

**Simone Maria Rocha**  
**Julian Andres Espinosa Sinisterra**

UFMG / UFMG, European Magister UG  
Brasil

## **Visualidad política en Latinoamérica<sup>1</sup> II: Imágenes de la Migración Venezolana en Noticieros de Colombia y Venezuela**

A partir de las nociones específicas del medio y actos de ver políticamente connotados, este artículo pretende poner de manifiesto la televisualidad, con ayuda del análisis de estilo televisivo, de la migración de los venezolanos a países de América Latina a través de la experiencia visual y de las metaimágenes formadas en dos narrativas distintas del mismo fenómeno: las emisiones del 28 de agosto del noticiero colombiano *Noticias Caracol* y del noticiero *Telesur Noticias* del canal multiestatal *Telesur*, con sede en Venezuela. Concluimos que, más que imágenes del fenómeno, los telediaros concretan en la experiencia visual ofrecida metaimágenes de las tensiones que marcan las relaciones entre estos países y del contexto político que sustenta las representaciones visuales

---

<sup>1</sup> Este título hace mención a un artículo anterior en el que también dedicamos nuestros intereses investigativos a la relación entre televisión, cultura y cuestiones políticas en América Latina; cf. Rocha, Simone Maria. El Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. COMUNICACIÓN Y MEDIOS, v. 27, p. 106-118, 2018.

### **Palavras-chave**

**Televisualidad, estilo televisivo, migración venezolana, América Latina**

## Introducción

Como quien vive otro capítulo de *La Guerra de las Imágenes* (Gruzinski, 1994) que hace visibles aspectos de la historia cultural, política y económica de América Latina, los telespectadores de *Caracol TV* y *Telesur* son testigos, a partir de la mediación televisiva, del contexto político, la crisis y los conflictos vividos en Venezuela, bajo el comando de Nicolás Maduro y, más específicamente, el proceso de migración de ciudadanos venezolanos en busca de sobrevivencia en países vecinos como Colombia, Perú y Brasil.



Figura 1 — Imágenes de Caracol Noticias de migrantes venezolanos partiendo rumbo a Colombia.



Figura 2 — Imágenes de Telesur Noticias de retornados venezolanos en operación retorno desde Lima a Caracas.

Dada la importancia que la televisión posee en la constitución de los regímenes de visualidad contemporáneos al mostrar cuestiones sociales históricamente relevantes, este artículo pretende comprender, con la ayuda de la análisis de estilo televisivo según la propuesta de Jeremy Butler (2010), la visualidad de los emigrantes venezolanos a través de la experiencia visual ofrecida por dos narrativas distintas de este mismo fenómeno: las ediciones del 28 de agosto del noticiero colombiano *Caracol Noticias*, una de las principales cadenas privadas del país, y de *Telesur Noticias*, el telediario oficial de la cadena multiestatal *Telesur* con sede en Caracas, Venezuela.

Comprender/acceder a la (tele) visualidad contribuye a revertir la negligencia relativa a la dimensión formal-textual de ese medio (Butler, 2010; Martín-Barbero, 2008a; Mittell, 2010; Rocha, 2016), así como para la configuración de un lugar a partir del cual sea posible interrogar e interpretar las realidades de América Latina desde su representación visual.

Dicha propuesta implica de antemano rechazar enfoques críticos responsables de definir la televisión como mero dispositivo de transmisión desprovisto de estilo en función de las limitaciones tecnológicas y de las posibilidades de innovación. Considerar la televisión como capaz

de ofrecer una experiencia visual significa partir de su especificidad como medio, de su relevancia política en la construcción de los modos de mostrar y ver cotidianamente construidos y su significativa inserción en la experiencia cotidiana de las mayorías latinoamericanas.

### 1. (Tele)visualidades o la especificidad del medio televisivo

La importancia de pensar la experiencia visual ofrecida por la televisión involucra desde las interacciones entre imagen y sonido que dan forma a sus productos, las condiciones de recepción, así como el contexto de producción y de consumo de sus narrativas. Sin embargo, la imagen televisiva nunca se consideró digna de abordaje como potencia transformadora o concretizadora de una experiencia. Por el contrario, la crítica sociológica y las artes siempre se han referido a la televisión como un medio mediocre comparado el potencial artístico del cine.

La convicción de pensar la importancia, la potencia y las características de las interacciones entre imagen y sonido televisivo nos condujo al encuentro de la propuesta de los estudios de cultura visual. Orientados al entendimiento de los actos de ver y de mostrar cotidianamente instituidos, tales estudios actúan en la ruptura con disciplinas dogmáticas que tradicionalmente se ocupan de los estudios de la imagen para proponer una ampliación del campo y de los objetos. Traspasan el muro erguido por esas disciplinas en el intento de separar los objetos artísticos del contingente de otros tantos que se caracterizan por ser promotores de procesos comunicativos y productores de simbolismo apoyados en una circulación social de carácter predominantemente visual.

