

COLECCIÓN
INVESTIGACIÓN

Imágenes y audiovisualidades:
PODER
y resistencia

Leidy Yohanna Albarracín Camacho
Patrick Durand Baquero
(Coordinadores)

Imágenes y audiovisuales: poder y resistencia

Leidy Yohanna Albarracín Camacho
Patrick Durand Baquero
(Coordinadores)



2022

Imágenes y Audiovisualidades: Poder y resistencia / Images and Audiovisualities: Power and resistance / Albarracín Camacho, Leidy Yohanna, Durand Baquero, Patrick. Tunja: Editorial UPTC, 2022, 218 p.
ISBN (impreso) 978-958-660-654-7
ISBN (ePub) 978-958-660-655-4
Incluye referencias bibliográficas
1. Audiovisualidades. 2. Imágenes. 3. Poder. 4. Resistencia. 5. Contrahegemonía. 6. Cultura política (Dewey 707 /21) (Thema ABA - Teoría del arte)



Primera Edición, 2022
200 ejemplares (impresos)
Imágenes y Audiovisualidades: Poder y resistencia
Images and Audiovisualities: Power and resistance

ISBN: 978-958-660-654-7
ISBN Digital: 978-958-660-655-4

Colección de Investigación UPTC N.º 253
Proceso de arbitraje doble ciego
Recepción: junio de 2021
Aprobación: septiembre de 2021

© Leidy Yohanna Albarracín Camacho, 2022
© Patrick Durand Baquero, 2022
© Ronald Fernando Díaz Castro, 2022
© María Cristina Martínez Pineda, 2022
© José Gabriel Cristancho Altuzarra, 2022
© Nelson Orlando Vargas Montañez, 2022
© Natalia Ximena Reyes Coy, 2022
© Vladimir Olaya, 2022
© Andrés Felipe Urrego Salas, 2022
© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2022

Editorial UPTC
Edificio Administrativo – Piso 4
La Colina Bloque 7, Casa 5
Avenida Central del Norte No. 39–115,
Tunja, Boyacá
comite.editorial@uptc.edu.co
www.uptc.edu.co

Libro financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión - Dirección de Investigaciones de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Libro de investigación resultado del proyecto: Imágenes y audiovisualidades: poder y resistencia código SGI 2842 del Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación - GIFSE, años 2020-2021.

Citar este libro / Cite this book
Albarracín Camacho, L., Durand Baquero, P. (Coords.). (2022). *Imágenes y Audiovisualidades: Poder y resistencia*. Editorial UPTC.
doi: <https://doi.org/10.19053/9789586606547>

Rector, UPTC
Óscar Hernán Ramírez

Comité Editorial
Dr. Enrique Vera López
Dra. Zaida Zarely Ojeda Pérez
Mg. Yolima Bolívar Suárez
Dr. Carlos Mauricio Moreno Téllez
Mg. Pilar Jovanna Holguín Tovar
Dra. Nelsy Rocío González Gutiérrez
Dr. Manuel Humberto Restrepo Domínguez
Dr. Óscar Pulido Cortés
Mg. Edgar Nelson López López

Editor en Jefe
Ph. D. Witton Becerra Mayorga

Coordinadora Editorial
Mg. Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

Corrección de Estilo
Hernán Darío Ocampo

Carátula
Leidy Yohanna Albarracín Camacho

Impresión
Búhos Editores Ltda.
Calle 57 No. 9 – 36
Tunja – Boyacá – Colombia

Resumen

El presente libro resultado de investigación, tiene como propósito ahondar en la discusión sobre las formas de resistencia social vinculadas con producciones visuales y audiovisuales, indagando los mecanismos y discursos que en la relación arte, sociedad, grupos hegemónicos terminan configurando procesos de resistencia y oposición al poder constituido por parte de los segundos. Buscando establecer las líneas finas o inteligibles que desde un aspecto tan fundamental para la sociedad como las expresiones artísticas van configurando y articulando discursos de resistencia, discursos que luego permiten integrar procesos colectivos, comunitarios y políticos de contrahegemonía.

Palabras clave:

Audiovisualidades; Imágenes; Poder; Resistencia; Filosofía; Cultura política.

Abstract

The purpose of this book, the result of research, is to delve into the discussion on the forms of social resistance linked to visual and audiovisual productions, investigating the mechanisms and discourses that, in the relationship between art, society, and hegemonic groups, end up configuring processes of resistance and opposition to power constituted by the seconds. Seeking to establish the fine or intelligible lines that, from an aspect as fundamental to society as artistic expressions, are configuring and articulating discourses of resistance, discourses that later allow the integration of collective, community and political processes of counter-hegemony

Keywords:

Audiovisuals; Images; Power; Resistance; Philosophy; Political culture.

Contenido

Aspectos conceptuales y metodológicos: a manera de introducción7

Leidy Yohanna Albarracin Camacho
Patrick Durand Baquero

1. La palabra y la representación del ser del esclavizado como forma de resistencia 25

Patrick Durand Baquero

2. Héroes, superhéroes y la institucionalidad política..... 53

Ronald Fernando Díaz Castro

3. Resistir desde el arte: el caso de la campaña gráfica Puro Veneno81

Leidy Yohanna Albarracín Camacho

4. Las musas de Pogue: imágenes de resistencia, memoria e intimidad en el cine documental 107

Vladimir Olaya Gualteros
Andrés Felipe Urrego Salas

5. Cine, poder y resistencia: las fronteras de un conflicto social en El violín 149

Nelson Orlando Vargas Montañez
Nathalia Ximena Reyes Coy

6. “Pueblo, por la derrota de la oligarquía: ¡a la carga!” Memorias y audiovisuales de Jorge Eliécer Gaitán..... 185

José Gabriel Cristancho Altuzarra
María Cristina Martínez Pineda



*Aspectos conceptuales
y metodológicos: a
manera de introducción*

*Leidy Yohanna Albarracin Camacho
Patrick Durand Baquero*

E

l presente libro es resultado del proyecto de investigación titulado “Imágenes y audiovisuales: poder y resistencia” adscrito a la Convocatoria 10 de 2021 y desarrollado desde las líneas de investigación Filosofía, Ética y Filosofía Política, y Arte, Estética y Educación Artística del Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación (GIFSE). El propósito fue profundizar en la discusión sobre las formas de resistencia social vinculadas con producciones visuales y audiovisuales, a través de la indagación de los mecanismos y discursos que, en la relación entre arte, sociedad y grupos hegemónicos, configuran procesos de oposición al poder. En el desarrollo de esta investigación se pudieron encontrar y caracterizar aspectos que configuran y articulan los discursos de resistencia, a partir de expresiones artísticas constituidas por colectivos comunitarios y políticos de contrahegemonía que se analizan en los casos de estudio aquí presentados.

Es importante señalar que tanto el cine como el arte en sus diversas manifestaciones, se han constituido como una posibilidad para afrontar las múltiples realidades que aquejan a la sociedad; una de ellas tiene que ver con la manera como se configura lo político en un ejercicio de tensiones mediadas por aspectos como las relaciones de poder que determinan formas de ser y estar en el mundo. La investigación buscó ahondar en producciones visuales y audiovisuales, específicamente en aquellas que se han producido como resistencia frente al actual aparato hegemónico en diversos contextos. Estas

manifestaciones se presentan como una posibilidad de disenso, conflicto, transformación y cambio, de cara a las realidades sociales, políticas y culturales.

Poder

Desde la perspectiva clásica el poder es un ejercicio individual que se configura como una especie de arte de gobierno; según Maquiavelo el poder está articulado a una mecánica de cómo ejercerlo y conservarlo. Desde este enfoque el poder recae en el Estado y es desde allí donde el ejercicio de la maquinaria que opera el poder debe quedar en manos del gobernante. En este escenario la comprensión del ejercicio justo de la violencia que mantiene o preserva el poder será un asunto de arte del gobierno, dado que esta violencia es muestra material de la fuerza que inviste el gobierno que tiene el propósito de preservarlo. La lógica que se sustenta tras el estudio del poder es aquella que persigue comprender los mecanismos y prácticas necesarios para conservarlo, no existe otro fin en sí mismo: el ejercicio es mantenerlo. Si para esto se requiere justicia o bienestar, se deben procurar, y, por lo contrario, si se requiere la fuerza de la violencia también esta tiene justificación siempre y cuando lleve a obtener o mantener el poder.

Ahora bien, desde un abordaje más contemporáneo el poder no se entiende como una sustancia, un arte o un ejercicio de mecanismos. El poder desde una perspectiva como la de Foucault (2010) es mucho más complejo: está imbricado en los dispositivos que articulan los diferentes niveles de la sociedad y permiten su ejercicio sistemático, y la violencia es solo uno de sus mecanismos, aunque no el más útil. El poder es construido desde las prácticas y dinámicas propias del ejercicio de la mecánica de las instituciones; desde esta perspectiva el poder se convierte en una estructura provista de aparatos ideológicos que articulan el ejercicio del gobierno y se traduce en múltiples relaciones que se dan a escala macro y micro. Es sobre estos elementos y visiones del poder sobre los que se construye el presente texto, a partir de la discusión de los autores sobre

cómo el poder transmite un discurso que articula las realidades en una visión hegemónica del mundo, pues los dispositivos que consolidan una narrativa del mundo con una posibilidad única amparada en la lógica del poder hegemónico son los que permiten la obtención y preservación del poder.

En este trabajo se propone un concepto de poder que tendrá en cuenta las siguientes premisas: la primera, que el poder es un fenómeno humano y social, no una realidad metafísica o suprahumana; la segunda, que el poder se ejerce y se padece; y la tercera, que el poder es objeto continuo de disputa. A partir de esto, se proponen tres principales sentidos del concepto poder: el primero, referido a las fuerzas y capacidades de un sujeto singular en cuanto tal y las posibilidades que este tiene para ejercerlas sobre sí mismo y sobre el mundo material y cultural, independientemente del lugar que ocupe en una organización jerárquica. Es decir, todo ser humano cuenta con un poder del que dispone por reducido que sea. El segundo, referido a las fuerzas y capacidades configuradas por un sujeto colectivo, es decir, por un tejido de sujetos en tanto organización o movimiento; y el tercero, referido a los entramados complejos que implican los tejidos colectivos, instituciones gubernamentales o burocráticas distribuyéndose de manera desigual entre los miembros que están al interior de esos entramados y entre estos y quienes se relacionan con ellos. Desde esta clasificación, los dos primeros sentidos de poder se refieren a lo que se puede hacer, ya sea como singularidad, ya sea como colectividad. El tercer sentido hace referencia al poder como entramado de condiciones de posibilidad de agenciar el poder singular y colectivo, de padecerlo, sufrirlo, pero también que puede ser usado como base de resistencia y reconfiguración” (Cristancho, J., 2021).

El presente texto, desde sus diferentes enfoques, centra su atención en aquellos discursos que, por fuera de los hegemónicos, intentan dar una visión de la forma como opera el poder y los mecanismos que hacen que este se perpetúe, articulando la sociedad a través del ejercicio de una ideología que justifica las prácticas cotidianas de este como parte fundamental del sostenimiento de la vida o, por el contrario, del

poder como ejercicio de fuerza del Estado que llega al límite de la violencia.

Resistencia

Como uno de los conceptos clave dentro de la investigación, la idea de resistencia atraviesa cada capítulo del libro. Esta se analiza desde las expresiones que permiten una narrativa de sí y del otro, que se aparta de aquella construida desde los grupos hegemónicos o desde visiones del mundo con pretensión de objetividad. La resistencia como clave de lectura no entra a revisar únicamente las formas de lucha que se presentan en las sociedades, sino que aborda un conjunto de manifestaciones que desde diversas orillas dan cuenta de la existencia de relatos alternativos o construcciones paralelas del discurso histórico, y que pueden dar a quienes se apropian de ellas el sentido identitario suficiente para conformar un cuerpo contrahegemónico o un discurso alternativo de poder.

El abanico de la resistencia es amplio y está atravesado por una diversidad de formas de expresión; el solo hecho de querer expresar algo que contradiga lo impuesto o manifieste que se es y se existe en el mundo con independencia de un discurso establecido constituye una representación de la resistencia. Por lo tanto, narrar por fuera del discurso de “la historia” es, desde nuestra perspectiva, una forma de resistencia. Es allí donde nos situamos para reconocer aquello que desde diversas voces y formas se constituye en imágenes que crean discursos de resistencia, esto es, elementos que son capaces de movilizar una conciencia, articular expresiones identitarias y, a través de estas, configurar procesos de movilización en contra de la hegemonía.

Para Trouillot (2017) “lo principal puede ser menos lo que se afirma que el hecho de afirmarlo” (38), pues la construcción de una narrativa hegemónica y la consideración de validez de la misma desde el horizonte del poder parece ser razón suficiente para construir una visión unidimensional del mundo y de la

realidad. De modo que la historia y la construcción que rodea esta visión pasa menos por ser la explicación de las estructuras causales del presente y se entiende más como el soporte ideológico del mismo, y sobre elementos como el soporte ideológico es imposible construir una discusión de posibilidades; sin aceptar la discusión sobre el pasado que sostiene los elementos narrativos del presente, el mundo quedará reducido a una sola mirada. Es por lo anterior que la resistencia a las estructuras de poder que han constituido dicha mirada de la realidad es fundamental en la construcción de la vida social; es por esta misma razón que comprender su accionar así como también revisarla, estudiarla e instituir su presencia como parte de un presente en permanente dialéctica, una narrativa que puede ser siempre falsable, sin que esto contenga el miedo a la disolución del presente.

Se puede afirmar con Trouillot (2017) que cada narrativa determina no solo un pasado que se afirma sino un presente que sustenta y un futuro que determina, de modo que al analizar el peso que tienen todos los regímenes de transmisión de un discurso, así como la producción de pasado y presente, se propone que sobre dicha construcción se arma un discurso manifiesto de resistencia, de generación de reconocimiento y autoconocimiento que tiene tanto o más valor que el discurso construido desde la hegemonía. El discurso hegemónico ha pretendido manifestar y articular un silencio que ha sido impuesto, de modo que la resistencia se convierte en la voz que habla desde un no lugar, desde un espacio de no determinación, imposibilitado de ser, y el hecho de que se produzca una narrativa en estas condiciones ya implica la manifestación más fuerte de la resistencia. Este trabajo se orienta a revisar algunas de esas voces, esos gritos que emergen desde la oscuridad y que han sido acallados, así como a estudiar las formas en que operan los sistemas que construyen aquello que silencia.

Gritos y silencios, poder y resistencia hacen parte de la estructura dialéctica sobre la que la dinámica de la presente investigación aborda el problema de las narrativas hegemónicas

y las que emergen desde las sombras. Así con Trouillot (2017), consideramos válido pensar que la construcción de un saber comprensivo del presente pasa por situarse en contra de la universalización de la idea de “la historia” humana, particularmente de la noción de que la historia/filosofía/conocimiento de Europa es de hecho el conocimiento de todos y para todos, y más bien plantea una necesaria conjunción o encuentro de saberes en tiempos y momentos distintos.

Para América Latina, y en particular para Colombia, en el presente siglo la historia de la legitimidad ha estado unida a las instituciones que se instauran como perfectas pero que inspiradas en una tradición ajena, en realidad son lejanas para quienes las requieren, así como de una tradición democrática que no justifica otra forma de tramitación de lo político que esas instituciones emanadas del control hegemónico de una élite. Así, para nosotros, siguiendo la línea de lo expuesto por Trouillot (2017), se puede pensar que las narrativas siempre tienen intención y la intención entre menos visible es más peligrosa, no puede pensarse que un discurso institucionalizador establecido desde un orden de poder es en principio objetivo, pues este conlleva una lógica de producción del discurso, una especie de arcano del poder, establecido en las formas como este se produce y los elementos que considera o no válidos para que se produzca. De modo que entre más sutil sea la producción de este discurso, más complejo se hace para la sociedad entender las formas como se ha producido y, así mismo, más difícil producir elementos de resistencia al mismo.

Para Trouillot el peso fundamental del discurso histórico no está en la narración de acontecimientos del pasado, sino más bien en la intención misma de construir una justificación para todo aquello que se cree. Esa construcción resulta de un fluido que se mueve entre las relaciones sociales y las relaciones de poder, y son estas las que determinan unas narrativas que posteriormente se articulan en lo que se termina llamando el discurso histórico. Esta sutilidad requiere la misma práctica en lo contrahegemónico y es por eso que, para el presente estudio,

el arte y los recursos asociados a la construcción de imágenes que articulan discursos es fundamental en el proceso mismo de la resistencia, pues sobre la producción de una verdad con pretensiones de objetividad universal, solo el recurso de la sutilidad es efectivo.

Lo visual

En esta investigación el análisis visual se diferencia del audiovisual en el sentido que corresponde a imágenes estáticas. Lo audiovisual hace referencia a la imagen en movimiento en complemento con lo sonoro, y lo visual a composiciones de carácter bidimensional soportadas tanto en la palabra como en lo gráfico. Lo que tienen en común es que son prácticas que involucran la configuración de imágenes y que en su proceso de producción y posproducción implican movimiento tanto del pensamiento como de procesos sociales que se ven reflejados en estas producciones. Así, para la investigación de las imágenes artísticas fue necesario apoyarse en la filosofía, en un sentido, y en lo formal, en otro. La primera proporciona el pensamiento que permite abordar la manera cómo opera la imagen de acuerdo con su contexto y los sentidos que allí se activan, y en la segunda los procesos técnicos y compositivos que dan lugar a las intervenciones y su particular estética. Se puede decir, a partir de lo postulado por el filósofo Michel Foucault (2010), que la imagen “es un concepto general el cual reúne el mundo en un todo bajo figuras de conocimiento” (16); esto implica que lo formal en cada composición contiene un conocimiento de orden cultural, social y estético.

Otro aspecto complementario que se tomó en cuenta en esta investigación tiene que ver con el análisis desde el concepto de imagen dialéctica formulado por el filósofo Walter Benjamín, quien plantea que “la historia se disgrega en imágenes y no en historias” (Didi-Huberman, 2006, p. 139). En este sentido, la imagen dialéctica tiene que ver con la relación entre diferentes mantos temporales; esta es una conexión diacrónica en un tiempo que los vincula y que se configura a través

de la interpretación del sujeto que construye dicho diálogo en un momento determinado —lo que Benjamín denominó “constelación”—, en el que se ponen en relación una serie de eventos, los cuales convergen en una coordenada y se presentan como una imagen. En cada caso las imágenes y los audiovisuales atienden a posturas que permiten comprender la resistencia como posibilidad de lectura del mundo en un sentido crítico, planteando formas de transformación del mundo o permitiendo consolidar la idea de un mundo mejor.

Lo audiovisual

En el marco de las relaciones de poder se van configurando regímenes audiovisuales, es decir, formas hegemónicas de ver y escuchar, de mostrar y hacer oír que construyen patrones desde donde se mira y se oye el mundo (Cristancho, 2018, p. 101).

El cine como un escenario de nuestra cultura ofrece diversas posibilidades de lectura, interpretación y análisis de las realidades sociales y políticas de los territorios. Desde diferentes formatos se representan las formas sociales que pueden activar sentidos como los que están ligados a la mimesis y como los que son motivo de esta investigación, es decir, aquellos contrahegemónicos. De acuerdo con el teórico Lauro Zavala (2010):

mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película en particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). En otras palabras el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica. (6)

Desde estas perspectivas el libro presenta los resultados de la investigación a través de los capítulos que mencionaremos a continuación.

Sobre los capítulos

El libro se divide en 6 capítulos principales y un capítulo invitado derivado de un proyecto de investigación afín al presente, como más adelante se explicará a fondo. El primer capítulo, titulado “La palabra y la representación del ser del esclavizado como forma de resistencia” del autor Patrick Durand Baquero, plantea cómo la resistencia se construye desde el reconocimiento de la identidad y la palabra. Este texto recoge la palabra poética como elemento fundamental del reconocimiento, pues cuando la mujer negra que ha sido callada por la esclavitud y por su herencia negra se esfuerza por asumir aquello que le era prohibido —la posibilidad de escribir, de reconocerse a través de la poesía, de pretender trascender a su propia potencia de ser—, logra que su vida se represente como una vida libre y realizada. Este artículo recorre el viaje por la presencia de la palabra y la resistencia como sobrecarga de ser y trascender, aquello que la mujer negra logra a través de apropiarse de aquello que le ha sido negado.

El segundo capítulo sobre “Héroes, superhéroes y la institucionalidad política”, del investigador Ronald Fernando Díaz Castro, muestra cómo el cómic y posteriormente la novela gráfica se convirtieron en un escenario elaborado de crítica social, sátira política y entretenimiento. Las narrativas moralizantes permeadas de elementos políticos y sociales prontamente sobrepasaron el fin del entretenimiento del cómic y se convirtieron en un elemento identitario de la sociedad contemporánea, lo que supo aprovechar muy bien la industria hollywoodense. La cereza del postre del auge de los superhéroes se dio con el paso del cómic a la pantalla grande; las audiovisuales, el fuerte de la industria del entretenimiento, llevaron las historias de estos ilustres personajes a la sala de las casas de todas las familias, captando particularmente al público infantil y adolescente.

Las historias de superhéroes en su versión cinematográfica rápidamente se tomaron las salas de cine del mundo entero,

masificando el alto contenido moralizante y político que ya estaba presente en el cómic. La figura del héroe acompañada de habilidades extraordinarias y de muchos efectos especiales fueron la combinación perfecta para llenar las salas de cine. El héroe de nuevo volvía a captar la atención de las personas de manera protagónica, dado que representa los valores más elevados de una sociedad, protagonismo que también es utilizado, particularmente, por la industria del entretenimiento hollywoodense para incentivar, a partir de símbolos, valores propios de la cultura estadounidense. La relación de los superhéroes con la moral, la ética y la política implica también su relación necesaria con el poder y la institucionalidad política.

