargado de connotaciones negativas. Latinoamérica y Colombia, en particular, son territorios de grandes desigualdades sociales y económicas que parecieran homologar la idea de pobreza con la de miseria¹. Robert y Rahnema (2011), en *¿Quiénes son estos pobres a erradicar?*, nos hablan de la importancia de distinguir entre miseria y pobreza, invitando a reflexionar acerca de la primera, más allá de la dimensión económica y cuantitativa como una capacidad de subsistencia. La pobreza la analizan dentro de las dimensiones culturales e históricas de un contexto específico y la clasifican en tres categorías: pobreza convival, voluntaria y modernizada.

La pobreza convival la abordan como modos de vida simple establecidos en una comunidad, basados en los principios de solidaridad y respeto por el otro. La segunda, la pobreza voluntaria, la relacionan con la convival, a diferencia de que este tipo de pobreza se viene a establecer como una elección de vida de cada individuo. Por último, se encuentra la pobreza modernizada, la cual la definen como una transformación de las necesidades básicas en nuevos objetos de deseo y formas de vivir bien, de acuerdo con un modelo de consumo y bienestar material, inscritos en el sistema económico.

En esta posición de pobreza modernizada se comienzan a establecer posiciones de abundancia y escasez, estándares de bienestar, a partir de índices cuantitativos que asocian la idea de pobreza, que comúnmente conocemos en occidente, con el concepto de miseria.

Por otra parte, Ana María Rocchietti (2000), en su artículo *La cultura como verdad: pobreza latinoamericana*, presenta la pobreza de acuerdo con niveles en los que se inscriben las desigualdades económicas que se viven en el contexto latinoamericano:

Estas situaciones pueden ser distribuidas en tres categorías: pobreza integrada, pobres en condiciones de vulnerabilidad y pobres desafiados o marginales en sentido estricto (Castels, 1997). En la primera categoría están los que poseen trabajo estable y desenvuelven vínculos sociales sostenidos o pertenecen a comunidades rurales donde prevalecen los lazos de parentesco; los pobres vulnerables son aquéllos que se mueven dentro de condiciones de empleo precario y relaciones familiares sociales frágiles y los pobres marginalizados no tienen trabajo ni relaciones sociales contenedoras. (Rocchietti, 2000, p. 41)

Estas formas de concebir ciertas poblaciones como pobres y vulnerables, traen fuertes repercusiones sobre la forma en que se reconocen ciertos individuos. Judith Butler (2009), en *Marcos de guerra*, menciona que “la precariedad de la vida nos impone una obligación, la de preguntarnos en qué condiciones resulta posible aprehender una vida, o un conjunto de vidas, como precaria, y en qué otras resulta menos posible, o incluso imposible” (2009, p. 14). Según esta autora, cuando reconocemos una vida como precaria, esta puede ser destruida y no duele que sea perdida. Este fenómeno se da porque no le identificamos condiciones sociales o económicas para que persista y sea una vida digna de ser vivida. En este sentido, “hay «sujetos» que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay «vidas» que no son del todo —o nunca lo son— reconocidas como vidas” (Butler, 2009, p. 17). Reconocer a los/as migrantes como vidas precarias, es decir, como personas que por su condición social y económica no tienen los recursos para ser considerados ciudadanos con derechos, permite que se perpetúen representaciones y estereotipos de vulnerabilidad y miseria sobre ellos/as.

Bajo esta mirada, cabe preguntarse qué han hecho las instituciones colombianas por los/as miles de migrantes venezolanos/as que han ingresado a territorio colombiano en condiciones de vulnerabilidad y pobreza, al igual que cómo han promovido y representado la inclusión de estas personas en Colombia.

Para obtener un panorama general, basta con hacer una corta revisión de cómo ha sido representada la migración venezolana en Colombia en los medios de comunicación y en algunas entidades estatales y ONG. Las imágenes y los relatos son bastante homogéneos. En las primeras, el migrante es retratado en situación de calle, transitando con maletas y bolsas en la frontera o en las carreteras de nuestro país; algunos varados, con letreros solicitando ayuda. En los relatos, las crónicas que comúnmente circulan, están casi siempre subrayando situaciones de pobreza marginalizada y modernizada. Pareciera que el imaginario sobre el/la migrante venezolano/a condujera siempre a mirarlo/a como un sujeto precario, pobre y vulnerable que ha perdido su capacidad de agencia. Este tipo de representaciones puede resultar conveniente para algunos sectores que, basados en la condición de pobreza en la que se ha enmarcado a los/as migrantes, podrían justificar su explotación laboral, pues “la permanencia de una situación de mayor vulnerabilidad de estos trabajadores transnacionales es más factible con el apoyo ideológico que sustenta su condición” (Díaz, 2010, p. 42).

No obstante, ¿qué hay más allá de esta exhibición de vulnerabilidad? Y, lo que es más importante aún, ¿qué están haciendo las instituciones por visibilizar esas otras narrativas y resistencias que hay detrás de los/as miles de venezolanos/as que han ingresado al país?

La Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), a través de su campaña *Somos Panas Colombia*, ha buscado incentivar proyectos cuyo fin se centre en la recepción e inclusión de venezolanos/as en territorio colombiano “en busca de nuevas oportunidades de vida y de protección para sus derechos” (Somos Panas Colombia, s.f.-a).

Los múltiples trabajos que ha desarrollado en los últimos años van desde la recaudación de fondos para personas en condiciones de vulnerabilidad hasta propuestas de inclusión social y laboral de los/as migrantes venezolanos/as. Uno de sus proyectos sobresalientes se ha enfocado en la recolección de fondos para atender una población en particular: mujeres venezolanas, especialmente madres y gestantes.