José Luis Brea (2005, pág 9) los define como “los estudios que tratan con la vida social de las imágenes” o “Estudios sobre el significado cultural de la producción a través de la visualidad” y pone de relieve la importancia de este concepto: la visualidad se refiere a la comprensión de manifestaciones históricas, sociales y culturales de cualquier experiencia visual (Servio, 2014) y corresponde al registro en el que la imagen y el significado visual operan (Knauss, 2006). Brea cree que es imposible hablar de hechos, fenómenos o medios de visualidad pura pues lo que se produce son actos de ver [y de mostrar] complejos resultantes de la cristalización de una densa amalgama enmarañada de

operadores (textual, mentales, imaginario, sensoriales, mnemotécnicos, medios, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y de un no menos espeso trenzado de intereses de representación en alza: Intereses de raza, género, clase, diferencias culturales, grupos de creencia, afinidades, etcétera. (Brea, 2005, p. 8).

Según Brea, la importancia crucial de los actos de ver se encuentra en parte en la necesidad de tomar una posición crítica ante la hegemonía visible del mito y la naturalización de estos actos que los comprenden siempre como un resultado de una construcción cultural. Frente a eso, Brea propone una epistemología política de la visualidad que asume la constitución construida y cultural -y por lo tanto políticamente connotada- de los actos de ver. Para este autor:

la enorme importancia de estos actos de ver -y de la visualidad tan considerada, como práctica connotada política y culturalmente - depende justamente de la fuerza performativa [2] que

conlleve, de su magnífico poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes -hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos - conllevan (Brea, 2005, p.9).

Para Brea estos actos de ver son tan importantes que demandan el desarrollo de un equipo analítico amplificado -un conjunto de herramientas conceptuales “indisciplinadamente transdisciplinares”- capaz de abordar de manera crítica la cuestión de los efectos performativos resultantes de las prácticas de ver emprendidas como producción de imaginario y de captar el impacto político que esa práctica y esa producción ejercen sobre las formas posibles de reconocimiento. Es lo que Brea (2005, p.9) entiende como “producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y sociabilidad”.

También WTJ Mitchell (2005) cree que es imposible hablar de medios de comunicación puros dado que “todos los medios son mixtos” (Mitchell, 2005, p. 20), si bien “no todos están mezclados del mismo modo, con las mismas proporciones de elementos”.

Este entendimiento de medios mixtos hace que Mitchell parta en busca de comprender cómo cada uno posee especificidades en sus mezclas y que, por lo tanto, es necesario pensar en términos de proporciones: sensoriales y semióticas. Para ello, Mitchell recurre a la concepción de medio tal como entendida por Raymond Williams:

Como escribe Raymond Williams, un medio es una “práctica social material”, no una esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por la técnica o por la tecnología. Los materiales y la tecnología intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados. Por tanto, la noción de “especificidad del medio” nunca se obtiene de una esencia singular y elemental: se parece más a la especificidad asociadas a recetas de cocina: muchos ingredientes, combinados en un orden específico, en las proporciones específicas, mezclados de manera particular y cocinados a una temperatura específica, durante una cantidad de tiempo específica. En pocas palabras, uno puede afirmar que no existen medios visuales, que todos los medios son medios mixtos, sin tener que abandonar la idea de la “especificidad del medio” (Mitchell, 2005, p. 20).

En el caso de las proporciones sensoriales, Mitchell toma la reflexión de McLuhan pero advierte que los medios no son sólo extensiones sensoriales. Su especificidad está en el modo particular en que tales proporciones se concretan a partir de la práctica, de la experiencia, de la tradición y de las invenciones técnicas. Es necesario complementar la proposición de McLuhan y pensar en proporciones semióticas, en “mezclas específicas de funciones de signos que hacen a un medio ser lo que es” (Mitchell, 2005: 21). Mitchell argumenta que, aunque es necesario un análisis más exhaustivo de elementos sensoriales y semióticos, es posible identificar dos estructuras triádicas: la que viene de Hegel y con un “sentido teórico” - vista, oído y tacto - y la que viene de Peirce que ejerce la “función de signo” - icono, índice y símbolo. En el caso de proporciones sensoriales / semióticas es posible identificar esas seis variables en cualquiera de ellas.

Sobre la base de los argumentos de Mitchell, proponemos el concepto de televisualidad, entendiéndolo como las determinaciones históricas, sociales y culturales de la

experiencia visual específicas del medio televisual. Hablar de televisualidad implica convocar una red compleja que involucra a los instrumentales técnicos de producción y reproducción, las instituciones políticas y sociales, la cultura televisiva, las formas de figuración del mundo y la presencia del observador / espectador.