El presente texto se enfoca en la figura del héroe y el superhéroe de cómics y sus respectivas versiones cinematográficas. Tiene como objetivo proponer que la figura del superhéroe se presenta ante la institucionalidad política como un acto de resistencia, en cierta forma subversivo, incluso cuando su propósito es restablecer el orden institucional mismo. En el estudio se hace una revisión de las características propias de la acción heroica con el fin de obviar la idea de que las habilidades extraordinarias del héroe son la fuente de su disposición a ayudar a los demás, y, por el contrario, se demuestra que el valor de la acción heroica recae sobre su carácter moral, particularmente sobre un dilema moral característicamente humano. Finalmente se analiza la relación del superhéroe con la institucionalidad política, y se mostrará la figura de este como un sujeto que actúa por fuera del orden institucional; a pesar de que el superhéroe actúe en favor de restaurar o mantener el orden institucional, este lo desconoce o suplanta en sus funciones, lo cual sugiere que es válido actuar por fuera de dicho orden, siempre y cuando se haga en función de un principio superior como, por ejemplo, la justicia. De esta manera, se muestra que la legitimación del héroe ante la sociedad es inversamente proporcional a la legitimidad institucional.

El tercer capítulo titulado “Resistir desde el arte: el caso de la campaña gráfica Puro Veneno”, realizado por la autora Leidy

Yohanna Albarracín Camacho, estudia el papel del arte frente a las realidades sociales y políticas tradicionales de Colombia. Se parte del análisis de la imagen producto de la investigación sobre el caso de la campaña gráfica adelantada desde el año 2018 por el colectivo colombiano Puro Veneno y de la reflexión sobre las formas de sensibilidad que de allí emergen, frente a las sensibilidades que han sido signadas al artista y sus creaciones.

La investigación se centra en una imagen titulada “¿Quién dio la orden? 2019-2021”, a partir de la cual se hace el rastreo de archivos que han dado lugar a diferentes producciones de la misma composición, como un escenario que cambia conforme a las investigaciones que se derivan de los problemas allí planteados, particularmente el de los falsos positivos. Esta práctica artística se puede denominar contrahegemónica, pues produce imágenes que aluden a la importancia de la memoria en un plano político, interpelan al espectador, y se encaminan a la búsqueda de justicia y reivindicación con las víctimas del conflicto; en este sentido, las imágenes que se analizaron se conciben como de resistencia.

El cuarto capítulo, de los autores Vladimir Olaya y Andrés Felipe Urrego, muestra cómo el cine documental se ha constituido en un dispositivo de memoria de la violencia política en Colombia, que está atravesado por relaciones de poder en las que surgen tanto formas hegemónicas como posibilidades de resistencia. Se habla en particular de cómo el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)¹ elige el cine documental para promover sus investigaciones desde lo audiovisual. El texto evidencia que en la producción cinematográfica de esta entidad se reflejan unos regímenes escópicos, unas relaciones de poder visual que se plasman en ordenamientos narrativos que devienen en hegemónicos. En este caso, en muchas de las películas realizadas por la institución se reproducen unos modos de

1 Institución del Estado colombiano creada para indagar sobre las diferentes versiones de los acontecimientos relacionados con el conflicto armado interno del país.

contar las historias que producen un relato lineal y cronológico que no invita al espectador a involucrarse con las experiencias de otros, sino que muestra estas experiencias como algo lejano y como problemas que parecen ya superados —aspecto heredado del tradicional documental expositivo e incluso del cine hollywoodense—.

Sin embargo, en el capítulo se argumenta que dentro de la misma producción del CNMH emergen otro tipo de documentales que hacen resistencia a esos regímenes de visibilidad en tanto eluden estas narrativas tradicionales y apuestan por una memoria que implique a quien observa. En este sentido, se analiza el documental *Las musas de Pogue*, el cual nos introduce en la intimidad para reflexionar en las formas en que el pasado habita en los sujetos desde una perspectiva subjetiva. El filme se desvincula de una estructura lineal que asume la memoria como discurso informativo y la plantea como lugar de dación de sentido en la biografía de los sujetos. Se propone que las imágenes de *Las musas de Pogue* se crean desde una forma de resistencia, pues generan una ruptura de un modo de ver tradicional, poniéndonos a mirar al pasado desde la agencia de los sujetos y la emocionalidad, y a través de una retórica que nos sumerge en la sinuosa complejidad de la violencia.

En el quinto capítulo titulado “Cine, poder y resistencia: las fronteras de un conflicto social en *El violín*”, de los autores Nelson Orlando Vargas Montañez y Nathalia Ximena Reyes Coy, se aborda el film *El violín* (2006) como una vía que contribuye a comprender los sucesos del pasado para que vuelvan a tener una significación en el presente; un presente convulsionado, agitado por las desigualdades sociales y económicas que hacen de América Latina un terreno fértil que acentúa la marginalidad, en donde el despojo de la tierra se ha concentrado en grupos con poder de decidir a quiénes se les da y a quiénes se les quita. La trama y drama de *El violín* se concentra en mostrar cómo en México con la Guerra Sucia, a finales de los 60 y comienzos de los 70, se emplearon métodos y medidas de orden tanto políticas como militares que justificaron el desplazamiento y el

despojo de tierra. Este fue un asunto mayor, pues consideraban a todo movimiento de oposición y de resistencia al poder como guerrilleros o disidentes, quienes, en últimas, conformaron movimientos sociales que se oponían al *status quo*, avanzando y ocupando todo el campo social, poniendo en entredicho la ideología del partido de gobierno.

Cabe señalar que la investigación que aquí se desarrolla desde el film, aunado con los sucesos históricos, logra dar cuenta de la importancia que tiene el problema de la tierra con algunas variaciones que se pueden destacar desde la película, ya que esta va asaltando el punto de la resistencia desde los movimientos sociales. Además, el estudio muestra cómo se va constituyendo la narrativa desde las imágenes que están atravesadas por el violín, elemento simbólico que va dando forma a la película. Adicionalmente, se hace necesario recobrar la relación entre gobernante y gobernados, de donde deriva las formas de poder y resistencia. Con los elementos que proporciona el film no solo se muestra un problema, sino una variación de los mismos. Para tal fin, se propone una sinfonía dividida en cuatro movimientos: en la primera, concerniente al preludio, se va enunciado la relación de *El violín* con los procesos de resistencia; en la segunda se hace alusión al contexto histórico que enmarca el problema con relación a la tierra; la tercera se centra en las formas del poder y la resistencia, y la cuarta se encauza a la relevancia que adquiere la música como parte de las significaciones que tiene la realidad, es decir, es el sustrato del problema que nos plantea.

Por último, en las conclusiones, propias de un ejercicio interpretativo, analítico y discursivo, se abarcan siete sonatas como corolarios de la investigación: la sonata del ver y el oír, la sonata de lo irresuelto, la sonata de la configuración, la sonata de la musicalidad, la sonata de la resistencia, la sonata del poder y la sonata de la revolución. A partir de estos corolarios se puede inferir que la categoría de poder es necesaria, muy necesaria para comprender la complejidad del problema de la tierra, así como la resistencia es clave para lograr transformar lo que está establecido desde dicho poder.

El sexto capítulo es realizado por los investigadores invitados José Gabriel Cristancho Altuzarra y María Cristina Martínez Pineda, se titula “‘Pueblo, por la derrota de la oligarquía: ¡a la carga!’ Memorias y audiovisuales de Jorge Eliécer Gaitán”; este trabajo se deriva de un proyecto de investigación titulado “Sensibilidades limítrofes: memorias y audiovisuales sobre Jorge Eliécer Gaitán en procesos de educación política” adelantado como estancia posdoctoral en la Universidad Pedagógica Nacional; su objeto de estudio, afín al proyecto “Imágenes y audiovisuales: poder y resistencia”, situación que permitió una articulación entre los dos proyectos de investigación. El propósito de este artículo es presentar los resultados de una investigación sobre las memorias y las audiovisuales de Gaitán, ya que en la Colombia de la primera mitad del siglo XX la emergencia de luchas sociales lideradas por movimientos obreros, campesinos e indígenas — muchos de los cuales fueron aglutinándose en torno al liderazgo de Gaitán— configuraron una amplia base de poder popular.

El objeto de análisis del trabajo son dos películas realizadas por María Valencia, nieta de Gaitán, tituladas *¡Gaitán sí, otro no!* (1998) y *9 de abril de 1948* (2001). Se sostiene la hipótesis de que estos filmes constituyen una apuesta limítrofe allende del régimen audiovisual existente sobre este líder político y lo que él implicó para el país. Para tal fin, el trabajo se divide en dos partes: en la primera se señalan las apuestas teóricas del trabajo, y en la segunda parte se hace análisis audiovisual de las películas en mención haciendo énfasis en dos ejes de análisis; por un lado, la memoria de Gaitán como sujeto político y, por el otro, la memoria del tejido colectivo liderado por Gaitán.

El análisis muestra que la memoria y la audiovisualidad que recuperan los filmes es la de Gaitán como sujeto político, es decir, un sujeto capaz y empoderado, no solo sobre sí mismo sino sobre el mundo social. Los filmes restituyen estos aspectos políticos sin negar o invisibilizar los rasgos personales y el ámbito privado y familiar de Gaitán, sino ubicando estos aspectos subordinados o articulados a su rol político y público.

El texto señala que, siguiendo lo sugerido por Benjamín (2005), la irrupción de estas imágenes de Gaitán posibilita una conexión no historicista con el pasado que al mismo tiempo cuestione el mito del progreso y permita recuperar la memoria de los vencidos, de aquellos que se ha pretendido sepultar en el olvido; al fin y al cabo, Gaitán buscó darle un espacio político al pueblo y en cierto modo lo consiguió.

Por último, es importante señalar que través de la investigación se generaron diferentes aportes que permitieron comprender la manera como se han configurado procesos de resistencia frente a las relaciones de poder hegemónicas, representadas en producciones visuales y audiovisuales.

Referencias

- Benjamín, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Cristancho, J. (2021). La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, 50: 1-20. Disponible en <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2021/n50/art35.pdf>
- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional; La Carreta editores.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (2010). *Las Palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Metz, Ch. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo Contemporáneo.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Trouillot, M. (2017). *Silenciando el pasado*. Ed Comaraes.
- Valencia, M. (Dir.). (1998). *¡Gaitán sí, otro no!* [Película]. Ministerio de Cultura de Colombia; Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán - Colparticipar; Io Production; Images Plus; Centro Nacional de Cinematografía de Francia. <https://www.youtube.com/watch?v=FIE84GW-aBk>

- Valencia, M. (Dir.). (2001). *9 de abril de 1948*. [Película]. Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán – Colparticipar; Gobernación de Cundinamarca de Colombia; Ministerio de Cultura de Colombia; Cityzen Televisión; Congo Films; Centro Nacional de Cinematografía de Francia. https://www.youtube.com/watch?v=Ag_Q66CuGQ
- Vargas, F. (Dir.). (2006). *El violín*. [Película]. Cámara carnal films; coproducción con FIDECINE.
- Zabala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. Trillas.

1

La palabra y la representación del ser del esclavizado como forma de resistencia

Patrick Durand Baquero²

Carimba. Marca de abominable esclavitud que todo nos robó, excepto la conciencia que en nosotros releva su física presencia y enfatiza en el negro, su máxima virtud Carimba... marca indignante del vasallaje que quiso destruir todas nuestras raíces. Y aunque hoy presentamos diferentes matices, somos supervivientes del infame coloniaje. (Panchano, 2010)³

-
- 2 Magíster en estudios políticos, profesor Escuela de Filosofía, investigador de GIFSE – UPTC. Correo electrónico patrick.durand@uptc.edu.co
 - 3 Nacida en Guapi, maestra rural en el pacífico colombiano, publicó su primer libro, “poemas y crónicas, resonancias de un churo en (2004), posteriormente publicará “ecos de mi litoral” (2007)

E **Introducción**

l pensamiento occidental se ha planteado repetidamente la posibilidad de determinar la dimensión ontológica del ser a partir de la consideración de ser libre del hombre; es decir, el momento de realización de toda potencia de ser se alcanza en el instante en el que se manifiesta libremente toda su voluntad de este en el mundo, y a través de dicha potencia el hombre libre manifiesta un acto de creación que le permite transformar el mundo y adueñarse del mismo, es sin embargo esta idea más, un deber ser, se refiere a la forma según la cual, siguiendo a Aristóteles, deberían operar las pulsiones de potencia y acto en todo individuo en busca de su propia condición de sí.

Ahora bien, la tradición filosófica occidental también ha situado ese momento fundamental del ser en una acción de vida pública, en un hecho político, entendiendo este último término como aquel que hace referencia a la construcción de una vida efectiva en comunidad. Así, tanto para Aristóteles (trad. en 1989), como para Hegel (1998) y Arendt (2009)⁴, solo se realiza completamente la condición de humanidad en la libre decisión de hacerse partícipes de la vida en comunidad. Sin embargo, el desarrollo de la historia del hombre evidencia

4 En *La política* Aristóteles establece el ideal de vida como un ejercicio en comunidad y lo enuncia como el elemento fundante de la libertad. Sobre este texto Arendt reitera cómo el ideal de realización descansa en la vida privada; otro tanto hará Hegel al hacer referencia a la sociedad civil.

cómo este ideal de realización de la vida no ha sido paralelo a las verdaderas posibilidades de ser construido por el mundo político y económico; ya en la Antigua Grecia se debatía el problema de la esclavitud, y si se podía considerar un ser completo a quien se encontrase inmerso en dicha condición. (Agamben, 2017; Davis 1996).

La Segunda Guerra Mundial, en particular el asesinato de millones de judíos por parte del Partido Nacionalsocialista alemán, puso de manifiesto el problema de la vida como condición de ser; esto es, la completitud de la vida o la condición misma de la vida que merece la pena ser vivida, o, en este caso, la vida a la que se le permite vivir. Agamben, a lo largo del proyecto *Homo Sacer*⁵, plantea el dilema de cómo la vida se convierte en efectiva condición de ser y no se reduce a mera existencia, al afirmar que sobre el hecho biológico que la sustenta se impone un hecho jurídico que le da sentido a la misma al interior de la comunidad y le permite al sujeto de dicho momento ser, es decir, alcanzar el efectivo goce de la libertad de ser; el autor se pregunta por ese instante en el que esta última condición ha quedado suspendida. Al presentar su idea del campo, Agamben manifiesta cómo este se convierte en sí mismo en un dispositivo que suspende la vida, la pone en duda, pues su propósito fundamental es impedir la realización del ser y mantener la vida en estado de irrealización. La privación de la libertad es solo un mecanismo tendiente a la privación completa de la condición de humanidad, la de la constitución de una vida que en el paroxismo del absurdo no solo no merece la pena ser vivida, sino que se considera acabada aun antes de que quien la disfruta haya muerto.

5 El proyecto *Homo Sacer*, desarrollado por Giorgio Agamben, recorre en una serie de textos la relación entre vida y poder establecida en el mundo occidental desde los albores del Imperio romano. El proyecto comienza como *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (1995) y concluye con *Homo Sacer IV,2. El uso de los cuerpos* (2017).

Sin embargo, la historia económica de occidente ya antes había recurrido a un estadio ontológico similar, cuando en el proceso de colonización con afanes de explotación del llamado Nuevo Mundo Europa decide instituir la práctica de la esclavitud de personas oriundas del continente africano. Esto no quiere decir que para ese entonces la esclavitud como práctica hubiese desaparecido en el espacio político occidental, o que las condiciones de servidumbre del campesino europeo fuesen efectivamente las condiciones ideales de ser, sino más bien que la esclavitud de entre 10 a 14 millones de personas con propósitos de optimizar el proceso de explotación de la tierra y el desarrollo de la riqueza producida por esta, constituyen un hito particular y una mancha en la historia de la humanidad.

Ahora bien, sobre este problema recae la pregunta acerca de la condición de ser del esclavizado, pues este no se halla en términos de una vida suspendida; su vida debe ser vivida completamente, pues el éxito de este proceso depende del deseo de vivir del esclavo, de modo que su cuerpo pueda ser utilizado para el trabajo. Por lo tanto, si bien no se trata de una vida completa, en tanto carece de posibilidad de ser, lo que se podría plantear en este punto es que lo que la institución histórica de la esclavitud pretendió a través de su constructo socio-teórico, no fue la suspensión de la vida, sino la suspensión o tal vez la puesta en duda del ser.

Hacer del esclavizado no un hombre completo sino uno reducido a la condición de herramienta, en la que el concepto de libertad se trocase por el de sometimiento y en el que la idea de una vida digna de ser vivida fuese solo sustentable al interior de la institución misma de la esclavitud, pero a la vez determinando una vida que se hace entonces sobrecargada de sentido, siguiendo los postulados de Fanon (2009) —en tanto el único espacio de realización de la misma se sitúa en últimas dentro de sí, en una expresión de inmanencia—, podrá hacerse potencia de la potencia.

Así las cosas, ¿cómo logro el occidente cristiano constituir una estructura de pensamiento que, fuera del ámbito jurídico y de lo meramente instrumental, permitiera la efectiva puesta en duda de la condición humana? Agamben (2017) da algunas pistas al afirmar: “Aristóteles comienza con la definición del esclavo como un ser que ‘pese a’ ser humano, por naturaleza es de otro y no de sí” (p. 26). Sobre este primer elemento se cimenta el problema. Esto es, el esclavo siendo no es, pues su condición de ser está suspendida en función de quien lo posee y será este entonces quien la determinará; el esclavo será lo que el amo disponga, pero no podrá gozar de la realización de sí.

Vemos, pues claro cuál es la naturaleza y capacidad del esclavo: quien siendo hombre no se pertenece naturalmente a sí mismo sino a otro, ése es por naturaleza esclavo, y quien siendo hombre es de otro, es artículo de propiedad en cuanto hombre. Propiedad es instrumento de acción, separable (del dueño). (Aristóteles, trad. en 1989, p. 140)

Agamben deja claro este principio que manifiesta Aristóteles como la naturaleza misma, y su postulado de que lo que más conviene al esclavo es ser esclavo. El autor griego no deja claro cómo la esclavitud atraviesa la condición de humanidad de aquel que se encuentra en esta situación.

Agamben (2017) cita a Aristóteles diciendo: “por esto el amo es solo amo del esclavo y no es (parte) de este, el esclavo no es solo esclavo del amo, sino que es integralmente (parte) de este” (p. 41). Este pasaje de Aristóteles establece de plano el elemento sobre el que parece sustentarse el fundamento del sistema esclavista: el esclavo no es propietario de sí, es decir, está en estado de desapropiación de su ser, bien porque se encuentre suspendido en tanto su cuerpo es la herramienta del amo, o bien porque su ser carezca de voluntad para pasar de la potencia al acto, mas no por voluntad propia —como sería la idea de inoperosidad agambeniana—, sino por el constreñimiento impuesto artificialmente a su ser. Como explica Agamben citando a Yan Thomas, lo que se vende no es al esclavo

como persona sino la potencia de este para realizar un trabajo determinado.

Agamben (2017) postula: “el esclavo es en esencia *argus*, privado de obra (al menos en el sentido *poiético* del término)” (p. 50). Esto implica que todo trabajo esclavo es esencialmente inoperoso, en tanto la idea y dirección de dicho trabajo ha sido establecida por el amo; es a él a quien corresponde el buen uso de las cosas, por ende su libertad no se expresa en su condición sino en su capacidad de espíritu. El autor también afirma: “acaso uno de los límites de la ética occidental ha sido justamente la incapacidad de pensar un arete de la vida en todos sus aspectos” (p. 59).

Ahora bien, Agamben supone la esclavitud como un momento político fundamental del occidente antiguo en el que la idea central de uso es la que determina las relaciones entre los libres y los no libres, pero excluye de este análisis la esclavitud moderna, pues la considera una institución tan solo económica y no política. Es allí donde en primer término el presente trabajo debe efectuar su rastreo, es decir, comprendiendo la concepción que los defensores de la esclavitud y los enemigos tenían de dicha institución. Así, podremos determinar la perspectiva de suspensión del ser y de su inoperosidad presentes en la esclavitud africana en Colombia, para posteriormente encontrar cómo a través del uso de la palabra se representó la potencia de vida del esclavo y su posibilidad de trascendencia, haciendo de la apropiación del lenguaje del esclavizador un acto de significación de sí y de su condición en el mundo.

El ser en disputa

Agamben (2017) desarrolla tres conceptos que resultan clave para comprender el problema que vamos a abordar: el concepto de uso, el de hábito y el de inoperosidad. Al abordar el problema de uso, que en el caso de este trabajo se refiere al del uso de sí, Agamben manifiesta que este alude a la experiencia de sí en

el mundo. Y es aquello que equivale a ser como sujeto capaz de ejecutar un acto, acto que en potencia le permite a dicho sujeto ser, es esta la condición de ser en el mundo así. Agamben, en contra de la doctrina escolástica según la cual “el uso de la potencia pertenece a quien le pertenece el hábito”, afirma que el uso no pertenece a sujeto alguno, que se sitúa más allá tanto del ser como del tener. “Es de este modo”, continua el autor, “que debemos pensar la contemplación como uso de sí. Todo uso de sí es la articulación de una zona de no conocimiento”. (Pág. 44) Esto implica la pregunta sobre si el hábito le puede ser dado o quitado a alguien, y si esta acción de sustraer el hábito de la potencia del ser inhibe la posibilidad de sí de dicho ser y lo torna en alguien sin hábito, esto es, inhabitable de sí mismo.

Por tanto, afirma Agamben que el uso es siempre operoso de sí y está a su vez siempre dispuesto a ser, pues este no se activa en el momento en el que el sujeto actúa, sino que es de sí en el sujeto mismo, como la virtud, pues no se es virtuoso en el ser, sino se es virtuoso en el uso de la virtud. Entonces ¿se puede pensar que la esclavitud marca un momento de imposibilidad de uso del ser sobre sí? o, en cualquier caso, ¿aunque el hábito le sea impuesto el sujeto usa de sí? Agamben da una pista para aproximar una respuesta inicial a la pregunta, cuando introduce la quinta causa a las cuatro iniciales propuestas por Aristóteles; esto es, al establecer la causa instrumental de la forma como Santo Tomás la presenta. Agamben (2017) concluye que “el concepto de causa instrumental nace entonces como un desdoblamiento de la causa eficiente que se escinde en causa instrumental y en causa principal, asegurándole así a la instrumentalidad un estatuto autónomo” (p. 143).