Valientes: “El viaje que nunca termina”

Valientes es una campaña que surge en 2018 como apoyo a mujeres gestantes y madres venezolanas que llegan a Colombia, en la que se “busca sensibilizar a la población sobre la situación de mujeres venezolanas en el país y cómo las manifestaciones de xenofobia las afectan. Así mismo busca entregarles información útil para la protección de sus derechos como mujeres refugiadas y migrantes” (Somos Panas Colombia, s. f.-b). En 2019, en el marco de esta propuesta se realizó una campaña de sensibilización y promoción de aportes solidarios, denominada “El viaje que nunca termina”, a partir de la línea artística del fotógrafo estadounidense Gregg Segal². Este retratista desarrolló para *Somos Panas Colombia* un registro fotográfico que narra e ilustra las historias del tránsito entre Venezuela y Colombia de madres y gestantes venezolanas. Para ello, utilizó como recurso visual los implementos y alimentos con los que estas mujeres (y sus hijos/as) contaron durante su viaje. En una entrevista realizada por la Agencia Anadolu, publicada en *El Espectador*, Segal habla de la propuesta:

Estamos en una época donde las personas tienen el ojo educado para lo gráfico. En este contexto, yo creo que las fotografías valen más que mil palabras. Por eso pensamos con Acnur que era más eficaz presentar este fenómeno por medio de un grupo de mujeres fotografiadas que a través de números. Todos tenemos el potencial y la capacidad de empatizar ante este fenómeno, pero a menos que aparezca un detonante que despierte esos sentimientos, es difícil que los mismos se aviven. Aquí la idea es que las fotos sirvan como la chispa de la que surge la compasión y la empatía por los migrantes de Venezuela. (Serna Duque, 2019)



FIGURA 1

Madre venezolana con hija de 1 año e hijo de 3 años: “Nos levantábamos y sabíamos a dónde íbamos a llegar. Pero no qué les iba a dar de comer”

Fuente: Cuenta oficial de Facebook de *Somos Panas Colombia* (s. f.-c)

Esta intervención trajo como resultado cinco fotografías que fueron usadas como retribución simbólica para aquellas personas que realizaran un aporte solidario a la campaña *Valientes* de *Somos Panas Colombia*.

A través de la plataforma de crowdfunding Vaki, se realizó la recaudación de fondos durante los meses de septiembre a diciembre del 2019; dichos aportes oscilaban entre \$ 50.000 COP (se recibía una fotografía de Gregg Segal más un diploma) y \$ 200.000 COP (recibía la colección de las cinco fotografías realizadas para esta campaña más un diploma). La recaudación de fondos a través de plataformas digitales fue el principal escenario que tuvo la campaña de *Somos Panas Colombia* con este proyecto fotográfico; no obstante, esta serie de fotografías también circuló en otros escenarios de distribución y exhibición artística. En las figuras 1, 2, 3, 4 y 5 se presentan las imágenes que formaron parte de este proyecto.



FIGURA 2

Niño venezolano de 7 años: “En el camino comimos pan, unas frutas y agua. Mi hijo pensaba en su última tarea”
Fuente: Cuenta oficial de Facebook de *Somos Panas Colombia* (s. f.-d)



FIGURA 3

Madre venezolana con su hija de 4 años. Texto acompañante de la ilustración como fragmento del relato de la madre: “El hambre duele, pero te duele más cuando lo sienten tus hijos”

Fuente: Cuenta oficial de Facebook de *Somos Panas Colombia* (s. f.-e)



FIGURA 4

Madre venezolana acompañada de su hija de 2 años e hijo de 5 años: “Huimos con todo lo que teníamos. Incluso el hambre”

Fuente: Cuenta oficial de Facebook de *Somos Panas Colombia* (s. f.-e)



FIGURA 5

Niña venezolana de 9 años: “La otra forma de calmar el hambre, era dormir”

Fuente: Cuenta oficial de Facebook de *Somos Panas Colombia* (s. f.-f)

A primera vista encontramos en el centro de las tomas a mujeres y niños/as migrantes recostados/as sobre cajas de productos de aseo o sobre el asfalto, rodeados/as de objetos personales y alimentos. La elección de un ángulo cenital está presente en todas las fotografías que, en palabras de Segal, “permite ver claramente la distribución de los alimentos que comen los menores y sus madres durante una semana” (Serna Duque, 2019). Fuera de los aspectos formales que nos plantea el fotógrafo, es importante tener presente lo que connota la composición fotográfica y el contexto en el que se produce la imagen, en relación con ciertos elementos que influyen en la lectura de un producto visual.

Roland Barthes (1986), en “Retórica de la imagen”, nos indica que los productos visuales suelen estar compuestos por tres tipos de mensajes: el lingüístico, el icónico denotado y el icónico connotado. Los dos primeros hacen referencia a descripciones directas como textos presentes en las imágenes (copsys) y/o los íconos literales que estamos observando (una mujer, una niña, alimentos). El último, el icónico connotado, es un mensaje “codificado” asociado a códigos culturales e ideológicos. La lectura de este mensaje está relacionada con nuestro bagaje cultural y con los significados que nos evoca un signo a partir de su distribución y

composición en una imagen. Por ejemplo, ángulos como el cenital y el picado, que ubican al fotógrafo, y en consecuencia al espectador, por encima del sujeto retratado, suelen usarse como parte del lenguaje visual para demarcar una posición de superioridad del espectador. Si bien es cierto lo que menciona Segal en cuanto a que este tipo de tomas facilitan una lectura general de lo retratado, fuera de esta sencilla pretensión hay que resaltar lo que soterradamente se está connotando y reforzando con estos elementos. Parte de ello es la posición de superioridad (y de poder) en la que se ubica al espectador y que acentúa los imaginarios con los que estas personas han sido representadas en los últimos años, como lo ha sido su condición de vulnerabilidad.