Al tratar específicamente de las representaciones visuales, Mitchell (2009, 2017) hace una distinción entre *Image* y *Picture*. A pesar de que ambas coexisten y son consideradas como “un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell, 2009, p. 21), el término *image* (imagen) es genérico y virtual, abarca objetos físicos y/o mentales, semejanzas, formas, motivos y articula una intersección compleja entre lo visible y lo legible, cuestionando inclusive la frontera entre la visión y otros sentidos (Mitchell, 2017, p. 25). Mitchell sugiere, entonces, el uso del término *picture*<sup>2</sup> para tratar de una imagen en su contexto de aparición, formada por prácticas y soportes materiales a partir de los cuales una imagen se muestra, o sea, de la situación de manifestación concreta de una imagen: “La *picture* es la imagen más el soporte; es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material” (MITCHELL, 2017, P. 118). Una *picture* se refiere a la situación completa en la cual una imagen aparece, considerando sus condiciones de recepción, esto es, la imbricación de la imagen, con el objeto y con el medio. En América Latina hablar sobre la importancia cultural de la televisión es reconocer su lugar histórico y fundacional en nuestra experiencia de modernidad heterogénea (Canclini, 2015) y su fuerte presencia en el cotidiano de la población. En nuestra Región las narrativas televisivas desempeñan un papel central al dar acceso a relatos de historia, de cultura y de política de nuestros países, así como de temas que atraviesan el cotidiano de la vida de las personas. Sus formas y representaciones siempre fueron fuente de entretenimiento, pero también de información y de conocimiento para las mayorías latinoamericanas.

El modo de organización de los géneros televisivos es una de las principales características culturales del medio (Martín Barbero, 1991). El telediario, siguiendo las premisas del propio periodismo, se propone como el género más neutro entre las demás estrategias de comunicación del medio. Su pretensión de neutralidad se basa en la estructura del formato, en la utilización de figuras de autoridad como presentadores reconocidos por el público, en la llamada directa a los espectadores cuando se trata de presentar la noticia. Más especialmente su credibilidad se basa en el trato dado a la imagen como elemento representativo de lo real: su uso parece pretender una fusión entre ambos, como si la imagen fuera la propia realidad. Sin embargo, si compartimos las premisas de los estudios de cultura visual, de la tesis presentada por Mitchell sobre la inexistencia de medios puros y si tomamos por base la epistemología política de los actos de ver [y de mostrar] entendemos que es posible elaborar una lectura crítica de la televisualidad conferida al fenómeno de la migración por parte de las emisoras ya citadas, con el auxilio del análisis del estilo televisivo.

<sup>2</sup> Adoptaremos la grafía en inglés por no encontrar un término correspondiente en español.

## 2. El análisis del estilo televisivo

Para desarrollar un análisis que nos permita avanzar en la reflexión, y llevar en “especificidad del medio” y los actos de ver [y de mostrar] televisivos políticamente connotados, proponemos la articulación entre televisividad y análisis del estilo televisivo (Butler, 2010). Butler (2010) defiende un entendimiento del estilo como cualquier patrón técnico de Imagen/sonido que desempeña un papel dentro del texto. Él asume que el estilo televisivo existe y que deja marcas en los textos ayudándonos a entender que la televisión tiene sus propias operaciones y es capaz de reelaborar sus patrones y procesos productivos en un contexto dado. De acuerdo con Butler, “estilo es su estructura, su superficie, la red que mantiene unidos sus significantes y a través de la cual sus significantes se comunican” (2010, p.15). La inspiración viene de David Bordwell (2008), estudioso de la historia del estilo en el cine, que buscó establecer que la poética se refiere al estudio de cómo las películas se agrupan y cómo, en un contexto dado, causan efectos particulares. Para Bordwell el estilo es la “textura tangible de una película, la superficie perceptual que nos encontramos cuando vemos y oímos, y esta superficie es nuestra base en el movimiento de la trama, del tema y del sentimiento- todo lo que nos importa” (Bordwell, 2008, p. 32).

Siendo el estilo una manifestación física del tema y de la narrativa, Butler interroga el poder significativo del sonido y de la imagen en la TV. Este entendimiento de estilo y su propuesta metodológica abren el texto a lo que Mitchell llama entendimiento post-lingüístico de una imagen. El nivel de observación exigido por un análisis formal despierta la atención del investigador para ciertos modos de mostrar cuyas especificidades van más allá de las elecciones formales.

Tal articulación es pertinente a partir de la reflexión del propio Mitchell cuando éste afirma que

Las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y sonido, el espacio y el tiempo) *en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal*, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica «científica». Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia *identidad* de lo «verbal» y lo «visual». (...) La relación imagen-texto en el cine y el teatro no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo en el que los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación (Mitchell, 2009, p.85 - grifos do autor).

Siendo así, el objetivo de comprender la relación imagen / texto:

No es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la *función* de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un «concepto de periodo» histórico es discutible (Mitchell, 2009, p. 93 - grifos do autor).