En su interpretación muy cercana al sentido del texto tomasino, Agamben afirma que en este caso Jesucristo es una causa instrumental de la salvación, es decir que la encarnación de Dios en Cristo es la causa eficiente. Esto reitera el uso de la persona de Jesús, que adquiere ser independiente, pero a su vez se instituye como autómatas del proceso; es decir que la actuación misma del hombre en el mundo si es ajena a la causa eficiente

al ser eminentemente instrumental, está investida de ser pero privada de uso, y por tanto de voluntad. Agamben manifiesta:

Es posible, de hecho, que haya en el instrumento técnico, algo diferente de la simple “servibilidad” pero que este “diferente” no coincida, como consideraba Heidegger, tanto con un nuevo y decisivo develamiento - velamiento epocal del ser, cuanto, más bien, con una transformación en el uso de los cuerpos y de los objetos, cuyo paradigma originario ha de buscarse en aquel “instrumento animado” que es el esclavo: el hombre que, usando su cuerpo en realidad, es usado por otros (p. 147).

Sobre esta idea reposa el problema constitutivo de la esclavitud, particularmente en la que tenía como propósito la plantación monoexportadora, pues es en esta donde el esclavo cumple la función de la máquina, y se constituye en el autómatas de Aristóteles. La idea y forma del trabajo le son ajenas al esclavo. Del esclavo es solamente la ejecución de la faena a cambio de una forma limitada de vida, de tal suerte que en tanto renuncie voluntariamente al uso de su cuerpo tendrá su vida; no tiene sentido quitarle la vida, dado pues precisamente la voluntad del esclavo de constituirse en instrumento de lo que le requiere el esclavista.

Al preguntarse por la efectiva constitución de sí del sujeto, por la comprensión de sí frente al mundo, se hace evidente su imposibilidad de habitarlo, pues está imposibilitado de habitarse a sí mismo; dado que en tanto negro está determinado como esclavo, la huida de esta condición implicaría una huida de sí mismo. Agamben (2017) concluye:

Esto significa que en el instante en el cual lo que nos es más íntimo y propio-nuestro-cuerpo o irreparablemente puesto al desnudo se nos presenta como la cosa más ajena, que no podemos de modo alguno asumir y queríamos por este motivo ocultar. (p.167)

Agamben hace evidente en este fragmento el problema que podríamos llamar “pigmentocracia”, dada la relación

mencionada antes que identifica el ser negro con el ser esclavo o, para el caso de la Nueva Granada, el ser negro con un adorador del demonio católico, imaginario establecido en la narrativa social y cultural de la colonia que se prolongó con diversos matices, hasta bien entrado el siglo XIX. De modo que, en última instancia, lo que hacía o lo que establecía biopolíticamente la esclavitud en América, además del hecho fáctico de la privación de la libertad y del uso del propio cuerpo, era la condición de ser; para este último caso la persona negra no podía dejar de ser negra.

Por eso mismo, mucho tiempo después de la abolición de la esclavitud, durante el siglo XIX en Colombia, negro y esclavo, así como negro y bruto, seguían constituyendo sinónimos en el lenguaje corriente; la única forma de escapar de dicha condición era aparecer como no negro, o no tan negro, que en ningún caso podía llegar a ser un blanco o al menos mestizo. Pero este aparecer como no tan negro estaba dado por asumir una apariencia, apropiarse un estereotipo de una forma de lo negro que fuera socialmente aceptada y que pasara por la renuncia a algunos de sus hábitos de vida asumidos tras el proceso de abolición, de modo que, para habitar el mundo, la persona negra debía deshabitarse.

Es sobre el concepto de estereotipo y su opuesto que Agamben, refiriéndose al lenguaje como vía de aproximación al mundo y a la “manera”, afirma que esta última constituye una desapropiación apropiadora y el estilo una apropiación desapropiadora: “El idiotismo y el estereotipo, lo demasiado propio y la más completa ajénidad” (p. 171).

La pregunta es ¿cómo se imaginó la élite criolla que llevó a cabo el proceso de independencia, la articulación de estos pueblos, y cómo la enunció en sus narrativas de nación y de poder? Sobre este elemento aparece la teoría de Castro-Gómez (2005), donde plantea la cuestión de los “dispositivos de blancura”: una serie de elementos culturales propios del pensamiento

moderno⁶ que establecieron unos mecanismos tendientes a diferenciar las razas y buscar invalidar una apreciación racial positiva sobre cualquier individuo que fuese blanco o se pudiera considerar blanco.

Castro-Gómez sostiene que la *hybris* se sitúa en el momento en el que Europa construye el concepto de saber objetivo e inaugura el pensamiento moderno, de modo que todo aquello que es diferente a este es considerado o bien premoderno —el pensamiento persa, egipcio griego—, o atrasado —**África y América**—. De la misma forma, señala el autor, la lengua juega un papel muy importante, pues al establecer el castellano como única lengua en estos territorios se inicia el proyecto político moderno que los Borbones pusieron en marcha; el resultado de esta debilidad institucional de la religión, sumada al exotismo y la mezcla racial, configura la importancia del dispositivo de blancura.

Si se tiene en cuenta que una vez terminada la independencia no se dio, por ejemplo, la abolición de la institución de la esclavitud es fácil suponer que no se tenía claro un principio de integración poblacional en la lógica de constitución de la nación. Sobre este particular una exploración inicial muestra dos corrientes. Por un lado, en el texto *El discurso abolicionista de las élites hacia 1852* de Zuluaga (2003), el autor señala que, desde el Congreso de Angostura, y particularmente desde 1822, Don Juan del Corral insistió sistemáticamente en la abolición de la esclavitud por motivos morales, siendo este argumento ampliamente aceptado pero insuficiente para llevar a cabo la efectiva abolición. Por otro lado, Sergio Arboleda sostiene que “hay un fenómeno fisiológico, del cual, tal vez nació la preocupación de la pobreza de la sangre: esclavizada y oprimida una raza durante muchas generaciones, acaba por producir individuos físicamente degradados y

6 Sobre este particular, considero importante establecer que el dispositivo comienza con la entronización de la religión católica y sus mecanismos de evangelización, sus narrativas, sus imágenes, y la asociación de todo aquello que no es propio de la cultura europea con la idea medieval del demonio.

predispuestos a la esclavitud y a la abyección” (Zuluaga, 2003, p. 401). Esta, que no era la consideración aceptada en público, parece ser en últimas la consideración general que retardó el proyecto abolicionista. Un grupo considerable de la élite parecía estar vinculado a la idea de la manumisión progresiva, si bien no se declaraba abiertamente esclavista. Menciona Zuluaga:

No obstante, frente a este partido existía otro que, aunque nunca se reconoció esclavista, hizo hincapié en el invulnerable derecho de la propiedad, en la indemnización de los amos, en la incapacidad intelectual y moral de los esclavos para dirigir sus propias vidas, y en el desorden económico y social que seguiría a la liberación. Este partido estuvo alerta para limitar el proceso de manumisión y torpedear acciones del Estado, obtener plazos y dilatar el proceso. (Zuluaga, 2003, p. 405)

Es manifiesto cómo la consideración política hacia el negro en el siglo XIX generalizaba la idea de su incapacidad para administrar su propia vida y, si bien no aceptaban la institución económica de la esclavitud, tampoco concebían la forma de la incorporación del negro a la vida política y social de la nación, por fuera de una tutela dirigida por los criollos. De este modo la soberanía popular, que se constituyó con el pretexto fundamental del movimiento independentista, queda suspendida para establecer un orden social que progresivamente, y dirigido desde arriba por las élites y la iglesia católica, condujera al anhelado sueño de construcción de la nación.

Dicha construcción de la nación no supone una configuración nacional que integre todos los grupos raciales y culturales resultantes del proceso de colonización. Esta construcción de la nación se asienta en la idea del mejoramiento de la raza, con la raza blanca europea como cimiento, de modo que en la mentalidad de la élite en su conjunto, pero particularmente entre los conservadores, entre el siglo XIX y el XX la única vía para la constitución de una nación pasa por un proyecto de administración biológica de la raza para alcanzar el progreso.

En el artículo del periódico el neogranadino de 1850 firmado por R. Gutiérrez y citado por Reales (2003), se lamenta el cruce de las razas que pobló América y se reconoce que en virtud de la esclavitud siempre el negro odiará al blanco, y que por esto solo vendrán serios disturbios en el porvenir. Dice Reales que el autor de este artículo promueve la segregación legal, pues considera que la inclusión de esta institución en la vida nacional será fuente permanente de inestabilidad; por lo tanto, considera que la única forma de salvar la nación y construir un verdadero proyecto nacional debe ser regenerando a los hispanoamericanos con otras razas más fuertes y brillantes: “los Germanos y Anglosajones son sin duda, los que nos convienen mejor, los hombres de estas familias de la raza caucas son activos, laborioso, inteligentes, entusiastas por la libertad, bien formados ¡morijerados en sus pasiones! sentimientos” (Reales, 2003, p. 427). Esta consideración, más bien culturalista, va a ser defendida a comienzos del siglo XX en términos muy similares por intelectuales como López de Mesa quien consideraba que “es preciso desde ahora determinar corrientes de inmigración sana que pueble poco a poco esas regiones y en ellas prospere con el mayor coeficiente de crecimiento” (López de Mesa, 2011).

Esto pone de manifiesto la carencia de un verdadero proyecto de integración racial en el proceso mismo de constitución de la nación, y por lo tanto no se establece un quehacer para el momento de terminación de la institución de la esclavitud y el reconocimiento de la libertad de los esclavos. Por el contrario, se dará un lento y burocrático proceso de emancipación y, dada la imposibilidad de desaparecer o emigrar a los descendientes de los africanos, finalmente su presencia en el territorio, sumada al mestizaje, terminará siendo fuente de continuas preguntas sin respuesta. Esa duda permanente es la que cimenta esa “sociología espontánea de las élites” como la denomina Castro-Gómez (2005), que considera todo lo no blanco como muestra de barbarie y atraso.

Lo anterior conduce a revisar cómo comprende Agamben la relación ontológica del esclavo y de los descendientes de

los esclavos, denominados “negros”, consigo mismos. Es particularmente en *El uso de los cuerpos* donde se explora este último elemento. Existen en la primera parte del texto de Agamben y las fuentes que describen el proceso esclavista en Colombia, particularmente en el estado del Cauca, cuna del pensamiento conservador, algunas similitudes. Agamben define la esclavitud a partir de los postulados de Aristóteles, y afirma que el esclavo es el ser “cuya obra es el uso del cuerpo” (Agamben, 2017, p. 28). Al partir de esta definición el autor se distancia del modelo esclavista que produjo la oleada de africanos en América, que en general fueron insertos en la economía de plantación de algodón y azúcar, y se acerca a la idea que tenían los griegos sobre la esclavitud; al acudir al interrogante de quién hace uso del cuerpo o quién usa su cuerpo, señala el fundamento de esta institución en el mundo griego: es de aquel que carece de la potestad del uso de sí, y cuyo propósito es el uso del cuerpo como extensión del uso del cuerpo de su amo.

Desde esta perspectiva la dimensión ontológica se pone en el centro del problema, en tanto el ser, no el cuerpo de quien es esclavizado, es el elemento fundamental del debate. Esto es así en tanto el dueño usa el cuerpo del otro como si se tratase de su propio cuerpo y, si bien a cada esclavo se le asignan diferentes tareas que pueden resultar fatigosas, lo que apropia esta institución es el cuerpo en sí como extensión del otro “en perfecta coherencia con la doctrina aristotélica del esclavo como utensilio, el usar sexualmente del esclavo en sueños es aquí el símbolo de la mejor relación posible con los propios objetos de uso: “soñar la unión sexual con el propio esclavo o con la propia esclava es propicio: los esclavos son en efecto utensilios” (Agamben, 2017, p. 51).

Ahora bien, la voluntad de usar o no el cuerpo para determinada tarea, estando en capacidad intelectual de hacerlo, determina este momento de la inoperosidad, en tanto para Agamben la potencia de ser no se refiere a la condición potencial que tiene cualquier individuo de ser cualquier cosa. Para el autor

la potencia aristotélica se refiere a la decisión del ser sobre el uso del cuerpo para realizar o no una tarea que está en plena capacidad de llevar a cabo; el decidir conscientemente no hacerla determina la inoperosidad y esta a su vez recuerda la digresión sobre el descanso divino: Dios no descansa el séptimo día porque esté cansado —lo que sería paradójico en la concepción católica de Dios—, sino porque quiere y desea ser glorificado. Esta noción de tener la voluntad de descansar es el elemento que define el uso del cuerpo del esclavo, pues el esclavista usa a los esclavos como el hombre moderno usa las maquinas.

El nexo constitutivo que une al esclavo con la técnica está implícito en la irónica afirmación de Aristóteles, según la cual si los instrumentos, como la legendaria estatua de Dedalo, pudieran cumplir su obra por sí solos, ni los arquitectos tendrían necesidad de ayudantes ni los amos de esclavos. (Agamben, 2017, p. 154)

Para el caso específico de la esclavitud americana, el uso del cuerpo se conjuga con el factor biológico de la raza, dado que una raza ha esclavizado a la otra. En este punto no solo el proceso de liberación pasa por un proceso de reconocimiento de sí como sujeto de su propio yo, sino por un proceso de validación de su ser diferente, en tanto la esclavización ha roto los elementos culturales que lo constituían como ser; las manifestaciones artísticas, la idea de belleza y bondad están puestas en la raza del esclavista y le han sido despojadas al esclavizado.

Sobre esa dimensión hace énfasis Fanon (2009), al afirmar que el dispositivo de blancura está relacionado con un elemento cultural propio de la ideología o de la forma como se constituye la identidad. Así en *Piel negra, máscaras blancas*, el autor afirma que esta surge del margen mismo de la intersubjetividad y se determina desde lo otro que no es el ser negro, en tanto es lo blanco lo que se piensa como civilización, como progreso y como condición de ser. Para Fanon el ser resulta de una condición dada por lo blanco y la blancura, pues el mundo se piensa desde allí: la literatura, el lenguaje y todo aquello que rodea la construcción del mundo occidental, incluyendo, por supuesto,

el factor fundamental de la religión. Esto hace del mundo un lugar donde lo blanco como concepto está necesariamente ligado a lo bueno y lo negro, por tanto, se relaciona con lo malo. Europa figuró un mundo que se determinaba por su propia apreciación de sí, y es a través de esta forma de reconocerse como reconocen el mundo.

El caso histórico de la esclavitud en Colombia resulta siendo un intermedio entre la gran economía esclavista de plantación y el anhelo de tener servidumbre de la que se pudiera hacer uso para destinar tiempo a tareas consideradas más virtuosas. Cabe anotar, como ejemplo, que la familia Arboleda se consideraba humanista: Julio Arboleda, uno de los hermanos del ya citado Sergio Arboleda, fue un notorio poeta colombiano en el siglo XIX. También es importante anotar que tras la independencia el desarrollo económico del país fue escaso, por lo que en general el esclavo tenía más la naturaleza de un esclavo doméstico que la de un trabajador ligado a un sistema de producción, como ocurrió en los Estados Unidos o en Brasil. Esto aproxima la noción de esclavitud a la que aparecía habitualmente en el mundo griego, con el elemento adicional de que la esclavitud, en virtud de la cristianización que aseguraba, parecía a los ojos de quienes la practicaban un elemento positivo. Es además conocido que el estado del Cauca, uno de los que más se opuso a la emancipación de los esclavos, ha constituido desde siempre un importante centro religioso católico en la ciudad de Popayán.

Se puede afirmar que el proceso de esclavización debió llevar a las personas negras a un necesario habitarse completamente a sí mismas para sobrellevar la imposibilidad de habitar el mundo a través del uso de su cuerpo, de tal modo que en su experiencia de esclavización y la de cimarronaje dichas manifestaciones libertarias, como la música de tambor y la lengua palenquera, serán las notorias evidencias de su lucha. En este sentido es muy difícil determinar la experiencia de sí, del sujeto esclavizado, dado que las manifestaciones de habitar el mundo y de abrirse al mismo no están disponibles. La mayoría de estas manifestaciones de habitar el mundo

estaban prohibidas o no queda evidencia más que oral de estas, seguramente transformadas por el tiempo; este habitar Agamben (2017) lo define como “estar en una relación tan intensa con algo, al punto de poderse y olvidarse en ella, constituirlo como inapropiable” (p.172).

La disputa por la memoria

Tanto Borja (2009) como Davis (1996) dan cuenta del proceso teórico necesario para justificar la institución del sistema esclavista. Ambos destacan la dimensión ontológica de la misma y se fundamentan en una mirada del otro completamente permeada por la mística religiosa. Para explicar este hecho es importante anotar que para el pensamiento español que conquistó y colonizó el Nuevo Mundo el demonio efectivamente existe y su existencia constituye la tarea fundamental de la iglesia; es decir, la lucha contra el demonio es por antonomasia la tarea para la cual fue establecida la iglesia.

Es importante señalar cómo Davis manifiesta la necesaria construcción de un imaginario particular del negro que lo hace proclive a la esclavización; en este sentido, da cuenta de la narrativa religiosa, las estructuras jurídicas y la lógica filosófica como cimientos iniciales que entienden en esta esclavización un momento particular de la historia, y hacen de esta institución una diferente a cuantas le han precedido. Según el autor, el elemento que permitió el desarrollo de dicha institución fue sin duda el elemento racial, y sobre esto Europa y el Nuevo Mundo construyeron la idea de que ser negro es igual a ser esclavo; esta idea se mantuvo con algunas alteraciones y discusiones hasta finales del siglo XVII y comienzos del XIX.

La institución de la esclavitud fundamenta su existencia en la condición inferior y casi animal del negro africano, y utiliza para ello algunas explicaciones míticas de la escritura sobre los descendientes de Cam, hijo de Noé, y explica la misma condición del negro como procedente de un mundo degenerado al que la

esclavitud y su proceso de cristianización no hacen más que salvar. Davis afirma: “pero para Buffon, como por cierto para la mayor parte de los teóricos del siglo XVIII, el hombre blanco era la norma humana y el negro la desviación” (p. 446).

De modo que esta característica racial que ponía al negro en un claro estadio de inferioridad justificaba por sí misma la esclavización de este; sin embargo, no era la única. El europeo de la época tendía a creer las exóticas historias que pululaban en su imaginario, acerca de un África degenerada y bestial, contraria al espíritu humano y a la ética cristiana.

¿Qué podía ser mejor testimonio de la omnipotencia de Dios que una cadena del ser admirablemente completa, una “serie y progresión desde una masa de lodo hasta un hombre perfecto”, que desplegaba un número infinito de variaciones sobre un diseño o modelo simple? Long no explicaba por qué un determinado eslabón de esta cadena armoniosa debía ser tan aborrecible. “Pero no realizó ningún esfuerzo por ocultar su asco por el “pelo bestial”, las “narices túmidas” el “olor fétido o animalesco que todos tienen en mayor o menor grado”. Hasta los piojos de los negros eran negros y presumiblemente inferiores. (p. 451)

La extensión de la cita se justifica en tanto evidencia los elementos teóricos sobre los que estaba planteado el debate sobre la naturaleza de la esclavitud que descansaba, como la evidencia lo refiere, en la naturaleza misma del sujeto esclavizado. Ahora bien, Davis ilustra cómo para el europeo común la idea de África y la del negro africano eran completamente imposibles de comprender o de articular con su propia comprensión del mundo, la forma misma de vida, de sociedad, sus hábitos religiosos, sexuales y demás. Las características raciales del negro eran tan diferentes a las del europeo que los segundos no podía explicarlas, y al intentar articularlas en su estructura mental tendían a rechazarlas, bestializando todo lo que se refería a este continente y sus habitantes.

Así, tanto para ingleses, franceses, holandeses y españoles, los principales protagonistas del proceso de explotación de la tierra, la esclavitud no resulta moralmente censurable durante buena parte de su existencia, pues no contradice desde ningún punto de vista el plan de la providencia y permite salvar las almas de los africanos esclavizados, a la vez que propone el progreso material a Europa. Davis (1996) afirma que “la gran distancia que separaba de África y el hecho de que los cautivos generalmente procedían de las regiones selváticas situadas lejos de la costa, permitía disociar más fácilmente la esclavitud negra acto violento de la esclavización” (p. 181). Esta circunstancia fortalece la idea providencial de la esclavitud, dando la impresión al blanco, al criollo americano y al blanco europeo de un cierto carácter de inevitabilidad de esta, así como de la necesidad de humanizar su práctica con la conversión y cristianización del esclavo negro. Este proceso tiene interesantes particularidades que valdrían un estudio para cada lugar de América, pero dado que la propuesta de investigación se limita a la concepción que del negro se desarrolló en el territorio de Colombia o de la Nueva Granada, voy a limitarme a comentar los hallazgos de Borja (1985).

La relación del negro esclavo en este territorio no se distancia de lo propuesto por Davis: es visto como un ser proveniente de un mundo degenerado y, por tanto, solamente apto para la esclavización, a cambio de una efectiva conversión. Sin embargo, ese proceso en este territorio se ve afectado por la relación entre esclavizador y esclavizado, así como por el carácter violento de la conquista, que determinó una suerte de sometimiento de un mundo salvaje e inferior al que el africano llegó, cuando aún los rezagos de esta no se habían disipado⁷.

7 No se puede extender a todos los conquistadores o a todo el proceso de la conquista, pero el cuadro general de sometimiento evidencia el nivel de anarquía propio de las guerras. Borja lo ejemplifica en el caso de Lázaro Fonte, quien tomó a una muchacha hija de Bogotá, de siete u ocho años.

Este nivel de anarquía y una débil capacidad institucional en el territorio permitieron al negro recién llegado estructurar sus formas de resistencia física en los palenques, e ideológica en sus formas religiosas. Constatado el miedo de los españoles al demonio, las personas negras no dudaron en utilizarlo a su favor, bien fuera creyendo o no en esta entidad de la religión católica —finalmente el enemigo de mi enemigo es mi amigo—; de modo que recurrir a un orisha, cuyo significado variaba entre los africanos, constituía un elemento fundamental en sus procesos de resistencia. Afirma Borja (1985): “mientras tanto los esclavos encontraron en la reinterpretada práctica religiosa cristiana, el factor que permitía el reagrupamiento y la conservación de la comunidad (p. 141). Esta asociación sería determinante para la constitución de la narrativa de lo negro en el Nuevo Reino de Granada y posteriormente en la naciente Colombia, donde no solo se asociaba al negro con el esclavo por principio natural, sino que también se asociaba al negro con el demonio y todo lo que este representaba.