Otro de los aspectos connotados de estas imágenes, es lo que denomino “bodegones de pobreza”: los alimentos que rodean a estas personas se encuentran ordenados e intactos, al igual que sus elementos personales. Además, a pesar de aludir en casi todas las imágenes al hambre, por lo general ninguna de las personas de estas fotografías aparece disfrutando de alguno de los alimentos que hay a su alrededor. Solo una de ellas, la niña de la Figura 5, está saboreando una chupeta. Sin embargo, su rostro no enuncia disfrute; todos los elementos de la imagen, como en las demás fotografías, parecen dispuestos para suscitar tristeza. Asimismo, los retratados yacen en el suelo, sobre cajas de cartón o sobre el asfalto, acentuando la sensación de que viven una vida precaria.

La ubicación sobre el suelo nos habla no solo de la condición de precariedad y pobreza en que se ha enmarcado el/la inmigrante, sino también del énfasis que se ha impuesto sobre toda la producción fotográfica: mujeres y niños/as venezolanos/as en condición de calle, con una dieta precaria, transitando hacia algún destino, sumidos en la pobreza, casi a la deriva y desatendidos en su trayecto.

Representación visual

En este tipo de representaciones se pueden descubrir entramados de estereotipos a los que se sigue asociando la población migrante. Siguiendo a Stuart Hall en *El espectáculo del “otro”*, los estereotipos “se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como “real”. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es solo la mitad de la historia” (2010, p. 435).

Para Hall (2014), la representación alude a un grupo de supuestos e imaginarios que construyen y dan sentido al mundo que nos rodea. La concepción del/a migrante bajo los supuestos de vulnerabilidad y pobreza, ha sido elaborada a partir de nuestra relación con este contexto por medio del lenguaje, los signos, imágenes, palabras y nociones que han circulado alrededor de esta población. De esta manera:

El sentido no está en el objeto, persona o cosa, ni está en la palabra. Somos nosotros quienes fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. El sentido es *construido por el sistema de representación* [énfasis en el original]. (Hall, 2014, p. 494)

Bajo esta visión, las imágenes y representaciones de la migración venezolana adquieren significado a partir de nuestra cultura y nuestros sistemas de representación. En este caso, sería correcto afirmar que hay una construcción social de las imágenes: son producidas y difundidas con algún fin, para generar un efecto en su público espectador (Rose, 2001).

Para Nicholas Mirzoeff, parte de esta dinámica de representación “no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia (...) [algo que] ahora se ha convertido en una obligación total” (1999, p. 23). Señala que la visualidad ha derivado en una cuestión de poder en la que se envuelven circunstancias históricas y coyunturales con intereses particulares. Para este autor, la producción visual es aprovechada por ciertas posiciones de sujeto para apoyar, mediar o posibilitar el ejercicio de poder. De esta manera, las imágenes naturalizan acontecimientos –que bien pueden ser transitorios– de tal forma que se normaliza el poder que se ejerce sobre la representación.

La fotografía ha sido uno de los medios a los que más se ha recurrido para la movilización de audiencias, ya que, dado su aparente valor de verdad, creemos que este tipo de imágenes nos presentan la realidad o una parte de esta. No obstante:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles (...) Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver (...). (Berger, 2002, p. 16)

Los retratos de “El viaje que nunca termina”, producidos desde la institucionalidad, buscaron interpelar la audiencia colombiana para incentivar aportes económicos a partir de la adquisición de estas fotografías. Pese a la buena intención de la propuesta visual, estas imágenes promueven estereotipos y formas particulares de ver a los/as migrantes. Además, replican un modelo de producción y consumo que busca generar impacto y captar audiencias a partir de la espectacularización del/la otro/a. Este último recurso ha sido frecuentemente usado en los medios de comunicación para abordar la migración venezolana. Carlos Cortés-Martínez, en *Xenofobia y periodismo: Colombia y la migración venezolana*, extiende una invitación a cuestionar “los métodos de deshumanización discursiva que los periodistas usan en nuestro contexto, sobre cómo los reporteros crean discursivamente las identidades de los migrantes y sobre cómo los noticieros construyen su aparente autoridad para representar a los venezolanos” (2018, p. 961). Estas instituciones se han valido de representaciones que aseguren su *rating*, a partir de titulares llamativos (más no necesariamente informativos) y de imágenes que generen impacto en las audiencias, para favorecer sus intereses particulares, descuidando los efectos colaterales a los que pueden llevar estas representaciones.

Siguiendo a Guy Debord (1967), hemos dejado de relacionarnos como realidades, para hacerlo a través de nuestras representaciones, en este caso mediante imágenes. Como menciona este autor: “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (1967, p. 8). Así, la mencionada serie fotográfica de Segal, aparte de generar “una chispa de compasión”, como menciona el autor en su entrevista³, no suscita empatía más allá de la que provoca la espectacularización de una realidad. Estas imágenes de impecable ejecución y composición estética, exhiben a los/as migrantes venezolanos/as como piezas artísticas *espectaculares* (en términos de Debord) que resultan atractivas, en mayor o menor medida, para una población donante: ¿cuántas fotos desea llevar por su aporte?

Segal enuncia la pretensión narrativa de la serie “El viaje que nunca termina” como novedosa y al margen de las representaciones visuales convencionales que presentan los medios sobre la migración. Añade que “lo que verán en esta serie fotográfica puede ser catalogado como una especie de arqueología instantánea. En una sola imagen está el resumen de una vida” (Serna Duque, 2019). De ser así, ¿cuál es la posibilidad de agencia de los migrantes? ¿Acaso la vida e historia de estas personas se reduce a una situación de tránsito migratorio? En medio de este desplazamiento, ¿no hay otra posibilidad de vida, distinta de la que se presenta en la serie fotográfica⁴?

Independientemente de que la circulación de estas imágenes haya logrado captar aportes solidarios⁵, dinámicas como esta llevan a considerar alternativas de visibilización para este tipo de problemáticas, diferentes de las representaciones convencionales y estereotípicas de los inmigrantes.