En su modelo Butler presenta cuatro dimensiones de análisis: 1) *descriptiva*, que abre el texto al análisis; 2) la *analítica*, basado en los estudios de la “teoría funcional de estilo” en el cine de Noël Carroll; 3) la *evaluativa* y 4) la *histórica*. En este texto procuramos elaborar el análisis sobre la base de las tres primeras dimensiones [3]. Aun-

que el autor no ha desarrollado la dimensión evaluativa, por desconfiar de la existencia de parámetros para una evaluación de este medio, a partir del abordaje de una *picture* y su visualidad, creemos que los estudios de la cultura visual potencializan una experiencia visual; una experiencia que se concretiza en actos de ver y mostrar cotidianamente elaborados, pues tal cultura descoloca nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales y se centra en la experiencia visual de la vida cotidiana (Mirzoeff, 2003). No ignoramos que existan conceptos sobre observación y condiciones del espectador o regímenes de espectacularidad válidos en y entre las diferentes subdisciplinas visuales. Es claro que nuestras actitudes cambian dependiendo de si vamos al cine, si vemos la televisión o si estamos en una exposición artística. Pero la mayor parte de nuestra experiencia visual ocurre fuera de esos contextos de observación formalmente estructurados, pues “(...) la cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de éxito” (Mirzoeff, 2003: 25).

## 3. La migración venezolana del noticiero privado colombiano Noticias Caracol<sup>3</sup>.



Figura 3 – Venezolanos caminan por la autopista em dirección a Colombia



Figura 4 – Diosdado Cabello, discurso en la instalación de la plenaria IV Congreso PSUV

<sup>3</sup> Emisión *Caracol Noticias* del 28 de agosto de 2018: <https://noticias.caracoltv.com/colombia/canciller-hace-un-llamado-de-urgencia-frente-migracion-de-venezolanos-en-la-region>



Figura 5 – Venezolanos caminan por la autopista hacia Colombia

Las figuras 3 y 5 fueron exhibidas en la apertura del noticiero *Caracol Noticias* de la edición de enero 28 y muestran los ciudadanos venezolanos caminando hacia Colombia. Ambas forman parte de dos secuencias de *pictures* de esa apertura del telediario. La primera dura hasta 17 segundos, siendo interrumpida a los cinco segundos por el discurso del Presidente de la Asamblea Nacional Constituyente de Venezuela, Diosdado Cabello, durante la instalación de la plenaria del IV congreso del Partido Socialista Unión Venezolana PSUV que hace el siguiente comentario acerca de las *pictures*: “parece que esto fuera luces, cámara, acción. Los bajan de los autobuses. Una campaña contra nuestro país” (fig. 4). Después de este discurso algunas imágenes más de la travesía se muestran manteniendo el mismo patrón. En la segunda secuencia las imágenes son transmitidas bajo el rótulo ¿MONTAJE? instaurado en la pantalla por *Noticias Caracol* para abordar la cuestión que, un poco más tarde, será tratada por el Canciller colombiano como “crisis migratoria”.

En ambas secuencias predominan los planos conjuntos con varias personas, de tal modo que se expresa el fenómeno con la magnitud de una crisis masiva que demanda reconocimiento y providencias a nivel global. Las imágenes muestran a hombres y mujeres caminando por la carretera, llevando niños, pertenencias, juguetes. En la composición imagen/texto el telediario articula las palabras del mandatario venezolano no sólo con esas imágenes, sino también con otras de personas durmiendo en las calles, improvisando colchones, pidiendo limosna. Posteriormente, la presentadora de *Noticias Caracol* entra al aire y comienza la segunda fase del reportaje con el siguiente comentario:

Mientras Venezuela dice que la migración hacia Suramérica es un montaje, en Santa Marta decenas de familias arman cambuches en zonas de ladera, en Riohacha muchas duermen en las calles y no tienen alimentación. En Cúcuta las autoridades buscan darles alivio afiliándolos al Sisbén<sup>4</sup>.

Después de la entrada de la presentadora, la narrativa hace uso del primer plano y del plano medio para conferir visibilidad a los sujetos grabados. Esta escala de planos puede crear empatía y proximidad con las historias de mujeres que se encargan de múltiples hijos viviendo en lugares precarios, pequeños e insalubres (Figs. 6 y 7), que ejercen ocupaciones informales como ventas improvisadas de productos comestibles para sostener a la familia, haciendo de la cotidianidad una forma de sobrevivencia

en un nuevo país. La voz *en off* de la periodista anuncia: “Estas son las verdaderas caras de la compleja situación en Venezuela”.



Figura 6 y 7 – venezolanas relatan las dificultades y la búsqueda por alternativas para la sobrevivencia en Colombia.

El tercer segmento expone la posición del gobierno colombiano frente a la situación. El discurso del canciller colombiano, Carlos Holmes Trujillo, da título al reportaje: “Canciller hace un llamado de urgencia frente a la migración de venezolanos en la región”, al llamar a la comunidad internacional para elevar la situación de Venezuela a asunto de orden público internacional, solicitando que se tomen medidas en el ámbito global. El pronunciamiento de Trujillo se hace desde un lugar de autoridad: un plano conjunto cumple la función de ambientar el lugar de habla -un salón oficial enmarcado por la bandera nacional y un cuadro del libertador Simón Bolívar- y se deriva hacia un primer plano del canciller nombrando la cuestión como crisis migratoria siendo reiterado por la leyenda “Colombia lanza SOS por crisis migratoria”.