Sobre la representación

Transmitir desde la palabra una presencia robada, potencia de sí que ha sido puesta en suspensión, que ha sido negada, constituye un acto de completa representación del mundo pues no se pretende a través de la palabra contar una historia; la poesía que rememora lo que pretende es transmitir un sentimiento de no ser, y una esperanza de volver a ser, y en este sentido es potencia de potencia. En términos de (Nancy, 2014) la poesía negra sobrerrepresenta no la realidad, sino una percepción trascendental del mundo que lo transforma y lo convierte en potencia manifiesta de ser, que se transmite en posibilidad. Es la libertad y la realización descrita a través del deseo de la imposibilidad de ser y una manifestación de impotencia hecha potencia: es esa la potencia que se transmite.

La representación no es un simulacro: no es el reemplazo del original -en realidad, no se refiere a una cosa: es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada

(o dada totalmente acabada), o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. Las dos maneras de entenderla no se yuxtaponen, ni en lo que comparten ni en su contienda íntima, sino que son necesarias en conjunto y una contra otra para pensar el enredo o el arcano de la representación. (Nancy, 2014, p. 4)

En el extremo de aquellos cuerpos tomados, secuestrados de su propio ser, de su propia presencia y puestos al servicio de máquinas incipientes de la producción agrícola industrial, parece que no es el propósito último eliminarlos en tanto racialmente diferentes o inferiores. Pero la misma negación de ser ya implica una representación de una presencia no aceptable, de una incomodidad puesta en su misma razón de estar en el mundo, despojados de ser, convertidos en algo menos que cosa, pues no son objetos sino sujetos que carecen de sí. Esto manifiesta entonces el sentido de la sobrerrepresentación de los esclavos, cuya vida puede dejar de ser en cualquier momento: no han sido condenados, pero tampoco absueltos; han sido privados de sí, y esa privación disfrazada de utilidad material no los hace presentes, los hace ausentes. No se ven. Se sabe que están, pero su presencia inevitable es molesta. La esclavitud del negro es culpa del mismo esclavo. En palabras del autor francés: “la liquidación por motivo de representación de un atentado a la presencia auténtica: extermino porque tú infectas el cuerpo y la faz de la humanidad, tú la representas vaciada, sangrante de su presencia” (p. 9).

Aún hoy, el negro, lo negro, se mira con vergüenza, se mira con la doble lectura de la presencia-ausencia; cómo explicar la esclavitud sin tocar la representación del ser humano negro negado, reduciéndola a un puro momento económico, a una fase del desarrollo del mercantilismo y del antiguo régimen, a una fase nefasta pero superada. Lo negro en el otro no tiene significado; el esclavo era una pieza de maquinaria, un cuerpo sin sujeto. El negro, los negros no existen, no están presentes, han sido disueltos en el discurso histórico: no se es ya negro al final del proceso esclavista.

sí es como se puede seguir con Améry que la puesta en escena del verdugo implica la destrucción de la representación del prójimo: “En el universo de la tortura -escribe- el hombre existe solo por el hecho de que destroza al otro y puede contemplar su ruina”, y en esta ruina, el verdugo “ha realizado su expansión en el cuerpo del prójimo y ha extinguido lo que era el espíritu del otro”, y parece “recogido y concentrado en una auto-realización asesina. (p. 11)

El autor expresa en esta cita la potencia que conduce al esclavizador. El esclavo es medio de una promesa que está anclada al progreso. No es un hombre, es una vía para alcanzar un ideal de desarrollo y en última instancia de riqueza. El esclavista tampoco es hombre, se ha vaciado de humanidad para poder construir su ser en el otro, en el que ha quedado a merced de la barbarie. Como la razón última es material y se expresa en la realización de ese mundo europeo, se justifica al decir que cada uno de estos hombres era un sujeto de su tiempo y en su tiempo se pensaba así, a menos, claro, que se trate de Hitler, Stalin o Mao. Los enemigos ideológicos se convierten en monstruos, pues no son ellos sujetos de su tiempo. El desarrollo escuda el proceso esclavista en los logros alcanzados, diluye la culpa y absuelve al culpable. Fueron tantos esclavistas, fueron tantos esclavizados, que al final nadie lo fue. Para qué recordarlo, para qué representarlo. “Pero hay ‘imagen’ precisamente porque no hay desaparición real, y no la hay porque el mundo que hizo Auschwitz sigue siendo nuestro mundo, es para siempre la historia terminal, quizás interminable, de Occidente” (p. 12). Ese es el mismo mundo que hizo posible la esclavitud africana, añadiría yo, y en el que aún no se reconoce una culpa ni un culpable.

De ahí que pueda acabar queriendo salir de la presencia, ya no ausentándose, retirándose o exponiéndose, sino por sobrepresencia, retornando en sí lo que ya no tiene estructura de “sí” sino que se hace potencia pura: ni “poder”, ni conatus, ni incluso voluntad, sino potencia agotada en su acto, proyectada toda ella en el gesto de un verdugo que se sacia y remata ahí a un ser reducido a un golpe mortal. (p. 12)

Este es el elemento, el de la muerte que no se puede realizar y que los sobrecarga de sentido, seguir vivo a pesar de sí mismo es de lo que se aferra el esclavo, es lo que transmite a través de la cultura a sus descendientes, es lo que se percibe aún en la música y en la danza. El hombre se ha apropiado de sí, toda su potencia agotada en la doble censura de víctima sobreviviente es una suerte, no existe una norma o una ley que lo explique. Todos estuvieron muertos, todos sobrevivieron y en esa misma instancia ninguno ha sobrevivido. Se ha ganado la libertad pero no la vida, porque para ganar la vida tendrán que pasar años, tendrá la sociedad misma que excavar en su culpa y construir un camino de reconocimiento, de redención, de regreso desde el mundo de los muertos, no solo para los nietos de los esclavizados, sino para lo negro que se quedó muerto en todos nosotros y que aún está agazapado en su propia potencia.

La construcción de sí está relacionada con la potencia que se expresa en el mundo. El hombre alcanza el lugar de la negatividad cuando su ser es puesto en tensión con el mundo y este se abre a la posibilidad de ser un viviente. Significa entonces el mundo y lo transforma, y esa transformación pasa por el lenguaje. En el proceso de esclavización los hombres y mujeres negros fueron privados progresivamente de sus lenguas, las cuales fueron sustituidas por la lengua de los esclavizadores. En este proceso también se les negó la escritura. Enseñar a leer y escribir a los esclavos era considerado perjudicial para la institución esclavista y fue en algunos casos prohibido, de modo que, al plantear un espacio de resistencia esta opera desde el espacio mismo de la apropiación y significación de la lengua del esclavizador. Para significar el mundo del esclavo, la palabra y la forma como describe el mundo se convierten en el sustrato de la resistencia. No una forma violenta en el sentido de la lucha pero sí un elemento trascendental, en tanto es a través de las narrativas de la propia condición de ser que se representa el mundo; un mundo que se cantará y se recitará en tradiciones orales, muchas de las cuales se han perdido. Revisar la palabra que crea imágenes de una condición de ser es entonces el elemento sobre el que se soporta la resistencia, y desde allí se gesta la última parte de este texto.

Es difícil reconocer las tradiciones orales de la gente negra, imbricadas en las tradiciones y ritos del catolicismo y del esclavizador, pero es claro que aún años después de la abolición de la esclavitud, la palabra era un monopolio de clase. Es por ello que el intento de una mujer negra de escribir poesía, de apropiarse de una manifestación artística, será considerado inapropiado o fuera de lugar, y esos esfuerzos determinan el ser de una lucha social por representar un mundo que ha sido vaciado de sentido; al poder representarlo, resignificarlo para apropiarse del mismo, es entonces la expresión artística, la palabra y la poesía, una forma en sí misma de resistencia.

Esta tradición de oralidad se enfrentó en el continente americano a un hecho: los esclavistas trataron de no dejar unida ninguna etnia, quisieron establecer una especie de Torre de Babel para obligar y forzar la comunicación en el idioma dominante de los opresores (Cuesta y Ocampo, 2010, p. 33). Durante el periodo de la esclavización y pasado un tiempo, cuando se da la manumisión posterior a 1849, la expresión poética o artística de la gente negra estuvo vedada por criterios de raza y conveniencia. No quiere decir que no se haya dado, pues la tradición oral que aún pervive es un ejemplo de dicha producción; sin embargo, muy poco de eso se ha conservado o sistematizado para poder distinguir qué corresponde con precisión a aquel tiempo. No obstante, ya para comienzos del siglo XX aparecen los esfuerzos de mujeres y hombres que intentan manifestar su potencia de ser en torno a la palabra escrita.

Destacan en los propósitos de este texto los esfuerzos por representar ese sentir, al lado de los trabajos más reconocidos de poetas que se articularon con las redes que desde el Caribe o los Estados Unidos venían proponiendo una visión y una representación de ese hombre que había surgido del sin sentido de tres siglos de esclavización. Así, al lado del esfuerzo de poetas como Candelario Obeso, Nicolás Guillén o Manuel Zapata Olivella, encontramos los trabajos y las expresiones de sentido de las mujeres que han alimentado su ser de esos múltiples

escenarios de negación: como mujeres negras, como esposas de maridos ausentes por la esclavitud y la violencia permanente, como mantenedoras del hogar sometidas al mundo del hombre, como madres de sujetos esclavizados o a su vez sometidos a la servidumbre, como presas del deseo sexual del hombre blanco o del mestizo, cuyo derecho de propiedad le otorgaba derechos sobre los cuerpos de estas mujeres. Sobre esta condición de absoluta vulnerabilidad surge en el mundo la palabra, la voz, el canto de lo que ahora mismo se conoce como *alabao*, o el intento de escribir unas líneas que den cuenta de esta condición. Por ejemplo, Lucrecia Panchano dice: “en tu fisonomía, pelo y piel, África grita. Grita en la mezcla de la pigmentación, grita en el alma, allí donde lo noble de todo ser habita” (Cuesta y Ocampo, 2010, p.107). También están las palabras de Mary Grueso: “¿por qué me dicen morena? Si moreno no es color, yo tengo una raza que es negra y negra me hizo Dios” (p. 158), las cuales representan la presencia y la emergencia de esta trascendencia de espíritu que dará cuenta de la potencia que se ha construido desde los márgenes del ser, impuestos a la gente negra en este territorio.

Haciendo uso de esta la vía para la representación de todo aquello que constituye lo negro ya que es importante recuperar en el esfuerzo por significar una realidad que ha sido impuesta, de modo que sea posible que esa idea de lo negro asociado a la esclavización y a una ausencia de manifestación de la potencia de ser en el mundo quede en el pasado. Ahora bien, no un pasado silenciado o no narrado, en uno que pueda representar y en algún caso sobrerrepresentar el sentido y la idea de ser, ligada al problema específico de la imagen negadora; esta imagen está asociada a la idea de lo negro como categoría biológica de inferioridad frente a la condición subjetiva de ser africano o persona negra. El individuo que racialmente tiene alguna herencia africana no es en particular menos capaz que ningún otro, pero se halla habitado por aquello que es la condición de lo negro que constituye una mancha en su condición de ser y lo sitúa en una dimensión de falta. Está entonces en un estado de permanente ausencia de ser y de posibilidades de sí frente al mundo; su lugar en el espacio es el del trabajo, pues

la manifestación artística, es decir, la elevación del espíritu, no le corresponde. Frente a esta contradicción aparecerá entonces con fuerza en el siglo XX una permanente manifestación de esa potencia alargada por la vida suspendida e imposibilitada de ser que lo negro como conjunto de sujetos históricos mezclados y amalgamados en una sola esencia; conjunto que terminó habitando un espacio geográfico, una lengua y una religión impuestas con una violencia de la que aún se puede decir poco y de la que nos es difícil representar su crudeza.

Agonía lumbalú

Suena tambor africano, agonía lumbalú,
tumba y retumba en la noche, anunciando este coagro,
agonía lumbalú, suena tambor lumbalú de puro
ancestro africano.

Tengo que romper mi lira, no puedo seguir tocando,
voy a encender una hoguera con versos de fuego santo,
debo quemarme las alas
que le nacieron a mi alma,
no puedo, no puedo seguir volando.

Estoy presa en una cárcel, hecha con rejas de amor, sus paredes
son de llanto.

Yo misma la construí en cada parto alumbrando,
las paredes de esa cárcel en la que me estoy quemando.

Estoy presa en esa cárcel, dulce y terrible a la vez en la cárcel
de ser madre...

Mi corazón es el cofre donde se guarda la llave, agonía lumbalú.
Suena tambor ancestral. Tamborea en nueve lunas al final
de mi coagro.

Mujeres de la nueva era: sigan ustedes cantando yo me regreso a
mi cárcel y me condeno al silencio, porque soy juez y soy parte.
¡Algún día naceré, pariéndome, pariéndome de mis partos!

(María Teresa Ramírez en Cuesta y Ocampo, 2010, p. 136)

Referencias

- Agamben, G. (2007). *Lo abierto*. Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo editora.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- Aristóteles. (1989). *La política*. Instituto Caro y Cuervo.
- Borja, J. (Jiménez, M.). (2009). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Pre-textos.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero*. Pensar.
- Panchano, Lucrecia (2010). Carimba en Cuesta, G. y Ocampo, A. (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura.
- Davis, D. (1996). *El problema de la esclavitud en la cultura occidental*. El Áncora editores.
- De Sandoval, A. (1987). *Un tratado sobre la esclavitud* (E. Vila Villar, Trad.). Alianza.
- Fanon, Frantz. (2009). *Piel negra, mascararas blancas* (Iría Álvarez, Trad.). Akal
- Hegel, G. (1998). *Fenomenología del espíritu* (M. Jiménez, Trad.). Pre-textos.
- López de Mesa, Luis (2011) Segunda conferencia en Muñoz Rojas, Catalina. (2011) *Los problemas de la Raza en Colombia*. Universidad del Rosario
- Mosquera, C., Pardo, M. y Hoffman, O. (2002). *Afrodescendientes en las Américas, trayectorias sociales e identitarias*. Universidad Nacional de Colombia.
- Nancy, J. L. (2014). La representación prohibida. *Revista Fractal* (34). <https://www.mxfractal.org/F34nancy.html>
- Reales, L. (2007). *La imagen de la población afrocolombiana en la prensa, en 150 años de la abolición de la esclavitud*. VI Cátedra anual de historia Ernesto Tirado Mejía.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2004). *Conflicto e invisibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Editorial Universidad del Cauca.
- Ruvituso, M. (2013). La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben. *Diánoia*, LVIII (71), 105-125.

- Tisnes Jiménez, R. (1980). *Don Juan del Corral. Libertador de los esclavos*. Banco Popular.
- Zuluaga, F. (2003). *El discurso abolicionista de las élites hacia 1852*. VI Cátedra anual de historia Ernesto Tirado Mejía.

Héroes, superhéroes y la institucionalidad política⁸

Ronald Fernando Díaz Castro⁹

*“El ruego «no me dejes caer en la tentación»
significa «no me permitas ver quien soy»”
(Schopenhauer, 2010, pág. 632)*

-
- 8 Capítulo derivado del proyecto de investigación Imágenes y audiovisuales, poder y resistencia, financiado por la Dirección de Investigaciones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación, de la UPTC.
 - 9 Filósofo de la Universidad Industrial de Santander, profesor de la Escuela de Filosofía y Humanidades de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador del grupo de investigación GIFSE – UPTC. Correo electrónico: Ronald.diaz01@uptc.edu.co

Introducción

Los héroes han sido parte del acervo cultural de la humanidad desde que tenemos registro; desde el origen de los pueblos y culturas la figura del héroe ha hecho parte de los mitos, leyendas y cuentos de las diferentes culturas.

Dentro de las narraciones ancestrales de los pueblos que buscaban describir un hecho, inmortalizar su historia o plasmar los rasgos vernáculos de su cultura, el héroe jugó un papel moralizante. Junto con la necesidad de las sociedades de contar su historia y rasgos culturales se da una relación indisoluble hasta nuestros días: se trata de la relación entre la narrativa y la imagen. Un sinnúmero de sociedades se valieron de la imagen para plasmar lo que buscaban expresar; muchas de sus narrativas encontraron un complemento perfecto en la imagen, e incluso antes de contar con una lengua propiamente dicha recurrieron a la imagen como medio de expresión.

El héroe por supuesto no podía estar por fuera de esta estrecha relación, ya que el héroe hecho imagen hizo parte de los elementos identitarios de los pueblos prácticamente desde sus inicios. Esta relación entre la cultura, la imagen y el héroe no se ha disuelto hasta el día de hoy, por el contrario, con el surgimiento de la imprenta y por consiguiente de los

medios impresos se fortaleció dicha relación. La aparición de historietas que pretendían satirizar a gobernantes, personalidades o sucesos políticos en los periódicos abrió las puertas al resurgimiento de la imagen del héroe como elemento moralizante de las sociedades. Con el advenimiento de la cultura pop, el cómic se convertiría en el lugar por excelencia del héroe y su versión mejorada, el superhéroe. El cómic y posteriormente la novela gráfica se convirtieron en un escenario mucho más elaborado de crítica social, sátira política y entretenimiento. Las narrativas moralizantes permeadas de elementos políticos y sociales prontamente sobrepasaron el fin del entretenimiento del cómic y se convirtieron en un elemento identitario de la sociedad contemporánea, cosa que supo aprovechar muy bien la industria hollywoodense. La cereza del postre del auge de los superhéroes se materializó con el paso del cómic a la pantalla grande; las audiovisuales, el fuerte de la industria del entretenimiento, llevaron las historias de estos ilustres personajes a la sala de las casas de todas las familias, captando particularmente al público infantil y adolescente. Las historias de superhéroes en su versión cinematográfica rápidamente se tomaron las salas de cine del mundo entero, masificando el alto contenido moralizante y político que ya estaba presente en el cómic.

La figura del héroe acompañada de habilidades extraordinarias y de muchos efectos especiales fueron la combinación perfecta para llenar las salas de cine. El héroe de nuevo volvía a captar la atención de las personas de manera protagónica, en cuanto que representa los valores más elevados de una sociedad, protagonismo que también es utilizado, particularmente, por la industria del entretenimiento hollywoodense para incentivar, a partir de símbolos, valores propios de la cultura estadounidense.

La relación de los superhéroes con la moral, la ética y la política implica también su relación necesaria con el poder y la institucionalidad política¹⁰.

El presente texto se enfocará en la figura del héroe y el superhéroe de cómics y sus respectivas versiones cinematográficas. Tiene como objetivo demostrar que la figura del superhéroe se presenta ante la institucionalidad política como un acto de resistencia, en cierta forma subversivo, incluso cuando su propósito es restablecer el orden institucional mismo. En primera instancia, se hará una revisión de las características propias de la acción heroica con el fin de obviar la idea de que las habilidades extraordinarias del héroe son la fuente de su disposición a ayudar a los demás y, por el contrario, se demostrará que el valor de la acción heroica recae sobre su carácter moral, particularmente sobre un dilema moral propio del ser humano. Posteriormente se analizará la relación del superhéroe con la institucionalidad política; se mostrará la figura del superhéroe como un sujeto que actúa por fuera del orden institucional, lo cual, a pesar de que sus acciones estén a favor de restaurar o mantener el orden institucional, lo desconoce o suplanta en sus funciones, insinuando que es válido actuar por fuera de él, siempre y cuando se haga en función de un principio superior como la justicia. De esta manera

10 El presente texto es fruto de un proceso investigativo dentro de la línea de Filosofía Moral y Política del grupo de investigación Filosofía, Sociedad y Educación (GIFSE) de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Este proceso tiene inicio en un primer proyecto que tuvo como objetivo indagar sobre el concepto de *justicia* titulado *La justicia como objeto de combate: perspectivas filosóficas sobre la desigualdad y el conflicto armado en Colombia*. El objetivo de este proyecto fue —atendiendo a la tesis rortyana de que nuestro lenguaje y, por ende, nuestra historia intelectual se formaron a raíz de un gran número de meras contingencias— identificar la noción de justicia en Colombia como una narrativa más, producto de circunstancias históricas propias del conflicto armado interno que vivió. Es por esto que el presente texto debe ser leído desde la noción justicia allí expuesta. En un segundo trabajo titulado *Batman el caballero de la noche, entre lo público y lo privado* desarrollo con más profundidad la relación entre el cómic, la industria del entretenimiento estadounidense y la política, motivo por el cual no lo trato con profundidad en este texto.

se muestra que la legitimación del héroe ante la sociedad es inversamente proporcional a la legitimidad institucional.

Superhéroes: humanos, demasiado humanos

La Real Academia Española define al héroe en su primera acepción como una “persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble”. Es de resaltar que se refiere en esta acepción al héroe como una “persona”, término que a su vez define como “individuo de la especie humana”. Por otro lado, define al superhéroe como “personaje de ficción que tiene poderes extraordinarios”. El elemento diferenciador es que en un caso puede ser un apelativo que se confiere a cualquier persona, dependiendo del tipo de acción que realiza, mientras que en el otro se trata de un personaje de ficción con poderes extraordinarios, virtud a partir de la cual realiza acciones que pueden ser consideradas heroicas.

Pero ¿qué tanto pueden ser los poderes extraordinarios del superhéroe un criterio diferenciador? ¿Son realmente los poderes extraordinarios del superhéroe determinantes en la acción heroica? ¿Cuáles son las cualidades identitarias del superhéroe más allá de la ficción? Los superhéroes poseen poderes y capacidades extraordinarias: algunos de ellos pueden volar, otros tienen garras de metal, pueden lanzar telarañas, pueden disminuir de tamaño o hacerse invisibles, ser muy irritables, fuertes y verdes, o contar con artilugios como chipote chillón y pastillas de chiquitolina o batimóvil. Incluso el héroe en la Antigua Grecia era reconocido como un hombre nacido de la unión entre un dios o diosa y un ser humano, por lo cual era considerado más que un hombre y menos que un dios; era igualmente admirado por sus acciones valerosas, pero a su vez contaba con todas las debilidades de un hombre normal.