Alternativas de representación

En el ejercicio por representar la realidad, las artes, y la fotografía en particular, ofrecen la posibilidad de ubicarnos en la posición del otro en forma gráfica, visual o literaria. Las artes, desde las manifestaciones más tradicionales hasta las más modernas, apelan a la memoria, las emociones o vivencias pasadas, saliéndose en muchas ocasiones de la tradicional pared blanca y de los recintos, para servir como herramienta de

intervención social y cultural. En este sentido, las propuestas visuales pueden resignificar construcciones sociales; un ejemplo de ello es el trabajo de Jesús Abad Colorado en su carrera de fotografía periodística. Aunque la producción visual de este colombiano no se ha centrado en abordar fenómenos como el migratorio, sí lo ha estado en retratar problemáticas asociadas a población desplazada y marginada.



FIGURA 6

Fotografía de Angie. Barrio La Independencia, Comuna 13, Medellín 2002, de Jesús Abad Colorado

Fuente: Miranda (2018)

A partir del reportaje del conflicto armado interno y sus efectos en el país, y con base en un ejercicio de inmersión en territorio, Colorado se ha dedicado a escuchar las miles de historias que hay detrás de cada una de sus imágenes y de cada pueblo, buscando capturar no solo rostros, sino también espacios y escenarios que cuentan la historia de una región atravesada por la violencia. “El Testigo”⁶ ha sido su obra emblemática que, en años de registro fotográfico, da cuenta de los eventos de guerra, muerte y dolor en comunidades víctimas del conflicto armado en el país.

En una entrevista realizada por *El Espectador*, Jesús Abad Colorado nos invita a reflexionar sobre las dinámicas sociales de Colombia y hace su aporte frente a estas como fotógrafo, reportero y testigo de una cultura de violencia:

Lo que le pasa al otro de alguna forma me afecta a mí, y es algo que debería entender la gente de nuestro país. Lo que le está pasando hoy a la gente del pacífico Colombiano, a la gente del Cauca, del Norte de Santander, Arauca, eso me tendría que afectar a mí. Yo me paro para mirar al otro con respeto y humanidad, para entender que yo no tengo que hacer fotografías espectaculares, que yo tengo que hacer fotografías sencillas y dignas, que tengan rostro y nombre porque esa es una forma de humanizar, de hacer entender que el otro, también soy yo (Colorado, 2019).

El trabajo de este reportero gráfico se ubica en una posición que va más allá del reportaje visual, trayendo representaciones que nos reflejan y humanizan en medio de la banalidad de una cultura violenta. Sus imágenes no siempre están dispuestas a reflejar el dolor, a pesar de que en ocasiones se le ha criticado ello. Sin embargo, sus fotografías *in situ* son el reflejo de una realidad espontánea, la cual, desde la mirada de esta investigación, busca interpelar al espectador ubicándolo como testigo de la escena retratada.

Otro ejemplo de trabajos de resignificación, a través de la imagen, es el de Jean René –más conocido como JR– artista y fotógrafo francés, quien centra su trabajo en el estudio y comprensión del contexto y la cultura a la cual llega a retratar, para después generar un proyecto de intervención social que, a través de la fotografía y un trabajo de inmersión en el territorio y con la comunidad, invita a reflexionar acerca de alguna problemática local.

El trabajo de este reconocido artista se centra en poblaciones que han sido marginalizadas por su condición económica, social o étnica. A partir del trabajo con el arte y la imagen, JR tiene la intención de resignificar las condiciones sociales y los estereotipos que se han atribuido a estas poblaciones en condición de vulnerabilidad.

A diferencia de Segal, y muy cercano a Jesús Abad Colorado, JR representa los protagonistas de sus fotos desde su lugar de enunciación, teniendo presente la forma en que cada individuo se quiera representar. De esta manera, sus productos visuales consisten en imágenes que, además de transmitir cierto contenido o preocupación social, tienen algún uso o significado dentro de la cotidianidad de los implicados.

JR busca sacar la fotografía de las salas de exhibición para llevarla a comunidades en desarrollo y de escasos recursos. Su proyecto protagonista, “Inside Out Project”⁷, abarca una serie de intervenciones fotográficas de las cuales mencionaré dos. La primera, “Women are heroes”, desarrollado en Kenya, África, en 2009, resalta el papel silencioso pero protagónico que tienen las mujeres en una comunidad marginada –favela– de fuerte patriarcado. En esta concepción de pobreza, Rochietti nos recuerda que:

La cultura de los pobres tiene dos epicentros: las barriadas (villa, favela, cantegril, pueblo joven, etc.) y las comunidades y puestos rurales. Las primeras están más directamente vinculadas a la marginalidad, mientras las segundas expulsan trabajadores cuando la situación de supervivencia económica se les hace insostenible. (2000, p. 46)

Esta es una de las realidades con las que convivimos constantemente en regiones como la latinoamericana. En esta intervención, JR utiliza el recurso de la fotografía de retrato para intervenir y narrar la historia de esta población. Sin embargo, la imagen, además de servir como objeto de representación, trasciende el papel para alcanzar formatos no convencionales como ‘vinilos de techo’ (Figura 7). Así, la fotografía se resignifica; ya no solo es una representación y una historia de una comunidad, sino que se vuelve parte de ella al servir como aislante de lluvias y cubierta de viviendas. Adicionalmente, en esta propuesta los hombres rinden homenaje a sus mujeres a través del acto simbólico de instalar retratos de ellas como grandes techos que cobijan sus hogares dentro de su territorio. Debajo de cada retrato, se abraza un conjunto de viviendas y familias. Toda la composición fotográfica está construida a partir de las voces, los intereses y las necesidades de una población.