### 3.1 “Parece que esto fuera luces, cámara, acción. Es un montaje, una campaña contra nuestro país”.

Diosdado Cabello, Canciller venezolano

La *picture* de Cabello denunciando el tratamiento mediático a la situación venezolana está entrecortada por dos secuencias de *pictures*. La primera sugiere el caos y la crisis; la segunda inserta bajo las imágenes la franja con la interrogación ¿MONTAJE? como provocación a la acusación del Canciller. El noticiero mantiene las imágenes de la travesía para acompañar el discurso, lo que genera una tensión entre la dimensión visual y la dimensión verbal de las *pictures* y abre aristas entre los modos de interpretar el mensaje.

La acusación de escenificación hecha por el Canciller venezolano y traducida por *Noticias Caracol* como montaje, sinónimo de mentira, nos plantea una doble cuestión. La

<sup>4</sup> Sistema de atención de salud pública.

primera es que el ministro sugiere una visibilidad mediática premeditadamente montada para calumniar a Venezuela y niega implícitamente el fenómeno de la migración. La segunda tiene que ver con el montaje en cuanto elecciones técnicas realizadas por el noticiero para la construcción narrativa y la concreción de una experiencia visual. Explorar tales opciones nos pone en contacto con la literalidad de la materialidad, con la posibilidad de que las *pictures* nos interpelen y nos digan lo que ellas quieren en cuanto seres que figurativamente tienen deseos que no son los mismos de sus realizadores. Escrutando las *pictures*, indagarlas acerca de sus deseos, nos conduce a la visualidad que encadena la representación visual del éxodo venezolano bajo la perspectiva histórica y política de las relaciones entre Colombia y Venezuela.

Al explorar la capacidad de una representación visual deseada, Mitchell indica la necesidad de hacer un experimento mental de percibir las imágenes como formas que nacen, se multiplican, siendo que “otras permanecen marginales, o incluso mueren” (Mitchell, 2017, p.), es decir, observar la *picture* como un ser vivo. Significa un esfuerzo para entender su complejidad, para no someter el icono al *logos* -ni este a aquel- para pensar en la relación dialéctica entre texto e imagen, para entender que una imagen es capaz de auto-referenciarse, de auto-imaginarse y así, de proporcionar un discurso de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; de convertirse en una “metaimagem”. Mitchell (2009, p. 77) argumenta que la metaimagem (o *metapicture*) “[...] es el lugar donde las imágenes se revelan y se “conocen”, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia” y se cuestionan “lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas”.

En otras palabras, las *pictures* que muestran la acusación de Cabello de que *Noticias Caracol* estaría exhibiendo imágenes escenificadas y difamatorias sobre Venezuela, por un lado, y el rótulo irónico de montaje colocado en escenas de venezolanos migrando para Colombia, por otro, podrían ser considerados como la metaimagen de la relación entre Colombia y Venezuela. Ellas juntas producen reflexiones de segundo orden que nos dicen sobre las determinaciones históricas y sociales que están en la base de esas representaciones visuales.

Cuando la apertura de la noticia comenta sobre la acusación de montaje por parte del Canciller se tiene la producción de tal discurso en el sentido de decir que “las imágenes hablan por sí” y accionan nuestro auto-cuestionamiento en cuanto a las cuestiones políticas que exceden la pantalla. De acuerdo con Mitchell, la metaimagen habla de esta capacidad de la imagen dialéctica (Mitchell, 2009, p. 18) de colocarse como “[...] una apertura en la representación, un lugar donde la historia podría colarse por las grietas”. La visualidad -las determinaciones culturales e históricas de toda experiencia visual- se forma en ese punto de tensión dialéctica de las heterogéneas estructuras representativas que componen los campos de lo visible y lo legible.

Son las fisuras entre lo que es dicho por el Canciller y lo que es dado a ver por el noticiero lo que forma la metaimagen de la relación entre Colombia y Venezuela. Es por ellas que escurre la visualidad. Las fisuras dejan entrever las tensiones políticas entre los dos países y sus distintos

modos de ver, mostrar e interpretar el tema de la migración. Al titular el reportaje como “crisis migratoria” y presentar una declaración del político venezolano dudando de la veracidad de las imágenes, *Noticias Caracol* hace ver una autoridad miope que se rehúsa a ver y afrontar el problema, que relega a sus ciudadanos a una situación de verdadera tragedia humanitaria, como el desabastecimiento, la falta de escuelas, de medicamentos.

El cuestionamiento ocasionado por estas *metapictures* que privilegia una Venezuela decadente con un gobierno sin capacidad de cuidar de sus ciudadanos provoca en el telespectador una desconfianza sobre lo que ellas aparentemente muestran. El abordaje de los estudios de la cultura visual al atender para lo visible en su materialidad, implica, también, la atención para lo “invisible, lo no visto, lo no visible, lo no notado, también [para] la sordera y el lenguaje visible del texto; también llama la atención para lo táctil, lo auditivo, el fenómeno de la sinestesia” (Mitchell, 2002, p. 7). En esa interacción, se debe indagar también lo que en aquellas elecciones del qué mostrar evidencia la represión de otros elementos y en nombre de cuáles valores e intencionalidades comunicativas esa represión es hecha.