A pesar del amplio espectro de superpoderes todos comparten un factor común: buscan hacer justicia y están dispuestos a arriesgar hasta su propia vida por el otro —tal vez a excepción

del héroe trágico, que más que ser reconocido por sus acciones virtuosas es reconocido porque a través de sus acciones recibe una desgracia inmerecida—. Pero ¿son sus superpoderes un seguro de vida, atenuando el valor de la acción heroica? Si sabes que no vas a morir o sufrir algún daño, tal vez cualquier persona estaría más dispuesta a ayudar a los demás. Lanzarte de un rascacielos para salvar a una persona que está cayendo, sabiendo que puedes volar y eres un “hombre” de acero, o recibir las balas con tu cuerpo para salvar a alguien teniendo el poder de la sanación casi inmediata, parece no tener mucho sentido. Pero tener que escoger entre un desconocido en peligro y el amor de tu vida que está cayendo de un rascacielos marca una diferencia significativa.

Parte del valor de la acción heroica radica en arriesgar la vida y la integridad física en pro de ayudar a los demás, y entre más poderoso se sea, menor será el riesgo asumido por el héroe y menos heroica resulta la acción. Al parecer son inversamente proporcionales los superpoderes y la acción heroica, sin embargo, no necesariamente es así. Lo heroico no radica en las particularidades propias de las habilidades sobrehumanas de los superhéroes sino en el carácter de la acción misma. Debe ser una acción noble, abnegada en beneficio de otros y en pro de un principio superior como la justicia. No es que los superpoderes vayan en contravía de la acción heroica sino que su esencia no radica en ellos, porque tan solo son un artilugio de entretenimiento. De tal forma que, incluso sujetos sin ningún tipo de poder extraordinario pueden realizar una acción heroica y ser reconocidos como héroes. Este puede ser el caso de personas que asumen roles en nuestra cotidianidad que implican un grado de riesgo considerable en función de proteger a otros, como el caso de bomberos, médicos, rescatistas, policías y militares, o todo aquel que esté dispuesto a sacrificarse en pro de los demás. Se trata de personas admiradas por sus logros y sus nobles cualidades: “Quienes desarrollan tales trabajos logran, a menudo, alzarse por encima de la preocupación universal (y perfectamente natural) por el propio yo, con sus intereses, y consiguen poner a los demás por delante en su

lista de prioridades” (Tom Morris-Matt Morris, 2010, p. 36). Sin embargo, el caso del superhéroe capta nuestra atención de forma particularmente dramática, porque va mucho más allá del espacio de actuación normal.

Pero ¿qué es lo que distingue específicamente al héroe o al superhéroe más allá de sus posibles habilidades extraordinarias? Al parecer la respuesta a esta pregunta está en la propia condición humana, independientemente de la procedencia o naturaleza biológica del sujeto. Es el carácter abnegado de sus acciones lo que lo caracteriza, el sacrificio o renuncia a sus deseos o intereses en pro de una causa noble o un principio superior como la justicia y la defensa de los menos favorecidos. Esta renuncia a los deseos o intereses personales se enfrenta a un problema profundamente anclado a la condición humana, se trata del bien conocido problema de la dicotomía entre el bien común y el individualismo hedonista. Thomas Nagel (2006) aborda el problema como un asunto referido, en su origen y esencia, a la relación del individuo consigo mismo “Este tratamiento refleja la convicción de que la ética y las bases éticas de la teoría política tiene que entenderse brotando de la división, que se da en cada individuo, entre dos puntos de vista: el personal y el impersonal” (p. 11). De tal suerte, que la acción heroica descansa sobre una base ineludiblemente ético-política que brota de la relación del individuo consigo mismo. Nagel defiende que “el punto de vista impersonal produce en cada uno de nosotros una potente exigencia de imparcialidad e igualdad universal, a la vez que el punto de vista individual hace brotar motivos y exigencias individualistas que obstaculizan la búsqueda y realización de aquellos ideales” (1996, p. 12). Por supuesto el héroe o el superhéroe no escapan a esta condición, por el contrario, su elevado sentido de moralidad acentúa el dilema al que todos nos enfrentamos en un menor grado.

El héroe intenta superar desde lo personal un conflicto que tiene repercusiones en el ámbito público y político. Adela Cortina (2009) lo expresa de la siguiente manera “¿Cómo lograr que estén dispuestos a sacrificarse por el bien común, cuando

sea necesario, unos individuos que hacen del placer presente el único objetivo de su vida?” (p. 23). La superación de este conflicto a partir del sacrificio de los intereses personales es reconocida como una virtud que pone en ventaja al héroe por encima de los demás individuos de la sociedad. Es el sacrificio de sus intereses personales en aras del bien común dentro de una sociedad donde los individuos en su mayoría son movidos únicamente por el interés de satisfacer sus deseos personales, lo que constituye en esencia la acción noble propia del héroe. Un sacrificio que no cualquiera estaría dispuesto a hacer, por más habilidades extraordinarias que posea, y que merece el reconocimiento y admiración de los demás.

Atender a las demandas de imparcialidad e igualdad universal que todos hacemos desde nuestro punto de vista impersonal, por encima de los motivos y exigencias individualistas, requiere de una moral elevada. Jeph Loeb y Tom Morris (2013) afirman que:

El concepto de *héroe* es justamente una categoría moral. Así pues, la noción de un superhéroe no es oxímoron, ese concepto compuesto de dos elementos incompatibles: un ser plenamente invulnerable que pone en riesgo la vulnerabilidad personal (imposible, puesto que es invulnerable) por mor de un bien mayor. En realidad, la idea del superhéroe es muy distinta: se trata de una persona extraordinariamente poderosa, con debilidades (y no sólo virtudes), cuyo carácter noble le guía a realizar acciones meritorias y valiosas. (p. 35)

A pesar de que los superpoderes no constituyen un oxímoron con el sacrificio que hace el héroe, sí existe un rasgo irónico en el planteamiento. Asumir el sacrificio de los deseos e intereses personales en pro del bien de otros o del bien común constituye la esencia de la acción noble que caracteriza al héroe; se trata de superar esa división que se da en cada individuo entre su posición personal y la impersonal, poniendo siempre por encima las demandas de imparcialidad y el bien común, y no los intereses personales. Sin embargo, es este mismo conflicto, tan humano e ineludible, la mayor debilidad del héroe por más súper poderoso que este sea. Sus pretensiones de superioridad

moral, que lo distancian y elevan por encima de los demás individuos de la sociedad, son su condena.

Esta debilidad es muy bien identificada por el Guasón de Christopher Nolan en *Batman: El caballero de la noche* (2008). En esta película el Guasón está empeñado en demostrarle a Batman que sus pretensiones de superioridad moral no pueden escapar a su naturaleza humana y que él no es diferente al Guasón, sino que, por el contrario, se complementan. El Guasón pone a prueba a Batman al obligarlo a decidir entre salvar a Harvey Dent, quien representa al verdadero héroe que necesita la ciudad, un héroe sin máscara, o a Riechel, la mujer que ama y por quien está dispuesto a dejar de encarnar a Batman y vivir una vida normal como Bruce Wayne. Desde la posición de héroe se esperaría que Batman asuma la superioridad moral que lo caracteriza y sacrifique sus intereses y deseos personales en pro del bien común; sin embargo, el experimento del Guasón cumple con su cometido y la humanidad de Batman se sobrepone al rol de héroe, pues opta por sus intereses personales por encima del bien común al decidir salvarla a ella. Probablemente cualquier otra persona en su lugar habría tomado exactamente la misma decisión y optaría por defender sus intereses personales por encima del bien común. Es precisamente este el logro del Guasón: demostrarle a Batman que no es diferente al resto de seres humanos y que su moralidad tiene límites como la de cualquiera.

Batman es un superhéroe particular, ya que no cuenta con habilidades extraordinarias procedentes de un experimento fallido, la picadura de un insecto o procedencia extraterrestre. Solo cuenta con una serie de artilugios tecnológicos que su muy acomodada posición económica le permite tener. Entonces ¿cómo aplica la moralidad en individuos con habilidades extraordinarias o procedencia extraterrestre? Podría pensarse que sus superpoderes de alguna manera atenuarían su sentido de la moralidad, en cuanto que para alguien con superpoderes podría resultar más fácil sacrificarse por el bien común. Pero no es ponerse en riesgo para proteger la vida de los demás el

verdadero sacrificio que hace el héroe, sino sacrificar sus deseos e intereses personales en pro del bien común, en cuyo caso las habilidades extraordinarias del superhéroe no contribuyen a la superación del dilema moral que en esencia radica en la división interna de cada individuo entre sus intereses personales y sus demandas de imparcialidad. Probablemente cualquier otro superhéroe en el lugar de Batman habría tomado la misma decisión; sin embargo, el rol de héroe implica un grado de sacrificio mayor que el que está dispuesto a asumir una persona común.

Resulta difícil imaginar un superhéroe que no se enfrente a los dilemas morales propios de su condición humana, pero ¿qué sucedería en el caso de un superhéroe de procedencia extraterrestre como Superman? Podría pensarse que por no ser humano no estaría sujeto a las particularidades de la especie. Sin embargo, llegó a la tierra tan solo siendo un niño y fue adoptado por una humilde familia agricultora del Medio Oeste, quienes lo bautizaron como Clark Kent. Lo educaron bajo las costumbres de una familia tradicional estadounidense y procuraron que este muchacho de cualidades particulares encajara dentro de la sociedad sin despertar sospechas de su procedencia. En un contexto como este es factible pensar que Superman, al igual que muchos en la sociedad, utilizaría sus superpoderes en beneficio propio y de su familia adoptiva; nada le inhibiría de convertir un simple pedazo de carbón en diamante o de someter a toda la especie humana ante su increíble poder. ¿Qué motiva entonces a Superman a actuar en beneficio de los demás por encima de sus propios intereses?

Su complejo proceso de adaptación a las costumbres humanas le recuerda todo el tiempo que él no es uno de los nuestros, es diferente a todos, e indudablemente su estancia en la tierra le habrá permitido ver cómo se rechaza a quienes son diferentes, incluso entre individuos de la misma especie; sus habilidades, más que despertar admiración, pueden generar temor entre los habitantes de la tierra. Si Superman quiere permanecer en la tierra tendrá que lograr parecer uno de “nosotros” y ganarse

nuestra confianza, de lo contrario estará condenado a la eterna soledad de ser el único de su especie. Kal-El, formado desde su infancia como uno de nosotros, y bajo el supuesto de que su especie no es tan diferente a la nuestra, tiene el deseo de sentirse acepto e integrado socialmente.

Richard Rorty (2000), siguiendo a Annette Baier, afirma que “la moralidad comienza, no como una obligación, sino como una relación de confianza entre los miembros de un grupo estrechamente vinculado, tal como una familia o un clan. Comportarse moralmente es hacer lo que surge de manera natural en el trato con padres o hijos o con los compañeros de clan” (p. 110). En este orden de ideas, Superman se asume a las convenciones sociales humanas en busca de ser aceptado e integrado socialmente; asume su compromiso moral con la humanidad y pone todas sus habilidades a su servicio, aun cuando aparentemente esto implique el sacrificio de sus intereses personales. Kal-El, al igual que cualquiera de nosotros, se enfrenta al fuerte conflicto interno entre nuestras ansias de imparcialidad y nuestros deseos e intereses personales. Mark Waid, una de las autoridades mundiales en lo que a Superman se refiere, expone en *Los superhéroes y la filosofía que Superman supera este conflicto de una manera paradójica*:

Desde su creación, Superman ha sido un ejemplo magnífico para los lectores de todo el mundo, símbolo de la virtud del heroísmo altruista, pero lo había logrado actuando de acuerdo con su propio interés. Sin duda, Superman ayuda a los que están en peligro porque siente que es una obligación moral superior y, sin duda, lo hace porque sus instintos naturales y la educación recibida en el Medio Oeste lo empujan a realizar actos de moralidad, pero junto con este altruismo genuino hay un importante y sano elemento de conciencia de sí mismo y una capacidad envidiable y sorprendente, por su parte, de equilibrar las necesidades internas propias con las necesidades ajenas, y ello de un modo que beneficia a todo el mundo. Al ayudar a los demás, Superman se ayuda a sí mismo; al ayudarse a sí mismo, ayuda a los demás. Cuando acude en ayuda de los demás, está ejercitando sus poderes distintivos y cumpliendo con su destino auténtico. Esto, naturalmente, le beneficia. Cuando abraza su propia historia

y naturaleza y se lanza a acometer el único conjunto de actividades que puede realizarlo y satisfacerlo de verdad, está ayudando a los demás. No tiene que adoptar una decisión ocultadora y excluyente entre las necesidades del individuo y las de la comunidad más amplia: aquí no hay contradicción entre el yo y la sociedad. Aun así, resulta un tanto paradójico, y lo es de un modo inspirador. Superman realiza plenamente su propia naturaleza, su propio destino, y el fruto de ello es que a muchos otros la vida les va igualmente mejor. (Morris, 2013, pp. 31-32)

A pesar de lo anterior, cuesta imaginar que Superman en la posición de Batman, en cuanto a la decisión que lo obliga a tomar el Guasón, sobre salvar a la persona que representa el bien común o al amor de su vida, tome una decisión diferente. En muchas ocasiones hemos visto cómo acude Superman al rescate de Lois Lane, quien junto con sus padres adoptivos representa su más fuerte interés personal, anteponiendo su bienestar por encima de los demás ciudadanos que podrían estar en peligro en ese mismo momento. Este equilibrio entre las necesidades internas propias y las necesidades ajenas al que se refiere Mark Waid al parecer tiene un límite también para Superman. Su mayor debilidad no es la exposición a la kriptonita, que lo hace perder sus superpoderes, sino que al igual que los humanos tiene fuertes intereses personales que le impiden ser imparcial en todos los casos. Su compromiso con la moralidad de su comunidad en búsqueda de aceptación lo hace susceptible al conflicto de intereses interno que enfrentamos todos. Sin embargo, en beneficio de la figura del héroe, tanto Batman como Superman terminan aceptando el sacrificio que implica poner su vida al servicio de los demás, independientemente de quién se trate, acción noble y abnegada que merece el reconocimiento de su comunidad.

Así las cosas, el superpoder por excelencia de cualquier héroe sería no tener ningún tipo de interés o deseo personal que interfiriera con su búsqueda del bien común; en otras palabras, no ser tan humano como evidentemente lo son. Pero ante sus fuertes rasgos humanos, en cuanto a moralidad se refiere, son

susceptibles de sucumbir en algún momento ante sus intereses personales en detrimento del bien común y su rol de héroe, posibilidad sin la cual paradójicamente la figura del héroe no tendría ningún sentido.

Ahora bien, la idea de Mark Waid de que Superman al ayudar a los demás se ayuda a sí mismo y al ayudarse a sí mismo ayuda a los demás puede ser compartida con Batman y otros superhéroes. En el caso de Batman el asesinato de sus padres por parte de un ladrón lo motiva a la venganza, búsqueda que posteriormente se transformará en una defensa de la justicia, superando el interés personal que en inicio le motivó. Sin embargo, no deja de ser muy sospechosa su transformación altruista, pues al parecer Batman toma como un proyecto personal su defensa de la justicia que de alguna manera le genera algún tipo de satisfacción y le ayuda a mitigar el sentimiento de culpa por la muerte de sus padres.

Sin lugar a dudas, esto va en dirección contraria al imperativo categórico kantiano que nos dice que debemos tratar siempre a los demás como fines en sí mismos y nunca como medio para la satisfacción de algún bien personal. Tanto Batman como Superman usan a las demás personas para satisfacer algún tipo de interés personal, poniendo en duda el carácter altruista de la acción. Pero si leemos la situación desde una visión no kantiana de la moralidad, este halo de egoísmo puede disolverse. Rorty (2000) nos dice que “la moralidad puede ser descrita como la pretensión de que la propia identidad moral está determinada por el grupo o grupos con los que uno se identifica, el grupo o grupos con los que uno no puede ser desleal y seguir siendo uno mismo” (p. 111). Tanto Batman como Superman asumen un compromiso moral con sus comunidades, independientemente de la retribución personal que reciban a cambio de su ayuda. A pesar de que pueda existir algún tipo de satisfacción personal en el acto de ayudar a los demás, el valor de la acción heroica radica en que el sacrificio es mayor a la retribución recibida:

En una cultura en la que impera la actuación en interés propio y la pasividad autocomplaciente, en la que las personas solemos sentirnos más inclinadas a ser más espectadores que participantes y por lo general preferimos la comodidad fácil a iniciar un cambio (por necesario que pueda resultar), podemos olvidar la relativa rareza de la motivación que hay detrás de lo que, sin duda, es una actividad verdaderamente heroica. Y el pensar que esas personas «lo hacen porque les gusta» nos tranquiliza, porque, de esa forma, «en realidad no son mejores que cualquiera de nosotros». (Morris, 2013, p. 36)

Sin embargo, a pesar de que podamos identificar algún grado de retribución personal en la acción noble del héroe, esto no basta para descalificarla; casi que en un consenso unánime reconocemos que el sacrificio que significa actuar siempre en beneficio de los demás es un precio que no cualquiera está dispuesto a pagar. La mayoría de nosotros preferimos actuar siempre bajo la comodidad de tener el mayor espacio posible para preocuparnos exclusivamente por nuestras propias vidas. El reconocimiento del valor impersonal de la vida de los demás no es algo fácil de asimilar para individuos que no les importa asumir ningún tipo de compromiso por el bienestar del otro. Según Nagel (2006), la vida de los demás “tiene tanta importancia que, de hecho, su reconocimiento es difícil de soportar, y la mayoría de nosotros nos vemos envueltos en algún grado de supresión del punto de vista impersonal para evitar enfrentarnos al patético fracaso de nuestro ajuste a sus pretensiones” (p. 25). El héroe, por el contrario, a pesar de tener fuertes intereses personales, procura actuar siempre imparcialmente, poniendo por encima los valores impersonales; esto, sin lugar a dudas, tiene un efecto inversamente proporcional, y restringe la satisfacción de los intereses personales.

Para cualquier otro ciudadano la exigencia de ayuda por encima de un grado moderado puede resultar excesiva, dado que implica una restricción cada vez mayor en la administración de su propia vida: “Si continuamos incrementando el sacrificio individual hasta un nivel muy alto con el propósito de ayudar

a otros, entramos de nuevo en una región donde se da un resultado definitivo. Por encima de cierto nivel no se nos pide ninguna ayuda porque a pesar de todo el contrapeso de lo impersonal podemos querer mantener como principio universal un grado moderado de reserva de dominio de lo personal” (Nagel, 2006, p. 55). El héroe está dispuesto a sobrepasar ese nivel modesto de ayuda a los demás e incrementa cada vez más el grado de sacrificio individual, al punto de una subordinación casi total de sus intereses personales ante las demandas de imparcialidad, sacrificio que en esencia constituye el carácter noble de su acción. Sin embargo, a pesar de que el héroe logra un nivel mayor de sacrificio respecto al que cualquier otro estaría dispuesto aceptar, no logra del todo una supresión completa de su posición personal; su mayor debilidad sigue siendo su yo dividido que inevitablemente tendrá un límite de sacrificio.

La justicia más allá de las instituciones

El ciudadano promedio de una democracia liberal da por sentado el orden social. Desde su nacimiento se encuentra inmerso en una serie de interrelaciones sociales, legales y políticas sobre las cuales él no ha decidido y ante las cuales no se puede negar; por el contrario, el sujeto en función de su calidad de ciudadano las acepta voluntariamente sin mayor reproche. Damos por supuesto que las instituciones existentes son completamente necesarias y funcionan correctamente; aun cuando no actúan siempre a nuestro favor, pocas veces nos cuestionamos por nuestra relación con las instituciones del Estado, ya sean estas educativas, de salud, control, seguridad, justicia o políticas. Consciente o inconscientemente sabemos que las instituciones requieren de nuestro apoyo para funcionar y que en contraprestación nuestra vida es mucho más tranquila gracias a estas. Pero ¿en qué consiste específicamente nuestra relación con las instituciones?

Anteriormente consideramos la condición del yo dividido de las personas entre su posición personal, desde la cual se establecen los intereses más importantes dentro de su proyecto de vida, y

la posición impersonal, desde la cual hacemos simultáneamente fuertes demandas de imparcialidad. Para Nagel (2006) “cualquier acuerdo social que gobierne las relaciones entre los individuos, o entre el individuo y la colectividad, depende del correspondiente balance de fuerzas en el fuero interno, donde se refleja como en un microcosmos” (p. 12). Para este autor, como hemos dicho, el problema es en origen y esencia una cuestión relativa a la relación del individuo consigo mismo:

Para cada individuo esa imagen refleja la relación entre la posición personal y la impersonal, de ella depende el acuerdo social que requiere nuestra contribución. Si determinado acuerdo reclama el apoyo de quienes viven bajo él, en otros términos, si reclama legitimidad, debe producir o apoyarse en alguna forma de integración razonable de los elementos naturalmente divididos del yo. (p. 12)

El conflicto moral por excelencia de las personas es lograr un grado razonable de armonía en su yo dividido; el tratamiento de este asunto debe extenderse a la teoría política, ya que lograr dicha armonía depende de que se tengan en consideración tanto las demandas de imparcialidad de los individuos como las particularidades de los diferentes proyectos de vida de las personas:

El hombre –diríamos mejor, la persona- trasciende con mucho su dimensión política, que no es sino una, por mucha relevancia que pueda tener para su vida. La persona es miembro de una familia, de una comunidad vecinal, de una iglesia, de asociaciones en las que ingresa voluntariamente, y en todos estos casos establece *vínculos sociales* con los miembros de esos grupos, que son esenciales para su *identidad personal*. También es miembro de una comunidad política, cualidad que le vincula a los que comparten su misma ciudadanía, y que le presta asimismo otro rasgo de identidad. Pero es imposible reducir la persona al ciudadano, como resulta imposible reducir la religión de la persona a la religión de la ciudad. (Cortina, 2009, pp.40- 41)

La motivación individual cobra un papel absolutamente importante en cuanto a buscar el apoyo a las instituciones

estatales se trata: “cuando tratamos de descubrir normas morales razonables para la conducta de los individuos e intentamos integrarlas con normas justas para la evaluación de las instituciones sociales y políticas, parece que no hay manera satisfactoria de integrarlas conjuntamente. Responden a presiones opuestas que provocan la disgregación” (Nagel, 2006, p. 12).