FIGURA 7

Proyecto “Woman are Heroes”, 2009, Kenya, Africa. Fotografía extraída de la página web del proyecto
Fuente: JR (2009)

La segunda intervención que expongo de este artista, parte de la fotografía de retrato para hacer visibles problemáticas como la migración. Esta propuesta plantea una dinámica de representación muy diferente a la propuesta de Segal para *Somos Panas Colombia*. Para ello, se toman como eje principal las formas como se representa y se enuncia cada inmigrante. Inclusive, se les da cierta libertad representacional en sus retratos, dejando que ellos mismos sean quienes dispongan el ángulo, la composición y la vestimenta con los que desean ser fotografiados. “Inside Out Dreamers” cuestiona, simbólica y pragmáticamente, la inclusión de población migrante en Estados Unidos, haciendo una intervención visual que exhibe en un mismo espacio, retratos de americanos y no americanos:

Estos retratos nos recuerdan que detrás de las políticas hay historias humanas reales que están profundamente enraizadas en la historia de este país. Inside Out/Dreamers tiene como objetivo representar la diversidad y la unidad de las personas que pueden llamar hogar a Estados Unidos. Es una iniciativa de arte participativo a nivel nacional dirigida a crear un retrato de América que incluya a inmigrantes y descendientes de inmigrantes por igual. El Proyecto participa en InsideOut (...) para rendir homenaje al poder y la dignidad de las personas al exhibir sus retratos en espacios públicos de todo el mundo. Las personas comparten sus historias no contadas y transforman mensajes de identidad personal en obras de arte público [Traducción de la cita]⁸ (Inside Out Project, s. f.).

Este tipo de trabajos permite generar una postura política y social hacia las condiciones y las políticas migratorias. Da rostro y agencia a “los indocumentados” que usualmente buscan invisibilizarse por el temor a ser deportados, discriminados o racializados. En este proyecto la fotografía de retrato rompe nuevamente los formatos y esquemas convencionales de exhibición, haciendo una apuesta pública de cientos de rostros de inmigrantes en espacios de libre circulación, como una muestra de resistencia y otra forma de narrar y vivir la migración.



FIGURA 8

Mural Proyecto Inside Out Dreamers. Fotografía extraída de la página web del proyecto

Fuente: Inside Out Project (s. f.)

Inscrito en “Inside Out Project” surgió “Tu Bandera es mi Bandera”, de *El Derecho A No Obedecer*⁹, un proyecto que consistió en el registro y exhibición de cientos de rostros de migrantes venezolanos/as residentes en las ciudades de Cúcuta, Bogotá y Medellín (El Derecho A No Obedecer, s. f. b). Esta propuesta surgió como una forma de incentivar la acogida de migrantes venezolanos/as al país y desincentivar prácticas de rechazo hacia esta población. Con un primer registro de más de 100 fotografías entre migrantes y residentes locales de Cúcuta, tuvieron su primera exhibición en el puente internacional Simón Bolívar, una de las zonas de mayor tránsito migratorio venezolano (Figura 9). Según comenta la coordinadora de la regional de Cúcuta de esta institución, quien fue entrevistada en febrero de 2021, la iniciativa logró un gran impacto en la sensibilización de la población local y en los transeúntes del sector, ya que permitió contar una narrativa de inclusión ciudadana en la que no existen distinciones por nacionalidades, pues en este conjunto de retratos resultaba imposible descifrar quién era colombiano/a o venezolano/a.



FIGURA 9

Proyecto “Tu Bandera es mi Bandera”, de El Derecho A No Obedecer. Fotografía extraída de la página web del proyecto

Fuente: El Derecho A No Obedecer (s. f. b.)

El Derecho A No Obedecer también ha desarrollado otras iniciativas alrededor de este fenómeno de la migración venezolana, “Libro viajero #HistoriasAlHombro” y “Barómetro de Xenofobia”, proyectos que han buscado revisar la percepción de los/as migrantes en el país, así como narrar las vivencias de estas personas a partir de su puño y letra¹⁰.

Bajo esta mirada, otro trabajo alternativo de representación de este fenómeno fue “Venezuela a la fuga”, un reportaje audiovisual de la Unidad de Datos de *El Tiempo* y Efecto Cocuyo (2018). Este ejercicio visual se centró en narrar la migración desde la mirada y el día a día de Naycore, una enfermera de origen venezolano que, debido a la crisis económica y social de su país, tomó la decisión de migrar. Si bien el documental aborda los acontecimientos de tránsito y vulnerabilidad de la protagonista desde el primer día que deja su familia y su país hasta el día que llega a su destino, la narrativa también deja en evidencia la otra cara de esta historia en la resiliencia de la protagonista.

Contrastes representacionales

Con respecto a la representación, que en todos los proyectos aparece mediada por la imagen, las propuestas son disímiles. Los trabajos expuestos como alternativas de representación tienen un enfoque de inclusión que toma como punto de partida la voz (no siempre en su mirada dolorosa) de sus protagonistas. Por ejemplo, el trabajo de JR interpreta la representación en la fotografía con un sentido social que, además de visibilizar una problemática, permite generar reflexiones que parten de la vivencia y la mirada de sus protagonistas, para dirigirse hacia el mundo exterior. Esto tiene el valor agregado de que las fotografías en este proyecto terminan formando parte de los espacios en los que estas personas han sido invisibilizadas, otorgándole un valor de resistencia a la representación visual. Segal, por su parte, presenta una serie de imágenes con el propósito de

centrar la atención hacia la migración venezolana, según nos dice, de una forma diferente a la que estamos acostumbrados a ver en los medios de comunicación:

Ya hemos visto bastantes fotos de trenes cargados con centroamericanos que se dirigen a Estados Unidos o a miles de personas que caminan sobre puentes que van hacia Colombia y otras naciones de la región. Es decir, esas son imágenes muy poderosas, tomar fotos en el camino con ellos es grandioso, pero no deja ver en detalle muchos otros aspectos de sus vidas. Mi reto es retener la atención del espectador y condensarle, a través de una imagen con unos alimentos y cosas personales, toda una vida. (Serna Duque, 2019)

En su serie “El viaje que nunca termina”, la representación visual del inmigrante es estéticamente más agradable y colorida que las fotografías a las que estamos acostumbrados a ver sobre poblaciones en condición de marginalidad¹¹. En este sentido, parece válido su argumento de que sus fotografías constituyen una alternativa de representación de los migrantes. Sin embargo, a pesar de presentar una estética diferente, fomenta la espectacularización de las condiciones de estas personas y termina induciendo estereotipos que, de algún modo, enfatizan la miseria y la pobreza en la que comúnmente se ha representado la migración venezolana. De hecho, podría inferirse que sus fotografías entran a limitar la agencia de estas personas cuando, en la misma entrevista citada arriba, menciona que en cada imagen busca representar “el resumen de una vida” y no solo un momento, un estado transitorio de esta.

El intento por representar al inmigrante de forma alternativa, como pretende Segal, no necesariamente desplaza el lenguaje connotado que pueden tener las imágenes. La estrategia por buscar otras formas de representar sujetos, parece un intento por confrontar las representaciones negativas que socialmente se han construido en torno a ellos. En este sentido, las dinámicas binarias, en la producción de imágenes, ayudan a establecer un equilibrio en el discurso por la aceptación de la diferencia. De acuerdo con Hall:

Se trata de construir una identificación positiva con lo que ha sido despreciado [sin embargo] el problema con la estrategia positiva/negativa es que al añadir imágenes positivas al ampliamente negativo repertorio del régimen dominante de la representación incrementa la diversidad de las formas en que [por ejemplo] ser negro es representado, pero no necesariamente desplaza lo negativo. Puesto que los binarismos permanecen en su lugar, el significado sigue estando enmarcado por ellos. La estrategia desafía los binarismos, pero no los socava [énfasis en el original]. (2010, pp. 441-442).

Las formas de representación, y más aún en la fotografía, son lugares de conflicto. Representar lo bueno o lo malo, lo positivo o lo negativo, de un sujeto o una situación, debe considerar una posición retributiva por parte del interventor –en este caso, los fotógrafos y las instituciones que representan– en la forma en que se deba visibilizar una problemática.

Tanto en “El viaje que nunca termina”, como en “El Testigo”, “Inside Out Project”, “Tu Bandera es mi Bandera” y “Venezuela a la fuga”, los/as autores/as e instituciones representan una situación conflictiva que afecta la integridad de ciertos sujetos. Como resultado de esto, se adquiere notoriedad en su trayectoria profesional (para el caso de los fotógrafos), que en ocasiones deja importantes réditos, o se logra visibilización de una institución (para el caso de El Derecho A No Obedecer y *El Tiempo* y Efecto Cocuyo). En otras palabras, se obtiene reconocimiento y beneficios a partir de la vulnerabilidad del/la otro/a. En el campo de las artes plásticas y visuales esta dinámica es frecuente. Sin embargo, ¿qué beneficios ha recibido la población intervenida en estos proyectos?

Con sus fotografías, Gregg Segal está incentivando la donación monetaria para que una institución medie los fondos recaudados con ellas. No obstante, su intervención directa con los inmigrantes parece no ir más allá de la sesión fotográfica. Mientras tanto, los rostros de estas madres y niños/as continúan circulando como objetos comercializables que refuerzan estereotipos y marcajes sociales. Así, la difusión de la figura del/la migrante se ubica en el ámbito público como producto mercantil y de exhibición.

Jesús Abad Colorado, en su posición como colombiano y reportero gráfico, le da un giro a la forma como tradicionalmente se ha narrado por años el conflicto armado en Colombia. A pesar de que los retratos continúan dentro de estructuras fotográficas tradicionales, estos logran transmitir un valor humano a los

rostros, víctimas de la violencia, que se han naturalizado por décadas en nuestra sociedad. Sus fotografías interpelan al espectador en lo mundano y la resiliencia de las vidas de zonas rurales y marginales de las ciudades, sin necesidad de espectacularizar el dolor que ha dejado el conflicto armado en estas comunidades. Con imágenes como las de “El Testigo”, logra generar empatía con el resto de la población colombiana que, en condiciones privilegiadas, se encuentra más distante de las realidades que se viven en sectores marginales.

JR, por su parte, trabaja directamente con la comunidad para construir sus fotografías, generando dinámicas de reflexión, como ocurre con el proyecto “Women are Heroes”. En estas fotografías ressignifica la concepción de las mujeres de una favela de Kenya, al rendirles un homenaje con sus retratos a gran escala, que simbolizan la forma en que ellas resguardan su comunidad; el producto fotográfico tiene un valor simbólico y una utilidad en la vida cotidiana de estas personas. En el caso de “Inside Out Dreamers”, la creación de muros de rostros de inmigrantes sonrientes, plantea un ejercicio de resistencia hacia la institucionalidad que busca sembrar temores hacia el reconocimiento del inmigrante y su deportación.

Por otra parte, *El Derecho A No Obedecer* abre un espacio de diálogo e invita a una reflexión con los transeúntes de esta exhibición fotográfica. Cuestiona nuestra forma de percibir a los/as otros/as e incita a despojarnos de los imaginarios que tenemos sobre cómo debe verse un/a migrante venezolano/a frente a un/a colombiano/a.

Los retratos que se observan en las calles y que tanto han sido objeto de espectacularización de la situación del inmigrante, narran la catastrófica situación que viven estas personas, pero también son una muestra de resistencia y resiliencia, como bien lo muestra el reportaje “Venezuela a la fuga”. Este documental aborda la crítica situación que atraviesa esta población, a partir de las vivencias y los sueños y metas de sus implicados. En este ejercicio visual se humaniza la migración y se hace notoria la resiliencia y capacidad de agencia de los/as migrantes en su tránsito migratorio.