Por eso el gesto exige atención a las lagunas de la imagen/texto en las cuales es posible “demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen”. (Mitchell, 2009, p. 67). ¿Por qué se mantiene el gobierno y el régimen de Nicolás Maduro? ¿Cuáles son sus aliados y sus políticas sociales? ¿por qué, pese al desabastecimiento, pese a la diáspora venezolana por América Latina y por otras partes del mundo, parte importante de la sociedad se mantiene políticamente fiel a este gobierno?

El significado visual de estas *pictures* se articula con la insistencia del medio en la aparente amenaza que significa Venezuela para la región, que estaría, según el senador del partido de derecha Centro Democrático Álvaro Uribe, investida del intento de tomar el poder en Colombia con el apoyo del entonces presidente Juan Manuel Santos. Para lograr un éxito en las negociaciones del acuerdo de paz establecido con las FARC el entonces presidente Santos necesitó contar con la ayuda del gobierno venezolano, lo que le hizo optar por evitar críticas y sanciones de cualquier naturaleza al país vecino.

Esta postura asumida por el gobierno Santos despertó severas críticas por parte de Uribe y de políticos cercanos ideológicamente al uribismo. A fin de reiterar una política sistemática de construcción de mitos, falsedades y miedos alrededor de la firma de los acuerdos de paz, Uribe acuñó el término *Castrochavismo*, haciendo referencia a los mandatarios Fidel Castro y Hugo Chávez, quienes representaban las figuras visibles de las políticas del llamado socialismo del Siglo XXI. De este término se hace réplica tanto en medios como en intervenciones de políticos de derecha sin reflexión crítica alguna. O sea, la polarización de los colombianos alrededor del proceso de paz con las FARC en aquel momento constituye parte de la visualidad que contribuye a evidenciar lo que quieren decir las imágenes exhibidas en los medios de comunicación de masas y de la información política y en particular de la televisión hoy en Colombia sobre Venezuela.

#### 4. La otra imagen de Venezuela

La propia Venezuela, por su parte, propone un tratamiento diferenciado de la situación de la migración de sus compatriotas. *Telesur Noticias*, en su edición del 28 de agosto, muestra una pequeña crónica de la vuelta a casa de los venezolanos que se encontraban en Perú, beneficiarios del programa social desarrollado por el gobierno de Nicolás Maduro, “Vuelve a la Patria”. La nota presenta el acontecimiento como una misión patriótica, casi militar, de ayuda al retorno voluntario de 89 ciudadanos venezolanos.

La presentadora del telediario anuncia el reportaje sobre los “89 ciudadanos venezolanos que fueron repatriados por el gobierno bolivariano desde Perú, acudiendo al plan “Vuela a la Patria” anunciado por el gobierno de Maduro durante la Cumbre de las Américas, como respuesta a las agresiones económicas que afectan a la población migrada. A los 26 segundos el piloto del vuelo encargado de la misión responde así a la periodista: “Listo. Estamos próximos a salir. Lima/Perú, la misión Vuelta a la patria”. Posteriormente la crónica pasa a describir la acción de la embajada de Venezuela que ofreció apoyo a “hombres, mujeres y niños que pronto ocuparían los asientos que siempre esperaron por ellos”.

La narración en *off* hace hincapié constantemente en que no se trataba de un vuelo corriente, sino más bien una “misión”, como lo dice el propio piloto: rescatar venezolanos engañados por la falsa esperanza de una vida mejor. De acuerdo a uno de los inmigrantes entrevistados “Hay venezolanos que están durmiendo en las calles, les hacen una oferta de trabajo y son mentira (sic)”. Y la historia continúa: “Dejaron el país que pensaron los recibiría como Venezuela cobija a los inmigrantes”. Las imágenes que interactúan con la narración muestran el movimiento de los venezolanos rumbo a su país: reunidos frente a la embajada de Venezuela, desplazándose en autobuses hacia el aeropuerto, viajando por las calles de Lima y en el propio aeropuerto de la capital peruana. El tono de desilusión por la experiencia en Perú marca las palabras de la reportera: “Perú Dejo huellas imborrables. El país que junto a otros hablan de la supuesta crisis humanitaria en Venezuela paradójicamente, no trata humanitariamente a los inmigrantes venezolanos”.

Víctimas de trata de personas, tratos inhumanos, explotación laboral, son algunas de las menciones del reportaje sobre las experiencias vividas por los “inmigrantes económicos, heridos de la guerra contra Venezuela”. Los testigos y la narración en general enfatizan la idea de la esperanza, del retorno, del final de los malos tratos y de la falta de humanidad de los pueblos a los que llegaron. Una liberación, un viaje de retorno que trae nuevos horizontes con “las nuevas políticas del gobierno que harán crecer la economía”.