Nuestra relación primigenia con el mundo se entabla exclusivamente desde nuestra posición personal; es a partir de allí que construimos el valor fundamental de nuestras vidas, determinamos lo que es importante para nosotros y lo que no, en una gradación de valores e intereses personales. Pero no permanecemos exclusivamente en una posición personal, pues mediante un proceso de abstracción también somos capaces de pensar que poseer un conjunto de valores personales, por diferentes que resulten entre ellos, no es algo exclusivo de una persona, y que, en consecuencia, para los demás resultan tan importantes como para mí.

Sin embargo, nadie podrá negar que en una escala de valores los intereses personales cobran una particular importancia, dado que “no puedes mantener una indiferencia impersonal hacia aquellas cosas de tu vida que te importan personalmente: algunas de las más importantes tienen que ser consideradas como importantes sin más, de manera que aparte de ti otros tienen razones para tenerlas en cuenta” (Nagel, 2006, p. 18). Mantenerse exclusivamente en una posición personal promueve individuos hedonistas, interesados únicamente por satisfacer sus deseos sensibles presentes sin el menor afecto por su comunidad; en consecuencia, es infructuoso pensar en exigirles algún tipo de sacrificio por la cosa pública. Es evidente entonces que “la necesidad, en las sociedades postindustriales, de generar entre sus miembros un tipo de *identidad* en la que se reconozcan y que les haga *sentirse pertenecientes* a ellas, porque este tipo de sociedades adolece claramente de un déficit de adhesión por parte de los ciudadanos al conjunto de comunidad, y sin esa

adhesión resulta imposible responder conjuntamente a los retos que a todos se plantean” (Cortina, 2009, p. 22).

En cuanto al interrogante planteado en la primera parte de cómo lograr que individuos que hacen del placer presente el único objetivo de su vida estén dispuestos a sacrificarse por el bien común, Adela Cortina afirma: “la sociedad debe organizarse de tal modo que consiga generar en cada uno de sus miembros el sentimiento de que pertenece a ella, de que esa sociedad se preocupa por él y, en consecuencia, la convicción de que vale la pena trabajar por mantenerla y mejorarla. *Reconocimiento* de la sociedad hacia sus miembros y consecuente *adhesión* por parte de estos a los proyectos comunes son dos caras de la misma moneda” (Cortina, 2009, p. 25). Este tipo de organización social en cierto grado lograría la participación voluntaria de los ciudadanos sin la necesidad de la amenaza punitiva de una legislación coercitivamente impuesta, pero tendría que vérselas con la contrariedad que se da al interior de cada uno de nosotros entre nuestros deseos de pertenecer a una sociedad bien organizada y nuestros fuertes deseos personales. Es difícil concebir una sociedad que logre reconocer simultáneamente a todos sus integrantes, teniendo en cuenta la multiplicidad de intereses personales e impersonales que los hacen sentir identificados tanto individual como colectivamente.

Para Hobbes (2017) la naturaleza ha hecho a los hombres tan iguales en sus facultades, que al considerarlos en su conjunto las diferencias entre hombre y hombre no resultan relevantes; solo la posibilidad de ejercer un poder particular sobre otro hombre marcaría la sutil diferencia en caso de un conflicto de intereses.

Esta es la causa de que, si dos hombres desean la misma cosa, y en modo alguno pueden disfrutarla ambos, se vuelven enemigos y en el camino que conduce al fin (que es principalmente, su propia conservación y a veces su deleitación tan sólo) tratan de aniquilarse o sojuzgarse el uno al otro. De aquí que un agresor no teme otra cosa que el poder singular de otro hombre; si alguien planta, siembra, construye o posee un lugar conveniente, cabe probablemente esperar

que vengan otros, con sus fuerzas unidas, para desposeerle y privarle, no sólo del fruto de su trabajo, sino también de su vida o de su libertad. Y le invasor, a su vez, se encuentra en el mismo peligro con respecto a otros. (Hobbes, 2017, p. 101)

Dada esta situación de desconfianza mutua, al parecer no hay ningún método razonable de resolución de conflictos entre los individuos, y se llega a sucumbir finalmente ante nuestro estado de naturaleza, donde el fin último es la propia conservación. De esta manera, la única forma de garantizarse la seguridad será dominando por medio de la fuerza o la astucia a todos los hombres que se pueda, hasta que ningún otro poder signifique una amenaza. En estas condiciones es imposible vivir con tranquilidad, puesto que se permanece agobiado por la muerte, sin posibilidad de asegurar lo necesario para una vida confortable y en un constante estado de ansiedad por la posibilidad de ser sometido por otro hombre.

Es por esto que, según Hobbes, la causa final de los hombres que desean vivir en libertad es el cuidado de su propia conservación abandonando el estado de guerra, para lo cual es necesario un poder visible que los contenga, por medio del temor al castigo. Este poder debe ser conferido por la mayoría a una persona o asamblea de personas, lo cual sería concebido como Estado:

Dícese que un *Estado* ha sido *instituido* cuando una multitud de hombres conviene y pactan, *cada uno con cada uno*, que a cierto *hombre o asamblea de hombres* se le otorgará, por mayoría, el *derecho a representar* a la persona de todos (es decir, de ser su *representante*). Cada uno de ellos, tanto los que han *votado en pro* como los que han *votado en contra*, debe autorizar todas las acciones y juicio de ese hombre o asamblea de hombres, lo mismo que si fueran suyos propios, al objeto de vivir apaciblemente entre sí y ser protegidos contra otros hombres. (2017, p. 142)

Las personas legitiman el Estado motivados por el miedo a la muerte y el miedo al poder que los demás puedan ejercer sobre ellos; sus motivaciones en consecuencia son estrictamente personales, y su relación con el Estado no les exige, de ningún

modo, compromiso con la vida de los demás, sino que se limita al cumplimiento de lo pactado.

Por el contrario, Nagel (2006) considera que es un peligro poner en circulación la idea de que la teoría política debe ocuparse exclusivamente por el acomodo de los intereses personales, suprimiendo por completo la preocupación impersonal por la vida de los demás: “creo que cualquier teoría política que merezca respeto tiene que ofrecernos una salida de esa actitud autoprotectora, que suprime o bloquea la importancia de los otros, que nos puede parecer psicológicamente inevitable en un mundo muy mal organizado que incorpora la negación de un aspecto esencial de nosotros mismos” (p. 25). Para el autor, todos tenemos razones suficientes extraídas de nuestra perspectiva impersonal para querer que el mundo se organice mejor, de tal manera que pueda responder en un grado cada vez mayor a las demandas de imparcialidad. “Cualquier teoría política que aspire a la decencia moral debe tratar de proyectar y justificar una forma de vida institucional que responda a la potencia real de los valores impersonales, mientras reconoce que eso no es todo lo que debe tener en cuenta” (Nagel, 2006, p. 26). Esto nos retrotrae nuevamente al problema de la dualidad entre lo personal y lo impersonal, y a la cuestión de cómo motivar a personas individualistas a contribuir voluntariamente en la cosa pública.

Adela Cortina nos dice al respecto que “el método filosófico consiste en tratar de desentrañar en la cultura política de una sociedad qué es lo que los ciudadanos tienen por justo, construir con ello una teoría de la justicia, e intentar encarnarla en las instituciones básicas de la sociedad. Precisamente porque es la idea de justicia que los ciudadanos ya comparten, su puesta en instituciones no puede generar sino adhesión” (Cortina 2009, pp. 26-27). Según la autora, si una teoría semejante se encarna en las instituciones de la sociedad, los ciudadanos estarán dispuestos a contribuir libre y voluntariamente con las instituciones, pues, más allá de garantizarles protección, estas reflejan sus convicciones de lo que entienden por justo.

Nagel, en concordancia con lo anterior, afirma que el problema de la integración tiene que abordarse desde la moralidad individual, el diseño de instituciones, convenciones y reglas en las que las personas están insertas. “Las instituciones políticas pueden ser consideradas en parte como respuesta a una demanda ética: la demanda para la creación de un contexto en el que sea posible que cada uno viva una vida digna e integrada, porque los efectos de nuestras acciones se ven alterados por el contexto y porque nos transformamos por nuestra situación en ese contexto” (Nagel, 2006, p. 23). Para él, el ideal es “un conjunto de instituciones dentro de las cuales las personas pueden vivir una vida colectiva que se ajuste a las exigencias imparciales de la perspectiva impersonal, mientras que al mismo tiempo tienen que comportarse solamente en formas que sea razonable exigir de individuos con fuertes motivos personales” (p. 24). Aquí, las instituciones aparecen como un catalizador del conflicto interno de los individuos entre los dos puntos de vista planteados anteriormente, dado que en las instituciones se descarga en cierto grado la responsabilidad impersonal de los sujetos en relación con sus demandas de imparcialidad. Las instituciones no adolecen del conflicto interno entre los puntos de vista, puesto que no tienen una posición personal que defender; por el contrario, se instituyen en función de las demandas de la posición impersonal de los ciudadanos. De lograr atender efectivamente a las demandas de imparcialidad de la posición impersonal de los seres humanos, podría decirse que las instituciones logran la legitimidad.

Sin embargo, no solo tienen que preocuparse por las demandas de imparcialidad para lograr la legitimidad, sino que los intereses personales también juegan un papel importante que amerita ser tenido en cuenta por las instituciones políticas en términos motivacionales en búsqueda de la participación voluntaria de las personas:

[...] alguna forma de imparcialidad entra en el fundamento mismo del objetivo de la legitimidad. No solamente motiva ese proceso, sino que es uno de los recursos motivacionales

a los que se tiene que apelar para ofrecer las justificaciones deseadas. Debido al carácter de estas justificaciones, la legitimidad es un concepto moral. Si un sistema es legítimo, quienes viven bajo él no tienen bases para elaborar la protesta contra la manera en que la estructura básica del sistema se acomoda a sus puntos de vista, y nadie está moralmente justificado para retirar su cooperación del funcionamiento del sistema, tratando de subvertir sus resultados o tratando de invalidarlo si es que tiene el poder para hacerlo. (pp. 40-41)

En contraposición a lo anterior, un sistema es ilegítimo cuando trata a alguien de tal forma que esta persona pueda sentirse justificada razonablemente para retirar su contribución al sistema, porque este no responde adecuadamente a sus demandas tanto desde su posición impersonal como de la personal.

Ahora bien, las instituciones políticas son las garantes de imparcialidad, y en consecuencia son las llamadas a responder por las demandas de justicia de las personas. Pero ¿es válido entonces que un ciudadano, cuando no sienta satisfechas sus demandas de imparcialidad, haga justicia, según su criterio, por fuera de la institucionalidad? Esta pregunta nos pone nuevamente frente a la figura del héroe, su relación con la institucionalidad y la legitimidad de las acciones heroicas. Por supuesto el héroe no hace parte, en la mayoría de los casos, de las instituciones políticas y en consecuencia sus acciones escapan al control de estas. ¿Qué legitima entonces el actuar del héroe por fuera de la institucionalidad? Si las instituciones políticas fallan en su objetivo de responder a las demandas de imparcialidad de las personas, ¿qué tan válido resulta que alguien de nobles cualidades supla dichas demandas?

Como se mencionó anteriormente, la acción heroica es una acción noble y abnegada que cuenta con el reconocimiento de las personas conscientes del sacrificio que implica actuar siempre en beneficio de los demás. El actuar del héroe se legitima en la medida en que se deslegitiman las instituciones. Si las

instituciones políticas lograran cumplir plenamente con su labor la acción del héroe resultaría innecesaria, pero en la medida en que las instituciones no satisfacen las demandas de justicia de los sujetos, dan cabida a que particulares, en un acto sacrificado, pretendan hacerlo. Estos sujetos se constituyen como héroes y se ganan el reconocimiento de las personas que a su vez los legitiman; el héroe es símbolo de justicia para su comunidad y a la vez representa la comodidad de poder dedicarse a sus propias vidas sin que esto represente un acto de abdicación moral, ya que el héroe asume en cierto grado la responsabilidad.

El modelo del héroe “tiene significado psicológico tanto para el individuo, que se dedica a descubrir y a afirmar su personalidad, como para toda una sociedad que tiene una necesidad análoga de establecer la identidad colectiva” (Jung, 1995, p. 110). Figuras como la de Superman o Batman no solo son objetos de entretenimiento, sino que son símbolos de un conjunto de valores que contribuyen a la construcción tanto de la identidad personal como colectiva. No en vano las películas de superhéroes están plagadas de símbolos patrióticos que acentúan el nacionalismo y promueven la idea de que puede ser válido actuar fuera de la institucionalidad legítimamente constituida en pro de un principio superior como la justicia. La justicia funge como un elemento cohesionador en las comunidades y fomenta el desarrollo de la identidad colectiva. Sin embargo, esto presupone que la justicia es un principio universal que defienden siempre quienes están del lado del bien, aun cuando esto implique desconocer las instituciones políticas.

Contrario a lo anterior, Rorty (1991) considera que las nociones de justicia de una comunidad están sujetas a sus contextos históricos y por consiguiente resultan contingentes: “nuestra insistencia en la contingencia y nuestra consiguiente oposición a ideas tales como «esencia», «naturaleza», y «fundamento», hacen que nos sea imposible retener la noción de que determinadas acciones y determinadas actitudes son naturalmente «inhumanas». Pues aquella insistencia implica que lo que se considere un ser humano como es debido, es

algo relativo a la circunstancia histórica, algo que depende de un acuerdo transitorio acerca de qué actitudes son normales y qué prácticas son justas o injustas” (p. 207). Estas prácticas que los sujetos consideran justas, por contingentes que sean, deben estar representadas en las instituciones políticas. Si lo que tienen por justo lo identifican por fuera de las instituciones, tenderán a retirar su contribución al sistema y legitimar prácticas por fuera de ellas que se acoplen mejor a sus demandas.

El reconocimiento por parte de los ciudadanos de que la acción del héroe está justificada por el principio que persigue implica el reconocimiento de que dicho principio no está plenamente representado en las instituciones políticas. Las creencias y las redes de creencias de la sociedad deben estar reflejadas en las instituciones, dado que son sus creencias con respecto a lo que consideran justo lo que les persuade de brindar libremente su contribución al sistema; pero son estas mismas creencias las que pueden hacer que se sientan representados en un sujeto o grupo de sujetos que, a su juicio, los representa mejor. Son las prácticas sociales de una comunidad determinada las que finalmente definen sus nociones de justicia, y si las instituciones políticas no responden a esta demanda moral, las personas estarán dispuestas a brindarle su apoyo a quien sí las represente.

En la tercera entrega de la trilogía de Batman, *Batman: el caballero de la noche asciende* (Nolan, 2012), Ciudad Gótica se derrumba de la noche a la mañana. Ocho años después de la muerte del fiscal de la ciudad, Harvey Dent, en nombre de quien se erige una ley por la cual se ha logrado poner tras las rejas a cientos de criminales, la ciudad es tomada por el peligroso criminal Bane, quien, haciendo uso de un reactor nuclear de propiedad de industrias Wayne, logra aislar a la ciudad y decretar la ley marcial. Cualquier intento de los ciudadanos por escapar produciría la detonación del reactor que fue transformado en una bomba de tiempo, y que solo puede ser desarmado por un reconocido físico que es asesinado delante de toda la ciudad durante un partido de fútbol americano. Bane se entera del secreto que el comisionado James Gordon y Batman

le han ocultado a la ciudad con respecto a la verdad sobre Harvey Dent, quien les fue mostrado como un héroe que dio su vida por proteger la ciudad y que trajo la paz, pero en realidad se había convertido en un criminal, a causa de la muerte de su prometida.

La figura de Dent es el símbolo del verdadero héroe que necesita la ciudad, el caballero blanco, haciendo alusión a un héroe que no necesita ocultarse tras las sombras; un héroe sin máscara y por supuesto un héroe que actúa dentro de la institucionalidad política. Bane revela la verdad sobre Harvey Dent a toda la ciudad con el fin de alimentar la desconfianza de los ciudadanos de Gótica hacia las instituciones políticas. Con toda la fuerza policial de la ciudad atrapada bajo tierra, deja a los ciudadanos de Gótica en un estado naturaleza hobbesiano, un estado primitivo en el cual la propia preservación se vuelve en la única regla a seguir. Las personas se convierten en una amenaza mutua, y queda como único recurso recurrir a la fuerza en medio de los conflictos de interés.

En medio del caos en el que se encuentra sumida la ciudad, el comisionado James Gordon hace una confesión muy reveladora ante el reproche de uno de sus subalternos por el encubrimiento de la realidad sobre Dent: “llega un momento, tarde o temprano, en el que el sistema falla, las normas dejan de ser armas y se convierten en grilletes que dejan que el malo se salga con la suya. Un día puede que te toque vivir ese momento de crisis y en ese momento espero que tengas un amigo como lo tuve yo, capaz de ensuciarse las manos para que tú las puedas llevar limpias” (Nolan, 2012, 1:05). Esta confesión por parte del comisionado Gordon, quien funge como jefe de policía, una de las instituciones más representativas del ordenamiento social, resulta muy reveladora, ya que se reconoce, desde la institucionalidad misma, la incapacidad de la que adolecen para poder responder a las demandas de justicia de la ciudadanía; esto desemboca en la legitimación del héroe como símbolo de imparcialidad.

Solo en la medida en que las instituciones no representen los intereses de los ciudadanos, desde sus diferentes perspectivas, tendrá cabida la figura del héroe en una sociedad. A pesar de que en muchos casos la pretensión del héroe es recuperar el orden social o mantenerlo, actúa por fuera del ejercicio mismo de la institucionalidad política establecida. El reconocimiento del comisionado Gordon hacia Batman no solo es por la contribución que hace a la implementación de la justicia, en armonía con las demandas de la comunidad, sino porque también reconoce la acción abnegada que implicó el haber asumido el papel de villano para que se mantuviera la paz en la ciudad. Su compromiso por el bien común por encima de sus intereses personales y el grado de sacrificio que esto implica lo instituyen como un héroe y lo legitiman en la medida que asume un sacrificio que no cualquiera está dispuesto a hacer.

Sin embargo, cabe anotar que la figura del héroe, por atractiva que resulte, pone en evidencia una falla sustancial del sistema político, dado que ningún particular debería suplir las responsabilidades de la institucionalidad política. Esto nos dejaría nuevamente en el dilema de la división interna de los individuos entre su posición personal e impersonal, que es un límite moral hasta para los personajes más elevados. También pone en evidencia que las instituciones políticas están fallando en sus propósitos misionales y las personas no sienten que estas se estén preocupando suficientemente por ellas, para poder vivir su vida con libertad y tranquilidad. Así, pierden paulatinamente su legitimidad, la cual es transferida a particulares que posiblemente respondan mejor a las demandas de justicia particulares de cada comunidad. Si una comunidad tiene por justo la *ley del talión* tomará como héroe al que a hierro mate al que a hierro mató.

Referencias

- Cortina, A. (2009). *Ciudadanos del mundo: Hacia una teoría de la ciudadanía*. (3ª ed.). Alianza Editorial.
- Hobbes, T. (2017). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Grupo Planeta (GBS).
- Morris, T. (2013). *Los superhéroes y la filosofía*. Blackie Books.
- Nagel, T. (2006). *Igualdad y parcialidad: Bases éticas de la teoría política*. Grupo Planeta (GBS).
- Nolan, C. (Dir.). (2008). *The Dark Knight* [Película]. Warner Bros, Legendary Pictures.
- Nolan, C. (Dir.). (2012). *The Dark Knight Rises* [Película]. DC Entertainment, Legendary Pictures, Warner Bros.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Grupo Planeta (GBS).
- Rorty, R. (2000). *Verdad y progreso: Escritos filosóficos*. (3ª ed.). Paidós.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Alianza editorial.

3

Resistir desde el arte: el caso de la campaña gráfica Puro Veneno

Leidy Yohanna Albarracín Camacho¹¹

11 Magíster en Estética e Historia del Arte, Licenciada en Ciencias de la Educación Artes Plásticas, UPTC. Docente Ocasional de Tiempo Completo, Facultad de Ciencias de la Educación, Escuela de Filosofía y Humanidades de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Adscrita al Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación (GIFSE), en la Línea de Investigación: Arte, Estética y Educación Artística. Contacto: leidy.albarracin01@uptc.edu.co

Introducción

La presente investigación se centra en el mural titulado “¿Quién dio la orden? 2019-2021”, realizado por la campaña gráfica Puro Veneno de Colombia, la cual expresa una postura contrahegemónica que actúa como forma de resistencia frente a la realidad del país, atravesada por problemas de orden social y político como la inequidad, la violencia, la injusticia y el olvido. La campaña gráfica elabora imágenes artísticas de carácter crítico que cuestionan la realidad política:

15 jun. CI.- Desde el 9 de abril de 2018, día de las víctimas, en las calles y redes sociales se dio a conocer una campaña gráfica denominada Puro Veneno, es una iniciativa a nivel nacional de resistencia que busca denunciar y exponer a las clases políticas tradicionales y corruptas que históricamente han detentado el poder en Colombia. (Colombia Informa, 2018)

En este sentido, la investigación se enfocó en profundizar en la manera como opera la imagen artística en tanto activismo gráfico como un posible escenario de acción y activación de conocimientos que van de la mano con la búsqueda de verdad y justicia en el marco de los temas que toca el caso de estudio; este capítulo se divide en los siguientes apartados: en un primer momento, denominado “Resistir desde el arte: el caso de la campaña gráfica Puro Veneno”, se plantea el contexto desde el que se genera el colectivo, así como la manera como se produce un tipo de gráfica artística, de carácter crítico, como activismo gráfico. El siguiente apartado habla de los planos

temporales que toca la propuesta de Puro Veneno, y los analiza en clave de persistencias. El texto continúa con un apartado titulado “Sensibilidad signada”, que trata de las sensibilidades que pueden producir las imágenes desde la orilla donde se crean, en dos sentidos: primero, como un aspecto que avala formas del *statu quo*, y segundo, como posibilidad que interpela sobre realidades sociales y políticas del país. En el siguiente apartado hablo acerca del activismo gráfico y la división de lo sensible; por último, la imagen es abordada como dispositivo crítico en “¿Quién dio la orden? 2019-2021”.