Apuntes de cierre

Se han expuesto algunos ejemplos de proyectos que, a partir del trabajo visual, han representado comunidades que han sido marginadas. En la actualidad, la imagen, en particular la fotografía, es utilizada institucionalmente como una forma de lenguaje que transmite por sí sola un mensaje. Con esto, muchas veces se apunta a la creación de productos visuales para intervenir una problemática o acontecimiento social. No obstante, como se ha señalado, dichas imágenes entran en un plano hegemónico de representación en el que, en ocasiones, priman intereses particulares (como captar audiencias) y se imponen estereotipos que terminan perpetuando los imaginarios sociales que algunas instituciones buscan intervenir.

Representaciones como las expuestas (que acentúan condiciones como la vulnerabilidad y la pobreza) incentivan no solo escenarios de discriminación por parte de población autóctona, sino que también favorecen espacios de explotación de esa condición de vulnerabilidad. Cabe mencionar, también, que perpetuar la condición de precariedad del/la migrante contribuye a la construcción de un sujeto moldeable que, en un contexto como el nuestro, puede ser fácilmente atraído por organizaciones y actividades al margen de la ley.

Existe una gran responsabilidad en la producción de contenidos visuales, más aún aquellos que tengan intenciones de intervención como los expuestos en el presente artículo. No se puede caer en la ingenua pretensión de que las imágenes son solo acompañantes o elementos decorativos de un contenido. Por el contrario, y como se ha discutido, estas son producidas con intereses particulares y contribuyen a la construcción de las formas en que representamos e interpretamos nuestro mundo. Teniendo diversas posibilidades para ilustrar un acontecimiento social, como la migración venezolana, ¿por qué continuar narrando y construyendo el sujeto migrante a partir de sus estereotipos?

Hay que seguir promoviendo y consumiendo propuestas que generen reflexiones críticas frente a acontecimientos sociales. Proyectos como los expuestos en la sección de “Alternativas de representación” son ejemplo de intervenciones artísticas y documentales que buscan trascender las formas convencionales de narrar historias dolorosas. Son ejercicios visuales éticos y críticos que parten de la opresión de grupos marginales, a los que se les regresa su capacidad de agencia y que ubican a las audiencias de estos proyectos como espectadores de procesos de resistencia.

Se trata de buscar una apuesta que resignifique la forma en que se representan conceptos tan complejos como la migración y la vulnerabilidad, a partir del trabajo con la imagen. Como nos recuerda García-Canclini en *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, “quizá una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia sea su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción” (2010, p. 36). Se trata de buscar alternativas representacionales que, más allá de la recaudación de fondos, la formación de redes de apoyo y la atracción de audiencias, busquen también cuestionar los estereotipos y las condiciones con las que muchas veces se ha signado a población marginal.

Hoy en día hay una urgencia por replantearse las formas en que se representan visualmente fenómenos sociales como la migración venezolana en Colombia. Es necesario construir imágenes o propuestas visuales que no exalten las condiciones de vulnerabilidad, pobreza y/o precariedad que, si bien pueden existir en una parte de esta población, no son su única cualidad, ni mucho menos el “resumen” de su existencia. En este tránsito migratorio seguramente existen otras historias y narrativas que nos permitan empatizar, de otro modo, con esta nueva población que ha arribado a nuestro territorio.

Referencias

- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En *Lo Obvio y lo Obtuso*, pp. 29-47. Paidós.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Butler, J. (2009). Introducción. En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, pp. 13-56. Paidós. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2175qhb.3>
- Colorado, J. A. (2019, abril 17). No tengo que tomar fotografías espectaculares. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/medios/jesus-abad-colorado-no-tengo-que-tomar-fotografias-espectaculares-video-850959>
- Cortés-Martínez, C. A. (2018). Xenofobia y periodismo: Colombia y la migración venezolana. *Palabra Clave*, 21(4), 960-963. <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.4.1>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) (2020). Boletín técnico pobreza monetaria departamental año 2019. *Pobreza monetaria por departamentos en Colombia*. DANE.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Editorial Naufragio.
- Díaz, L. M. (2010). Migrantes transnacionales, políticas migratorias y el papel de la sociedad civil organizada. *Sociedad y Economía*, 19, 33-48.
- El Derecho A No Obedecer. (s. f.-a). *Nosotrxs*. <http://derechoanoobedecer.com/sobre-el-derecho-a-no-obedecer/>
- El Derecho A No Obedecer. (s. f.-b). *#ROSTROSDDELAMIGRACIÓN*. <http://derechoanoobedecer.com/rostros-de-la-migracion/>
- El Derecho A No Obedecer. (s. f.-c). *Proyectos*. <http://derechoanoobedecer.com/proyectos/>
- El Tiempo y Efecto Cocuyo. (2018). *Venezuela a la fuga*. <https://www.eltiempo.com/datos/venezuela-a-la-fuga-historias-y-cifras-de-la-crisis-migratoria-189194>
- Forbes (2021, abril 29). En 2020, la pobreza en Colombia llegó al 42,5% de la población: DANE. <https://forbes.co/2021/04/29/economia-y-finanzas/en-2020-la-pobreza-en-colombia-llego-al-425-de-la-poblacion-dane/>
- García-Canclini, N. (2010). De que hablamos cuando hablamos de resistencia?. *Estudios Visuales*, (7), 16-35.