Sin embargo, las imágenes parecen no potenciar la narración. Mientras la reportera y la leyenda enfatizan el drama, la violencia, la frustración y la decepción vividos por venezolanos en tierras lejanas, las imágenes muestran escenas casi corrientes de viajeros que se dirigen a un aeropuerto para embarcar en un vuelo, con sus maletas y sus pertenencias. (Esto difiere, por ejemplo, de las escenas de *Caracol Noticias* cuando las imágenes muestran las duras condiciones de supervivencia de los venezolanos en Colombia)



Figura 8, 9, 10 y 11 – Imágenes del retorno de venezolanos a su país, mientras la narración enfatiza el infortunio, el drama, la explotación y el sufrimiento vividos en Perú. El texto de la imagen 11 afirma que los migrantes son consecuencia de la guerra económica en desarrollo contra Venezuela.

La narrativa hace uso de los primeros planos de repatriados al dar sus testimonios sobre la desilusión y el sufrimiento vivido (Fig. 10 y 12, 13 y 14). Las leyendas de las imágenes procuran encuadrar el fenómeno bajo la perspectiva de las expectativas frustradas pues, como afirma la narración, ellas también se encargan de atribuir a esos sujetos cierta ingenuidad por creer en falsas promesas de una vida próspera en otros países que, en verdad, no ofrecen buenas condiciones ni siquiera a sus propios ciudadanos. La reportera afirma:

el vuelo 6051 volvió cargado de sueños, esperanzas y expectativas. Vuelven a su patria, Venezuela, con grandes aprendizajes.(...). Alertan que la migración es promovida y utilizada políticamente, un bombardeo continuo en las redes sociales y en los medios que los lleva a dar pasos en falso.

Mientras habla, su narración interactúa con imágenes de venezolanos en primer plano enmarcados por textos que refuerzan ese “bombardeo mediático” que induce a los venezolanos a tomar decisiones apresuradas y a arriesgarse en una migración insegura. (Fig. 14)

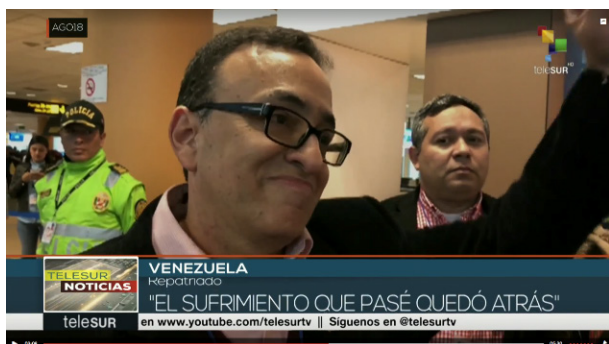


Figura 12 y 13 — Ivenzolanos repatriados relatan su sufrimiento y frustración durante la migración en Perú. En el texto se lee “el sufrimiento que pasé quedó atrás” y “trabajan 12 horas al día sin descanso y te pagan mal”.



Figura 14 — Ivenzolano repatriado relata expectativas frustradas durante la migración y culpa al “bombardeo mediático” por decisión apresurada.

La importancia de conducir este análisis bajo la perspectiva de la especificidad del medio y del enfoque de las imágenes resulta crucial. Es a través de ellas que entendemos que es posible captar los matices del compuesto imagen/texto y el intento de construcción de actos de ver políticamente connotados. *Telesur Noticias* intenta hacer ver no sólo que la crisis es provocada por agentes externos al

gobierno, sino que la migración es una ilusión y que la patria Venezuela sigue siendo el hogar de los venezolanos decididos a regresar y “sacar la vida y al país adelante”. *Telesur Noticias* invierte en el esfuerzo de “domesticar” las imágenes no sólo a través de la narración enfática de la reportera en el sufrimiento de los venezolanos migrados, sino también a través de las leyendas que acompañan a los relatos de los sujetos encuadrados en el reportaje. Si bien *Telesur Noticias* no niega los problemas económicos vividos en Venezuela, los trata como una guerra promovida por agresores sin nombre y sin identificación que tendría como consecuencia la penalización de la población.



Figura 15 — avión con venezolanos repatriados. En la leyenda se lee: “influencia de Guerra económica y mediática fue central para tomar decisión equivocada afirma repatriada.”

Sin embargo, incluso este esfuerzo deja brechas por las que escapan significados que una *picture* deja entrever cuando un espectador la “completa”. Y es en ese sentido que Mitchell propone pensarlas como seres vivientes, no en sentido literal, sino “como si fueran cosas con vida”. Decir que las imágenes desean vivir “no implica necesariamente que ellas tienen vida o poder, ni siquiera que ellas tengan la capacidad para deseárselos. Podría ser simplemente un reconocimiento de que carecen de algo de este tipo” (Mitchell, 2017, p. 33, grifo del autor). Para Mitchell *picture* y deseo se forman juntos, siendo éste un proceso que es interrumpido y fijado solamente por la figura del placer que participa de la constitución del campo de inmanencia de la imagen formado por la materialidad de la imagen, por su soporte y por su situación de observación. La vida de la *picture* está condicionada a la compleja relación dialéctica, social y conversacional que ella establece con su observador (Mitchell, 2017, p. 142). Es la apertura dialéctica que garantiza la no domesticación de la imagen por parte de quien la construye.