Resistir desde el arte: el caso de la campaña gráfica Puro Veneno

En el año 2016, en Colombia, se firmó el acuerdo de paz entre el Gobierno y la guerrilla más grande de Colombia, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), de cara a este acontecimiento la sociedad colombiana empezó a dilucidar que aquello que respondía a su mayor temor ya no lo era, lo cual develó una realidad que ha persistido durante mucho tiempo y que se ha presentado en diferentes formas de violencia, y que ha dejado al descubierto el *statu quo* de la forma como viene operando la clase dirigente, permeada por fenómenos como la parapolítica, la narcopolítica, los cuales han fomentado, además de desigualdad económica, un constante uso de la violencia como mecanismo de opresión por medio del cual se ejerce el poder.

La crisis social ha llegado a tal punto que diversas comunidades se han unido en diferentes paros nacionales, como el que se llevó a cabo en el año 2019, que exigía al Gobierno estar a la altura de las problemáticas que aquejaban al pueblo colombiano. El Gobierno respondió con indiferencia y opresión frente a las exigencias de la gente; demostró una y otra vez su incapacidad y falta de voluntad para atender las necesidades del país.

Así, desde diferentes sectores, los colombianos y colombianas se han manifestado, como ha sucedido con el arte y la cultura, los cuales, si bien históricamente han contribuido a ser un lugar en el que se gestan posturas contrahegemónicas por medio de formas de resistencia, también es importante señalar que su impacto tiene que ver con el fenómeno en el que acontecen las prácticas artísticas; para ahondar en este punto, se puede hablar de lo que sucedió con los colectivos Cartel Urbano y Puro Veneno, en el año 2019, de acuerdo con la información recogida por medios alternativos de comunicación, quienes se dieron a la tarea de hacer la investigación:

Faltan dos días para el paro nacional del 21 de noviembre y el ambiente ya se siente hostil. En el transcurso de este martes el gobierno mostró los dientes con una serie de acciones policiales y judiciales que dejaron varias dudas sobre la forma en la que procederá la fuerza pública en los próximos días. Amanecemos con la noticia de que la revista cultural Cartel Urbano había sido allanada por la Policía. Después se anunciaron otros allanamientos, como el del colectivo gráfico Puro Veneno y La Otra Danza Colectivo, entre otros grupos sociales. (Pacifista!, 2019)

De cara a una sociedad que está mediatizada por imágenes que recorren todos los soportes y medios en los que circula el contenido, desde las calles hasta los aparatos electrónicos, hay cierto tipo de imágenes que se han normalizado, las de orden comercial. Las producciones gráficas de Puro Veneno, aunque apuntan a un tema muy recurrente, el de cuestionar los partidos políticos que vienen gobernando el país, específicamente aquellos que son afines al uribismo, se salen del formato que más transitan, es decir, aquellas imágenes que invitan al consumismo. Las producciones de carácter artístico-crítico incomodan y desestabilizan el sentido común; por tanto, resultan inconvenientes para un sistema que quiere conservar el *statu quo*, empleando mecanismos de represión y censura:

Así nos relató una fuente de Puro Veneno sobre lo que pasó hoy: Te comento la información que hemos podido recoger hasta ahora: de 15 órdenes de allanamiento que hemos cono-

cido acá en Bogotá, cinco de ellas están dirigidas a incautar material gráfico de Puro Veneno. Los policías han buscado puntualmente carteles, *stickers*, lo que sea... y se lo llevan. En algunos casos se están llevando celulares y computadores, aparte del material gráfico que encuentran.

No tenemos conocimiento del fiscal o la persona que ordenó todo el procedimiento. Solo sabemos que llegan, se presentan con una orden. Las razones que dan para hacer los allanamientos es que están buscando este tipo de material (carteles, *stickers*, etc.) y que consideran a estas personas (los 5 allanados) como pertenecientes a Puro Veneno como sospechosas, como si Puro Veneno fuera una organización criminal o armada.

Los casos en que se han llevado los celulares, los toman como pruebas. Nosotros queremos hacer un llamado y es que Puro Veneno es una plataforma gráfica donde compartimos ideas a partir del arte y el diseño. No es un arma que amenace la estabilidad social o el orden público.

No se nos ha dicho nada al respecto del delito que estarían cometiendo, simplemente buscan el material y dicen que es un material de agitación y provocación, y se lo llevan. Pero no le dan alguna categoría de “subversiva” o algo así. Simplemente consideran que es material de agitación...

El material que dejaron sobrante en alguna de las casas son algunas de las calcomanías que no hablan específicamente del Gobierno ni nada. Se llevan las que hablan directamente sobre Duque o sobre Botero, o sobre los afiches de los militares de la campaña por la verdad. Eso es lo que se llevan fundamentalmente. Ahora lo que más nos preocupa es ver que todas las personas que fueron allanadas con esta excusa. Ya hay un montón de personas de Derechos Humanos asumiendo cada caso, mirando qué es lo que pasa. Por ahora sacamos una publicación con un Hashtag que dice #PuroVenenoarte y ya... No hemos pensado en nada más. Ha sido un día súper agitado y la verdad estamos pendientes de las personas que conocemos directamente y queremos que estén bien. No queremos que más adelante empiecen a salir órdenes de captura montando cosas, entonces estamos pensando en eso. De las 15 órdenes de allanamiento, 5 están orientadas a incautar cosas de Puro Veneno. Los Policías llegaban diciendo que buscaban material del grupo “Puro Veneno”, como si fuera algo criminal.

Hubo allanamientos que empezaron a las 6:30 a.m. y terminaron a las 9:30 a.m. Revolvieron todas las casas, buscando un montón de cosas, la gente tenía que estar pendiente de que no les sembraran nada, porque ese es un proceder de los policías. Nos enteramos que se allanaban las casas e inmediatamente los celulares estaban apagados, porque los policías lo primero que cogían era los celulares. Por un mensaje, en grupos que tenemos, avisaron que estaban siendo allanados y ahí empezamos a buscar personas de Derechos Humanos y buscando formas de ayuda. A mí me parece importante que más allá de contar la noticia se debe resaltar que Puro Veneno es un grupo de personas que utilizan el arte gráfico para expresarse. Que esto no mata personas, esto no es una organización subversiva, que pues estamos reunidos por la inconformidad, la esperanza por un mundo mejor, en fin... Hacemos un llamado para que esto no amedrente la gente. Tenemos que salir el 21 de noviembre. (Pacifista!, 2019)

Este testimonio permite ver aspectos clave para profundizar en el análisis; en primera instancia, podemos percibir que el arte gráfico con postura crítica incomoda al actual estado de las cosas y sus principales actores, lo que pone en evidencia un síntoma social que tiene que ver con la manera como operan las imágenes. Se puede decir que algunas están aprobadas, en especial aquellas que circulan para persuadir en pos del consumo; pero si las producciones visuales se salen de este molde y operan en un sentido crítico, hay un intento por controlar a partir de la incriminación de quienes las producen.

Se puede afirmar que existe una “gestión de la sensibilidad”, que, en general o por lo menos desde la hegemonía, se configura de forma tácita; es decir, desde el poder se espera unas formas de comportarse, proceder, producir y sentir en el arte y la cultura. Si estas expresiones se salen de lo que “deberían ser” (entretener, por ejemplo), causan incomodidad y miedo de que por medio de este tipo de producciones se genere conocimiento, comprensión y denuncia de aquello que está mal en el orden actual de las cosas. Esto se ve reflejado en el actuar de los organismos de poder estatal, quienes han censurado y oprimido a artistas y colectivos irrumpiendo en sus casas.

En este sentido, los colectivos de arte colombianos como Puro Veneno resultan incómodos para el poder estatal, pues estos artistas que trabajan desde el anonimato movilizan otras sensibilidades al revelar realidades del país, con la intención de denunciar por medio del material gráfico que transita libremente para cualquier persona, quien se lo apropia y lo hace circular. Se democratiza así la construcción de la verdad y la memoria frente a la amnesia que la hegemonía quiere ocasionar en el pueblo colombiano; el filósofo Jacques Rancière (2014) llama a este fenómeno *reparto de lo sensible* en su libro con el mismo nombre, en el que los y las artistas sirven como mediadores para activar espacios de creación y disenso, desde la premisa sobre la sensibilidad como algo que nos compete a todos; por tanto, cada quien puede ser potencialmente alguien que proponga y aporte en espacios de carácter artístico; aquí no hay jerarquías, tampoco sensibilidades que sean más válidas que otras, se trata de una relación horizontal en la que todas y todos podemos contribuir, partiendo de un lenguaje común.

Es fundamental comprender que el arte está comprometido con las causas sociales del país, pues este genera un corto circuito con lo que se ha naturalizado; tiene la potencialidad de exacerbar por medio de composiciones la realidad, lo cual permite desnormalizar los sistemas recurrentes de opresión.

En esta oportunidad, el objeto de estudio es una de las producciones realizadas por el colectivo de arte gráfico urbano Puro Veneno, en el marco del paro nacional del año 2019. El colectivo decidió compartir y dar vía libre al uso de sus imágenes para las diferentes manifestaciones del paro, lo que de entrada supone un tipo de práctica artística que se sale de lo convencional; aquí las imágenes son cedidas para su circulación pública, pues el propósito es generar una crítica frente al aparato de poder tradicional.

La presente investigación se preguntó por el papel del arte frente a las realidades sociales y políticas del país en la actualidad, en el caso de la campaña gráfica adelantada desde el año 2018 por

el colectivo colombiano Puro Veneno, a partir de la reflexión sobre las sensibilidades que de allí emergen, en contrapartida con aquellas que han sido signadas al artista y sus producciones. Esto, desde preceptos como los que plantea el filósofo Jacques Rancière, acerca del reparto de lo sensible, como se mencionó en el apartado anterior, y desde las reflexiones de teóricos del arte nacional, como Elkin Rubiano, sobre el “activismo gráfico”.

Es importante señalar que la producción gráfica del colectivo Puro Veneno genera crisis en el actual orden de las cosas en Colombia, por medio de la elaboración y circulación de imágenes de denuncia que muestran claramente una postura crítica; se preguntan por la memoria como antídoto frente al olvido y ponen en evidencia personajes y estructuras hegemónicas que han perpetuado en el país fenómenos como la violencia, la inequidad, el miedo, la injusticia, entre otros; presentan así una apuesta de resistencia desde el arte en pos de la transformación de la realidad social y política del país.

El arte en Colombia se ha gestado desde diferentes contextos y atiende a necesidades que van desde la postura del “arte por el arte”, pasando por lo decorativo, el “narco-arte”, hasta las apuestas que son motivo de la presente propuesta; así, para atender a la búsqueda que se plantea en este apartado de la investigación, es importante señalar al menos tres horizontes teóricos que permiten hacer un acercamiento a la importancia de propuestas artísticas como las elaboradas en la campaña gráfica Puro Veneno, de cara a la crisis que hoy por hoy se presenta en el país, producto de la corrupción: uno de ellos se refiere al contexto en el que emerge la propuesta como posibilidad a una postura de conciencia histórica que se plantea desde una memoria activa frente al olvido; en otro sentido, la apuesta por comprender lo sensible en tanto signación de lo que se espera de las producciones artísticas, pero también como desestabilizadoras de estructuras hegemónicas; por último, los aspectos teóricos aquí enunciados se centran en lo que se puede denominar contrasignación de la sensibilidad en el activismo gráfico, análisis que se realizará a partir del tablero comparativo

en tanto las lógicas de la creación artística tienen que ver con una imagen de carácter crítico.

Puro Veneno hace referencia a lo tóxicas que han resultado las políticas neoliberales de derecha para el país y sus comunidades, al igual que quienes las representan. Es por eso que de cara a las elecciones presidenciales del año en curso, la campaña se encargó de denunciar el sinnúmero de víctimas en el país a causa del modelo de desarrollo político, económico y social que representan Vargas Lleras e Iván Duque.

Según María*, integrante de la campaña, su base es el trabajo colectivo entre personas que se identifican “con el dolor y la digna rabia por las injusticias, la exclusión, los atropellos a las víctimas, el ambiente y los territorios”, también afirmó que se enfrentan a una maquinaria millonaria que podría mandar a imprimir miles de carteles, “pero nosotros resistimos con la autogestión y con el trabajo colectivo de todas las personas que día a día se suman a la campaña”.

La forma en que la campaña se ha venido desarrollando es a través de las redes sociales y de la intervención callejera, “Es el momento de salir, de reconocer la potencialidad que tiene la calle, es hora de volver al pueblo con cápsulas visuales para las memorias de las personas de a pie” comentó Juan* otro integrante.

Las calles de Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, Santa Marta, Boyacá entre otras partes del país se han visto inundadas del material gráfico de esta campaña. Resulta interesante que la campaña no solo ha contado con apoyo a nivel nacional, también se encontró su material gráfico en las calles del Distrito Federal en México y en redes sociales desde España se envió un saludo de parte de un integrante del partido Podemos. (Colombia Informa, 2018)

Persistencias

Es importante señalar que la campaña adelantada por el colectivo de arte colombiano Puro Veneno es la respuesta al actual orden hegemónico, que se ha gestado y fortalecido a través del tiempo con mecanismos de represión que favorecen

a una pequeña parte de la población colombiana, en el marco de una política pensada a escala económica como parte del actual sistema neoliberal, que ha generado desplazamientos de toda índole, territoriales, corporales, de valores, simbólicos, entre otros.

La campaña, por medio de sus imágenes, invita a pensar en la memoria como antídoto para el olvido y la no repetición de las estructuras corruptas de la política colombiana; este aspecto es una práctica constituida desde un plano histórico; se puede decir, en el sentido planteado por el filósofo Walter Benjamín, que este fundamento histórico es sobre lo que “ha sido”, no aquello que pasó en tanto la estructura histórica tradicional de continuidad del “pasado”, sino que persiste de manera transformada, como las estructuras de poder político que se han mantenido en el tiempo, adaptándose a cada sistema sensible emergente, lo cual Benjamín denomina *imagen dialéctica*. En este sentido, se vislumbra la experiencia de imagen dialéctica, sus tensiones y contradicciones permiten desestabilizar el orden dominante; para Andrew Benjamín, “lo que toma lugar en el historicismo es la naturalización de la cronología, por un lado, y la naturalización del mito, por otro [...] el acto que desnaturaliza el mito y la cronología es la interrupción. La consecuencia inmediata de esta interrupción es la re-configuración del presente” (2004, p. 109).

En este sentido, las imágenes propuestas por el colectivo Puro Veneno generan un rompimiento en el aparato histórico dominante, lo que permite desarticular una tradición histórica de continuidad y da paso a una forma histórica en discontinuidad. “Si toda continuidad histórica es aquella de los opresores, esta otra tradición está compuesta por esos lugares toscos y rasgados, donde se rompe la continuidad de la tradición y los objetos, revelan grietas que son puntos de apoyo para cualquiera que quiera ir más allá” (Buck-Morss, 2001, p. 318). Este estrato de la imagen como una apuesta por la memoria es uno de los puntos de inflexión que se tuvo en cuenta en la investigación.

Sensibilidad signada

En otro sentido, se puede hablar del caso del sector cultural; específicamente el arte, como uno de los escenarios en los que existe la sensibilidad signada, es decir, una forma tácita de determinar lo que los artistas deben ser, producir y en qué contexto debe circular su obra; en general, se espera que persista un sistema de carácter tradicional al que se puede denominar “ilustrado” o, en el sentido que plantea José Luis Brea, como

imagen-materia es promesa de cumplimiento del tan humano deseo de durar. Una imagen encarnada para la duración, bajo un régimen técnico particular que regula su producción cristalizada en un objeto prácticamente inalterable. Como inscripción de un tiempo único, detenido, cargada de impulso mnemónico, esta imagen-materia es el eterno retorno de lo mismo... La otra parte procede de su ser singularísimo. Esta imagen producida única, una a una, añade a la promesa de eternidad, otra de individuación, y ambas permiten la afirmación de los individuos en su identidad particular. Esas promesas cargan la imagen-materia de un fuerte contenido teológico y dogmático, muy vinculado al proyecto cristiano... con sus promesas de eternidad y singularidad absoluta. (Brea, 2010, p. 18)

Es decir, se refiere al arte en el plano del ritual, elaborado por un ser único, dotado de un talento excepcional; el artista, quien, a su vez, produce una obra irrepetible que circula en lugares sagrados, por este camino se puede hablar del arte como entretenimiento.

Cuando las producciones artísticas se orientan hacia el despertar de otras sensibilidades y ponen en crisis el aparato hegemónico, incomodan y emergen situaciones de opresión, como la censura que han vivido colectivos y artistas que promueven un tipo de arte comprometido social y políticamente.

Acerca del activismo gráfico y la división de lo sensible

La manera como el colectivo Puro Veneno activa los sentidos a partir de la imagen tiene que ver con estrategias no convencionales, como el uso del arte urbano, la tecnología para circular arte gráfico de carácter crítico y democratizar las imágenes creadas subiéndolas a plataformas virtuales, así como invitar a la comunidad a participar activamente y, desde el anonimato, en su mayoría, en la producción material y simbólica de las composiciones; se provoca aquí una *división de lo sensible*, como bien lo denomina Jacques Rancière (1996), ya que en estas prácticas:

Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que toma parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. (p. 2)

Este ejemplo de práctica artística supone la posibilidad en el arte de sumergirse en las realidades sociales y políticas del país, comprometiéndose con las causas de la comunidad y la transformación de su contexto, a esto se le denomina “activismo gráfico”, ya que su condición subyace en la plena conciencia de los planos históricos y acontecimientos que configuran la cultura ligada a los discursos subyacentes que condicionan y hacen del

relato histórico y la construcción del presente un hecho sesgado en tanto favorece a unos pocos; el activismo gráfico aporta una mirada diferente, que cuestiona y pone sobre la mesa acontecimientos que han sido ocultados como práctica en la normalización de la violencia, específicamente en Colombia; de acuerdo con el teórico colombiano Elkin Rubiano:

[...] de manera sucinta se puede afirmar que para el activismo gráfico la imagen cumple con los siguientes propósitos: concientizar, activar y conmover a los usuarios de dichas imágenes. Los tres propósitos están ligados a tres funciones: hacer ver relaciones ocultas en la sociedad, propiciar la transformación de una situación y lograr la colaboración económica de los consumidores. Es decir, la agenda del activismo gráfico se inscribe en los principios de una teoría y artes críticos, pues la crítica no es solamente juzgar negativamente una situación que se considera perjudicial para un grupo humano, para una especie o para el planeta en su totalidad, sino, al mismo tiempo, una posición crítica busca transformar dicha situación. La agenda de una perspectiva crítica se puede resumir en los siguientes principios: 1) el mundo no es como nos dicen que es, y 2) si el mundo no es como nos dicen que es, el mundo podría ser de otro modo, es decir, el mundo puede transformarse. El primer principio indica una sospecha y el segundo una posibilidad. Para el activismo gráfico la sospecha se resuelve mediante la concientización de los usuarios y la posibilidad mediante su movilización. Ahora bien, como el activismo gráfico es abiertamente político es necesario evaluar su efectividad. (2015)

Para el caso colombiano, los acontecimientos sobre los que llama la atención el activismo gráfico son tan axiomáticos que ya no se perciben, pues hacen parte del sentido común, donde la verdad ha sido trastocada por el olvido y la legitimación de los procedimientos hegemónicos vedados por otro tipo de imágenes discursivas que atraviesan las sensibilidades colectivas, para configurar imaginarios que se traducen en una inconciencia social; aquí el papel del arte es fundamental, pues en el caso de Puro Veneno existe una apropiación en la que se hace evidente el subtexto de las composiciones gráficas que dominan, todo ello para denunciar y transgredir el orden establecido.

En este sentido, la propuesta artística del colectivo colombiano Puro Veneno se puede enmarcar en el llamado “activismo gráfico”, tema que ha sido motivo de estudio para múltiples investigadores a nivel mundial; en esta oportunidad, haré alusión a algunas de las investigaciones realizadas en Colombia.

En primera instancia, es importante aclarar que los estudios realizados acerca del colectivo, específicamente, son escasos, teniendo en cuenta que se trata de prácticas emergentes del arte; sin embargo, se puede hablar de la investigación realizada por José Antonio Motilla (2019), quien ofrece una reflexión sobre el *artivismo* como concepto articulador de las prácticas generadas por el colectivo en cuestión; se centra en el discurso artístico como una posibilidad de cara a las crisis sociales vividas en Latinoamérica; la investigación hace énfasis en tres aspectos clave: en primera instancia, las posibilidades del arte político, también realiza un análisis del colectivo Puro Veneno y los alcances de este tipo de arte en particular, como un lugar de búsqueda para la transformación de las actuales condiciones sociales. En otro sentido, se han registrado diferentes fuentes informativas que hablan de las acciones realizadas por el grupo.

En cuanto a los estudios realizados en Colombia sobre activismo gráfico se encuentran revistas de carácter académico que tocan el tema, como *Kepes, Grupo de Estudio en Diseño Audiovisual* (Della Faile, 2015), la cual señala aspectos como la relación del activismo en cuanto a su rol en una sociedad en conflicto; sin embargo, los estudios se centran en lo sonoro y la música.

Olga Rueda, autora de la tesis doctoral titulada *Ciberactivismo en Colombia: una apuesta por nuevas agendas públicas* (2017), se ha enfocado en la descripción de las prácticas y dinámicas propias del ciberactivismo en el país, indagando en el impacto que puede llegar a tener este fenómeno en escenarios reales.

Por su parte, el teórico del arte Elkin Rubiano ha realizado varios aportes a la reflexión sobre el activismo gráfico, en su ensayo *Perspectivas críticas sobre el diseño socialmente responsable: una reflexión sobre el activismo gráfico* (2015), el autor se

centra en el diseño socialmente responsable o comprometido políticamente; también, realiza varias aclaraciones de orden conceptual que esclarecen el tema de su estudio para centrarse en la efectividad política de este tipo de imágenes.

Se puede decir que las imágenes producidas por Puro Veneno, además de sugerentes, operan en un sentido contrario al común denominador de las imágenes que circulan por espacios públicos, lo cual permite enmarcarlas dentro del llamado activismo gráfico; esta forma de hacer arte comprometido con una crítica de carácter social y política directa es un aporte a la lectura e interpretación de la realidad dada, esto se puede evidenciar en estudios como los citados anteriormente. Una forma de acercarnos a este postulado es por medio del análisis de una de las obras de activismo gráfico propuesta por Puro Veneno y que toca fibras sensibles, que se dilucidarán a continuación.