- Hall, S. (2010). El espectáculo del otro. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 419-445. Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hall, S. (2014). El trabajo de la representación. En *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 489-524. Universidad del Cauca.
- Inside Out Project (s. f.). Inside Out Dreamers. <http://www.insideoutproject.net/dreamers/>
- JR (2009). *Women are Heroes*. <https://www.jr-art.net/projects/woman-are-heroes-kenya>
- Miranda, M. (2018, agosto 9). La obra de Jesús Abad Colorado por primera vez en Villavicencio. *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/noticia/regiones/la-obra-de-jesus-abad-colorado-primera-vez-villa-vivencio>
- Mirzoeff, N. (1999). Introducción. En *¿Qué es la cultura visual?, Una introducción a la cultura visual*, pp. 17-64. Routledge.
- Robert, J. y Rahnema, M. (2011). ¿Quiénes son estos pobres a erradicar?. En *La potencia de los pobres*, pp. 37-58. CIDECI, Unitierra
- Rocchietti, A. M. (2000). La cultura como verdad pobreza: latinoamericana. *Nómadas*, 7(1), 38-49.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage.
- Segal, G. (s. f.). Projects. *Gregg Segal*. <https://www.greggsegal.com/Projects/thumbs>
- Serna Duque, S. (2019, octubre 4). *Gregg Segal, el fotógrafo que documentó la dieta de los venezolanos rumbo a Colombia. El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/gregg-segal-el-fotografo-que-documento-la-dieta-de-los-venezolanos-rumbo-colombia-articulo-884437>
- Somos Panas Colombia (s. f.-a). ¿Qué es Somos Panas Colombia?. <https://somospanascalombia.com/que-es-somos-panas/> Recuperado el 2 de febrero de 2021 de <https://somospanascalombia.com/quienes-somos/sobre-somos-panas-colombia/>
- Somos Panas Colombia (s. f.-b). Cómo afecta la xenofobia a las mujeres. <https://somospanascalombia.com/valientes/>
- Somos Panas Colombia (s. f.-c). Madre venezolana con hija de 1 año e hijo de 3 años. <https://www.facebook.com/somospanascalombia/photos/a.1790214304604658/2167951043497647>
- Somos Panas Colombia (s. f.-d). Niño venezolano de 7 años. <https://www.facebook.com/somospanascalombia/photos/a.1790214304604658/2169095210049897>
- Somos Panas Colombia (s. f.-e). Madre venezolana con su hija de 4 años. <https://www.facebook.com/somospanascalombia/photos/a.1790214304604658/2168821893410562/>
- Somos Panas Colombia (s. f.-f). Madre venezolana acompañada de su hija de 2 años e hijo de 5 años. <https://www.facebook.com/somospanascalombia/photos/a.1790214304604658/2169896653303086>
- Somos Panas Colombia (s. f.-g). Niña venezolana de 9 años. <https://www.facebook.com/somospanascalombia/photos/a.1790214304604658/2167309246895160>
- Universidad Nacional de Colombia (s. f.). *El testigo: Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*. Dirección de Patrimonio Cultural. <https://www.flickr.com/photos/dirculturaun/albums/72157677530182887>

Notas

* Artículo de investigación científica.

- 1 “En 2019, el porcentaje de personas clasificadas en situación de pobreza monetaria respecto al total de la población nacional fue 35,7%” (DANE, 2020). Durante el siguiente año, este porcentaje pasó de 35,7 % a 42,5 % (Forbes, 2021).
- 2 En sus últimos trabajos, Gregg Segal se ha interesado en registrar las dietas alimentarias de diferentes personas en el mundo a partir de la fotografía de retrato. Para conocer su trabajo, véase Segal (s. f.).
- 3 Para leer la entrevista completa realizada por la Agencia Anadolu y publicada en El Espectador, véase Serna Duque (2019).

- 4 Sin ahondar en el asunto, que rebasa el alcance de este artículo, cabe señalar también el estereotipo al que apela Segal en estas imágenes: la figura de la mujer delegada al cuidado de los/as hijos/as, que el autor reitera en toda la serie fotográfica mediante el retrato de madres migrantes, con lo cual refuerza el imaginario históricamente construido sobre “el rol femenino”.
- 5 La cantidad recaudada desde octubre hasta diciembre de 2019 fue de \$ 56.879.701 COP de los \$ 170.000.000 COP presupuestados. Para conocer la dinámica de recaudación de fondos véase: <https://vaki.co/vaki/valientesgestantes>
- 6 Para ver exposición virtual véase Universidad Nacional de Colombia (s. f.).
- 7 Para conocer más acerca de este proyecto véase Inside Out Project (s. f.)
- 8 “Beyond any political debate about dreamers, these portraits remind us that behind the policies are real human stories that are deeply rooted in the story of this country. Inside Out / Dreamers aims to represent the diversity and unity of people that can call America home. It is a nation wide participatory art initiative aimed at creating a portrait of America that includes immigrants and the descendants of immigrants alike. The Project takes part in InsideOut, (...) to pay tribute to the power and dignity of individuals by displaying their portraits in public spaces around the world. People share their untold stories and transform messages of personal identity into works of public art” (Inside Out Project, s. f.).
- 9 El Derecho A No Obedecer es una plataforma de iniciativas ciudadanas que busca desarrollar proyectos que generen nuevas formas de participación frente a asuntos sociales en Colombia (El Derecho A No Obedecer, s. f. a).
- 10 Para conocer más acerca de estos proyectos, véase El Derecho A No Obedecer (s. f. c).
- 11 Por ejemplo, las imágenes del fotógrafo colombiano Jesus Abad Colorado presentan una estética en la que predominan tonalidades monocromas y composiciones fotográficas tradicionales: encuadres cerrados donde resalta el rostro de los retratados, retratos espontáneos interactuando con el espacio en el que se encuentran y rostros mirando hacia la cámara.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Ossa Rubio, S. L. (2022). Vulnerabilidad y pobreza en tránsito: un caso de representación visual de la migración venezolana en Colombia. *Papel Político*, 27. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo27.vptc>