Por eso, no debemos restringir la imagen de una *picture* al deseo de su autor, del espectador o de lo que le sería intrínseco: “Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; no es ni siquiera lo mismo que dice que quieren” (Mitchell, 2017, p. 72). El deseo que una imagen venga a poseer se construye en su contexto de recepción, en la relación entre objeto y sujeto, en la práctica de observación: “necesitamos preguntar a la imagen lo que desea, en el sentido de lo que le falta”, porque, “A veces, la expresión de un deseo significa carencia antes que poder para exigir o hacer demandas” (Mitchell, 2017, p. 66).



## Consideraciones finales: la metaimagen tergiversada.

La nota de *Noticias Caracol* con la inclusión de la imagen del canciller venezolano, que a su vez teje una crítica utilización/manipulación de las imágenes sobre el éxodo venezolano por los medios internacionales, es una espiral de niveles de relaciones entre imágenes que se refuerzan e incluso se contradicen al mismo tiempo. La fuerza de su presencia radica no en lo que representan, sino en las relaciones y tensiones que ellas dejan ver. Es decir, es de la tensión entre las interacciones del compuesto imagen/texto de los migrantes venezolanos y de la declaración de Cabello que *Noticias Caracol* hace entrever las relaciones entre Colombia y Venezuela<sup>5</sup>.

La experiencia visual ofrecida por esas *pictures* se presenta tan potente que el gobierno de Venezuela ni siquiera logra denunciar el régimen de visibilidad que sostiene la decisión del noticiero colombiano de dar más visibilidad al éxodo de los venezolanos que, por ejemplo, los desplazamientos de colombianos de su país, incluso para la propia Venezuela, en un intento de huir de la violencia que siempre amenazó la vida en Colombia.

Por otro lado, la dimensión verbal que corresponde a la crítica de Cabello (su declaración pública de que las imágenes de la migración son un montaje) registrada en vídeo se convierte en una imagen que actúa contra su propio propósito, puesto que se insertó en un contexto, en un medio y en una determinada situación. Si su intención era denunciar la elaboración mediática del éxodo de venezolanos, el resultado de sus palabras fue servir como referente de un gobierno que no sólo negaría la crisis económica de sus ciudadanos, sino que, además, es miope ante la emigración masiva de compatriotas a otras tierras.

Frente a la potente experiencia visual de las imágenes de *Noticias Caracol*, el gobierno venezolano no vio otro camino que invertir en una visualidad centrada en una propaganda de gobierno: la mediatización del programa *Vuelve a la Patria*, con un avión del Estado en misión de rescate de 89 venezolanos que vuelven a su país, generando imágenes que pretenden luchar contra otras no menos elaboradas: la de una Venezuela que, al pasar por una grave crisis económica, al no reconocer la coyuntura desfavorable por la que atraviesa, se muestra incapaz de ofrecer vida digna a sus ciudadanos, llevándolos al éxodo, aunque sea para países igualmente sumidos en crisis, marcados por la violencia, la desigualdad y la desgracia.

---

<sup>5</sup> Relaciones que, si durante su historia moderna han sido de una asociación histórica, han sufrido un requiebre desde la asunción de Hugo Chávez en el poder en 1999, período en el que presidente Pastrana, del partido conservador colombiano, intentaba los diálogos de paz con las FARC, mientras Chávez mostraba simpatía por el grupo guerrillero. La crisis se agudiza con la llegada de Uribe al poder en Colombia (2001-2010) y su estrategia de eliminación de las FARC por la vía militar; se estabiliza estratégicamente en la relación entre los gobiernos de Santos en Colombia y de Chávez y, tras la muerte de Chávez, de Maduro. El actual presidente de Colombia Iván Duque, ahijado político del expresidente Álvaro Uribe, asumió una postura diametralmente opuesta a la de su antecesor, Juan Manuel Santos, que, al evitar confrontaciones y críticas al presidente venezolano, pudo contar con su apoyo, considerándolo imprescindible durante las negociaciones y la concretización del acuerdo de paz celebrado entre el gobierno y las FARC en 2016.

## Referencias

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

BREA, José Luis. **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BUTLER, Jeremy. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. SP: Edusp, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes - de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. **ArtCultura**, Uberlândia, 8(12), jan - jun, 97-115, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica*. Revista **Anthropos**, No. 219, dedicado a Jesús Martín Barbero: Comunicación y culturas en América Latina. Barcelona: Anthropos Editorial, Madrid, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A. 1987

MIRZOEFF, Nicholas. *Introducción. Qué es la cultura visual?*. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2003.

MITCHELL, W.J.T. **¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual**. Trad. Isabel Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Mitchell, W.J.T. **Teoría de la imagen**. [Traducido al español de **Picture Theory**] Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009.  
MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. New York :Oxford University Press, 2010.

SÉRVIO, Pablo Petit. (2014) *O que estudam os estudos de cultura visual?* **Revista Digital do LAV (UFSM)**. 7(2), maio-agosto, 196-215.

ROCHA, Simone Maria. (coord). **O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.