La imagen como dispositivo crítico en “¿Quién dio la orden? 2019-2021”

El mural titulado “¿Quién dio la orden?” hace referencia a los asesinatos cometidos por el Estado colombiano, del año 2000 al 2010; esta imagen tiene la particularidad histórica de contener varias versiones de la misma composición, pero son comunes los siguientes aspectos: el primero de ellos es la pregunta “¿quién dio la orden?”; el segundo se refiere a la cifra de asesinatos recogida hasta ese momento, representaciones de los posibles actores que dieron la orden, sobre lo cual hablaré más adelante, cada personaje tiene su nombre en la parte superior de la figura, junto con el número de asesinatos de los cuales puede ser responsable; por último, están las fechas de la investigación, referenciada, en este caso, del 2000 al 2010. Es importante señalar que el mural es una composición impresa en papel, la cual tiene varios fragmentos que son adheridos a la pared hasta conformar la totalidad de la imagen; aunque su carácter es efímero, por las características de la técnica, la imagen circula por medios virtuales, lo que perpetúa su uso y contenido, que

hace alusión a una denuncia que trae a la memoria lo que se conoce como los “falsos positivos” (figura 1).



Figura 1. Mural “¿Quién dio la orden? 2.0”, ubicado en la cr. 7 con calle 63, en Bogotá
Fuente: Contagio Radio (2020).

La imagen ha tenido varios cambios, ya que los mecanismos de investigación permitidos en este momento de la historia son más eficaces y no han tenido tantas dificultades en su ejecución como anteriormente; así, en primera instancia, se daba una cifra de los asesinatos equivalente a 5763, pero después de las investigaciones realizadas por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) se devela otra verdad, por lo cual cambia la cifra a 6402; es decir, se trata de una imagen cambiante que va develando, a partir del trasfondo del discurso histórico que ha sido revelado a partir de los mecanismos de investigación, en un primer momento, que fueron cohibidos, pero que hoy por hoy se han podido realizar; por ello, esta imagen y sus versiones se pueden interpretar desde la idea de *dispositivo*, propuesta por el filósofo Giorgio Agamben, pues reúne varios aspectos y el conocimiento que han sido configurados por medio de mecanismos que develan la verdad.

De acuerdo con Agamben (2015), “llamaré dispositivo a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (p. 23). Este presupuesto permite pensar la imagen como una forma de dispositivo en dos sentidos: el primero como composición que atiende a las formas de poder dominante atravesado por discursos que ordenan la sociedad de acuerdo con un Estado hegemónico; el segundo aspecto tiene que ver con cómo la imagen opera desde un conocimiento que interpela el sentido común, propiciando un saber diferente de carácter crítico que aporta a la transformación social y a la búsqueda de justicia, como en el caso del mural en mención:

Para Agamben los dispositivos implican un proceso de subjetivación que termina por generar su propio sujeto. He ahí donde radica el potencial y el peligro que encierran los dispositivos, pues no se limitan a ofrecernos la posibilidad de alterar el estado del mundo, sino que terminan por convertirse en parte de nuestra subjetividad o, más bien, por configurar a los propios sujetos. (Calmaestra, 2017, p. 333)

En este sentido, si bien existen dispositivos que subyugan, es importante que existan dispositivos que liberen y actúen desde la otra orilla del problema; así los saberes que se ponen en juego por medio de la manera como operan las imágenes no estarían orientados hacia un solo horizonte de sentido, sino que contaríamos con una gama de posibilidades en cuanto a composiciones que sirvan de retícula para leer las realidades sociales y políticas del país, y así generar tensiones. El mural “¿Quién dio la orden?” actúa en este sentido, pues hace referencia a la memoria y denuncia sobre los falsos positivos.

Los llamados falsos positivos son asesinatos de civiles a manos de militares, que se dieron de forma sistemática en el marco del conflicto armado con las FARC (grupo que se desmovilizó en el año 2016); estas personas fueron presentadas como guerrilleros abatidos en combate. El Ejército exhortaba a sus miembros a mejorar los resultados de las operaciones, para aparentar

su éxito frente a la confrontación con grupos al margen de la ley, a través de incentivos como retribuciones económicas, reconocimientos, condecoraciones, días de descanso, etc. Pese a que las investigaciones han demostrado que este tipo de actuaciones se dan desde 1988, el fenómeno se agudizó entre el año 2000 y el 2010, en el marco de un programa de incentivos para integrantes del Ejército que obtuvieran resultados contra la subversión; se estipuló en el Decreto 029 de 2005 del Ministerio de Defensa del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, y plantea su propósito de la siguiente manera:

[...] desarrollar criterios para el pago de recompensas por la captura o abatimiento en combate de cabecillas de las organizaciones armadas al margen de la ley, material de guerra, intendencia o comunicaciones e información sobre actividades relacionadas con el narcotráfico y pago de información que sirva de fundamento para la continuación de labores de inteligencia y el posterior planeamiento de operaciones. (Decreto 029 de 2005)¹²

La investigación sobre estos asesinatos sigue vigente; así, dentro de los propósitos de la campaña gráfica Puro Veneno se insta al no olvido y a la exigencia de justicia para las víctimas de este hecho; el mural sirve como un dispositivo de memoria, que, además de cuestionar, interpela sobre el accionar del Gobierno frente a las investigaciones que se han llevado a cabo acerca de este lamentable hecho.

Las más recientes versiones del mural con los datos actualizados fueron instaladas en Bogotá, en la carrera 7.^a con 63, y en Medellín; tanto las primeras versiones del mural como las últimas han sido censuradas por la institucionalidad por medio de la vandalización de las imágenes, lo cual supone que

12 “Luego, en 2005 con la llegada del nuevo ministro de Defensa, Camilo Ospina, fue cuando se expidió la famosa directiva 029 de 2005. En el documento se estipula una serie de recompensas a los militares por cada guerrillero o paramilitar capturado o dado de baja, lo que habría impulsado a diferentes brigadas del Ejército a cometer las ejecuciones extrajudiciales” (Infobae, 2021).

el arte crítico no solo incomoda a los involucrados en los falsos positivos, sino que, además, insta a no olvidar y pedir justicia para las víctimas y sus familiares, quienes han hecho parte de la realización de los murales y han aportado de forma significativa a las investigaciones sobre los asesinatos extrajudiciales perpetrados por el Ejército nacional. Lo anterior demuestra que, al igual que ha pasado con otras formas de violencia perpetradas en la historia de Colombia, se quiere silenciar a las víctimas, ocultando la información, entorpeciendo las investigaciones y violentando a quienes han liderado estos procesos de búsqueda de paz y justicia.

A continuación, presento la última versión del mural, con las cifras actualizadas de los asesinatos cometidos por miembros del Ejército nacional o falsos positivos (figura 2); al igual que en versiones anteriores, el mural intentó ser destruido por los detractores del contenido de la imagen, que, consecuentemente y de acuerdo con los hallazgos, va cambiando, es decir, se va actualizando, pues las investigaciones van arrojando nuevos datos y develando la verdad, cada vez más preocupante.



Figura 2. Imagen del mural “¿Quién dio la orden?” del colectivo Puro Veneno, 2021
Fuente: Movice /Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (2021).

Hace pocas semanas se conoció, por medio del Auto No. 033 del 12 de febrero de 2021 de la Jurisdicción Especial para la Paz, que la cifra de falsos positivos en Colombia es de al menos 6402 víctimas y las acciones y expresiones de las víctimas y el pueblo colombiano que exige justicia, no se hicieron esperar. La primera semana de marzo fueron instalados dos murales; uno en Bogotá y otro en Medellín, con la actualización de esta cifra y con más rostros de militares que estuvieron comandando mientras ocurrían estos asesinatos a personas inocentes y se presentaban ilegítimamente como bajas en combate. Sin embargo, los dos murales fueron censurados, arrancados, rasgados. Los derechos de las víctimas a la verdad y la memoria siguen siendo objeto de censura. (Movice /Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado, 2021)

El anterior testimonio deja ver la constante censura sobre la búsqueda de la verdad que tanto se necesita en Colombia, a la luz de las injusticias que se han cometido con una gran parte de la sociedad civil. Los lugares en los que se han intentado ubicar los murales son espacios públicos transitados, lo cual ofrece una experiencia de carácter pedagógico que contiene su punto de inflexión no solamente en el material que se usa para las intervenciones, sino también en el soporte, es decir, las paredes de las calles por donde la gente transita y el conocimiento que a partir de la composición se activa, es allí donde se presenta la imagen dialéctica y el sujeto interpreta las coordenadas, leyendo así la actualidad del pasado; visible en las cosas llanas de lo cotidiano, aquello que se ha naturalizado, que es tan obvio que pasa desapercibido. Estos remanentes son imágenes mentales que permiten una interpretación de un tiempo “ahora” en *discontinuum*, este yace en el seno del materialismo histórico.

Se trata de una experiencia histórica inmersa en la praxis; para Benjamín citado por Susan Book-Mors, debería existir una pedagogía materialista, que diera las claves para leer las imágenes dialécticas. Así, la pedagogía revolucionaria tendría que ver con un saber que proporcionaría acceso a la praxis, lo cual era crucial, ya que esta lectura de la historia y su carácter crítico dependían de ello. Según Book-Mors, “el propósito de

una pedagogía materialista es proporcionar la experiencia política” (2001, p. 318).

Benjamín “describía el aspecto pedagógico de su trabajo: educar en nosotros el medio creador de imágenes para mirar dimensionalmente, estereoscópicamente, en las profundidades de las sombras históricas. El estereoscopio, instrumento creador de imágenes tridimensionales, no trabaja a partir de una sola imagen, sino de dos” (2001, p. 320); en esta lógica, la filosofía histórica permitiría ver esa otra imagen, “la marginal”, que es negada en la historia tradicional del *continuum*.

Esto implica una responsabilidad para quien interpreta la realidad, pues debe replantear la manera de ver los acontecimientos; es decir, debe pasar de ver de una forma sistemática, lineal y, por lo tanto, continua, que parte de una sola perspectiva, a la del que domina, “por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamín, 2008, p.70), lo que es de vital importancia en la pedagogía materialista que Benjamín plantea, pues de ello depende su carácter político.

Se puede decir, por este camino, que el mural creado por el colectivo Puro Veneno activa estas condiciones de posibilidad de un conocimiento “otro”, que causa un corto circuito en el *statu quo*, lo que permite desestabilizar el actual orden de los acontecimientos y la manera como se ha narrado uno de los aspectos del conflicto armado en Colombia; es decir, el arte como retícula de interpretación de la realidad sesgada.

A manera de conclusión

Es importante aclarar que existen diversas formas de arte crítico; en esta oportunidad, se indagó en aquel arte que genera discontinuidades y pone sobre la mesa las contradicciones de andamiajes hegemónicos dominantes, que, por medio de la

tradición histórica, se han perpetuado; se trata del llamado arte político.

Así, la posibilidad de un arte crítico tiene que ver con que su gesto esté orientado a presentar imágenes dialécticas; una condición política en la que se desarticulan aparatos de verdad establecidos, como en el caso del mural “¿Quién dio la orden?”, de Puro Veneno, donde la estrategia tiene que ver con poner en tensión y desnaturalizar lo oculto en la formas de violencia sistemática; es un arte que perturba discursos y le apuesta a la construcción de una nueva lectura de la realidad como posibilidad de movimiento y transformación.

En primera instancia, se trata de encontrar la actualidad del pasado en los objetos, las prácticas, las composiciones, etc., que se van a interpretar, es decir, la relación temporal que se presenta en las imágenes analizadas. En un segundo sentido, se busca localizar la formulación de las señales, temas comunes que se presentan en las distintas composiciones y generan tensiones de índole crítico o temporal. Y, también, se trata de delimitar las tramas sensibles que se configuran en la relación de las cosas con su tiempo ahora, su forma de circulación y soporte.

Indagar en el relato que implica el activismo gráfico que se analizó permitió conectar las imágenes para leer la complejidad de las composiciones que aquí se observaron, como la denuncia y el llamado a hacer memoria a partir del arte.

En este sentido, los aspectos a tener en cuenta para el análisis son: en primera medida, la imagen o composición en tanto acontecimiento, ya que este tipo de composición es una configuración de circunstancias que juntas conforman formas de tensión en un tiempo ahora; las capas temporales, pues las obras analizadas convergen compositivamente con estratos temporales a los cuales alude; los detalles compositivos en su dimensión mimética, pues se trata de la apropiación que los y las artistas hacen de los objetos en un sentido simbólico, y los

planos discursivos, en los que se enfatiza y potencian la obra, aportando reflexiones sobre la realidad del país. Este conjunto de aspectos permiten dilucidar lo que se reproduce por medio de la estructura temporal y el aparato simbólico que esta implica.

De igual manera, es importante señalar que el giro en los soportes que han dado luz a las nuevas formas de manifestaciones del arte como el activismo gráfico en el marco de la era digital resultan fundamentales en el estudio, ya que si bien la reproductibilidad técnica que se hacía de forma análoga alcanzaba una democratización del arte, se puede decir que el acceso era limitado, en tanto dependía de un número de copias para una cantidad de personas determinada; en el caso de la era digital, la circulación no tiene límite alguno.

Por último, es importante señalar que el arte juega un papel muy importante como forma de activación de sentidos en un plano de conocimiento sensible; en este caso, para la búsqueda de la verdad y justicia frente a los lamentables hechos que encierran las diferentes formas de violencia en Colombia.

Referencias

- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (M. Ruvitoso, Trad.). Anagrama. Barcelona, 2015. 66 páginas.
- Benjamín, A. (2004). Benjamin's modernity. En D. S. Ferris (Ed.), *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press. (97-114).
- Benjamín, W. (2015). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Color Efe.
- Benjamín, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echeverría, Trad.). UACM/ Ítaca.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Graficas Rógar.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen, imagen materia, Film, e-image*. Akal. Madrid.

- Calmaestra, A. (2017). *Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (M. Ruvituso, Trad.). Anagrama.
- Colombia Informa. (2018). *Puro Veneno: una nueva plataforma de resistencia*. <http://www.colombiainforma.info/puro-veneno-una-nueva-plataforma-de-resistencia/>
- Contagio Radio. (2020). *Se instaló el mural “¿Quién dio la orden? 2.0”*. <https://www.contagioradio.com/se-instalo-el-mural-quien-dio-la-orden-2-0/>
- Della Faile, D. (2015). Reflexiones sobre los determinantes sociales del arte y del diseño: música de ruido en América Latina y Asia. *Revista Kepes*, 12(12), 57-84. <http://doi.org/10.17151/kepes.2015.12.12.4>
- Ministerio de defensa nacional. (2005). directiva 029 de 2005. Bogotá DC.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Katz Conocimiento.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- Infobae. (2021). *Esta fue la directiva 029 de 2005 que reglamentó el pago de recompensas de hasta \$3'800.000 a militares por capturar o dar de baja a guerrilleros*. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/02/19/este-fue-la-directiva-029-de-2005-que-reglamento-el-pago-de-recompensas-de-hasta-3800000-a-militares-por-capturar-o-dar-de-baja-a-guerrilleros/>
- Malagon-Kurka, M. M. (2010). *El arte como presencia indexica*. Ediciones Uniandes.
- Motilla, J. (2019). Puro Veneno: artivismo y acción colectiva. *El Ornitorrinco Tachado*, (10), 73-81. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i10.12066>
- Mouffe, C. (2011). *Entorno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Movice /Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado. (2021). *Son 6.402 falsos positivos y la censura contra las víctimas continúa*. <https://www.change.org/p/cconstitucional-revise-la-tutela-de-un-militar-que-busca-censurar-la-imagen-del-mural-quien-diolaorden/u/28728748>
- Mouffe, C. (2014). *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Pacifista! (2019). *Allanamientos, censura y deportaciones: así actuó el gobierno dos días antes del paro*. <https://pacifista.tv/notas/>

allanamientos-censura-y-deportaciones-asi-actuo-el-gobierno-dos-dias-antes-del-paro/

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Editorial Prometeo.

Rancière, J. (2016). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.

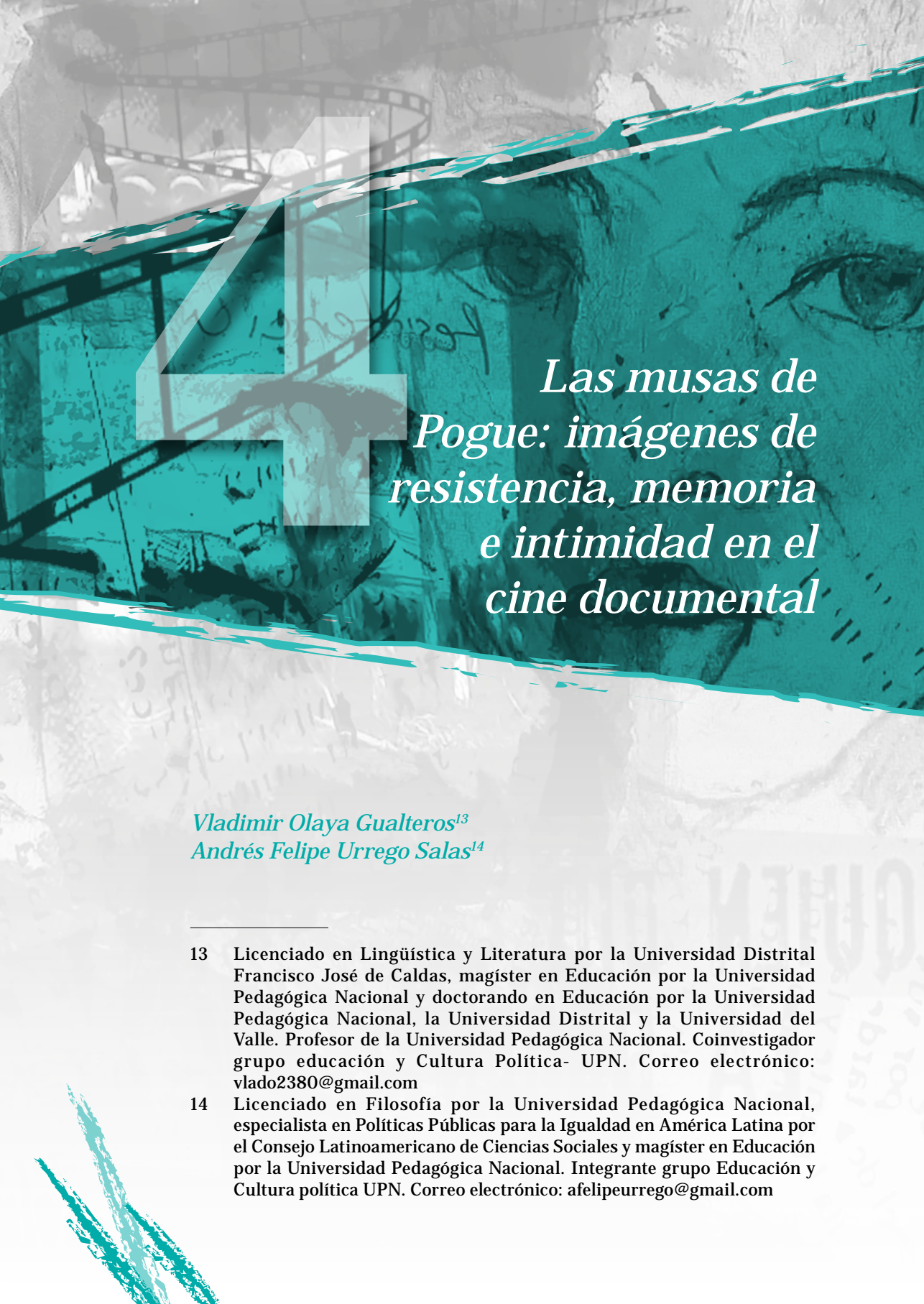
Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Editorial Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Rubiano, E. (2015). *Perspectivas críticas sobre el diseño socialmente responsable: una reflexión sobre el activismo gráfico*. Esfera Pública. <https://esferapublica.org/nfblog/disenio-socialmente-responsable-una-reflexion-sobre-el-activismo-grafico/>

Rueda, O. (2017). *Ciberactivismo en Colombia: una apuesta por nuevas agendas públicas*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rubiano, E. (2018). *Esfera Pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/author/elkin-rubiano/>



Las musas de Pogue: imágenes de resistencia, memoria e intimidad en el cine documental

Vladimir Olaya Gualteros¹³
Andrés Felipe Urrego Salas¹⁴

-
- 13 Licenciado en Lingüística y Literatura por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional y doctorando en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital y la Universidad del Valle. Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional. Coinvestigador grupo educación y Cultura Política- UPN. Correo electrónico: vlado2380@gmail.com
- 14 Licenciado en Filosofía por la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Políticas Públicas para la Igualdad en América Latina por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante grupo Educación y Cultura política UPN. Correo electrónico: afelipeurrego@gmail.com

El poder, la visualidad y las formas de acercarse a la memoria



Podemos hablar de imágenes que constituyen un tipo de resistencia? Para responder a esta pregunta debemos indagar por las relaciones de poder en las que efectivamente están inmersas las imágenes. En este sentido, basándonos en la teoría de Foucault (2000), el poder se comprende como un campo de fuerzas vinculantes, que operan en las prácticas sociales y los procesos de subjetivación. Es posible que las redes de poder se constituyan de manera tal que haya un arraigo en esas formas de relacionamiento y ello devenga en unos modos hegemónicos de relacionamiento social. No obstante, el poder no opera solo en función de unas fuerzas represivas; también tienen lugar fuerzas activas cuya potencia de acción radica en la resistencia, en la fuga en lo que se ha instaurado como un territorio limitante con unas relaciones determinantes.

En el campo de la visualidad, la producción social de las imágenes también está mediada por complejas redes de poder, entre hegemonías y resistencias, situadas en diferentes dispositivos que permiten ampliar la visión. Históricamente, el cine ha sido uno de esos terrenos de disputa cultural por la constitución de formas de ver el mundo. Las películas, en tanto permiten configurar significados sociales a través de imágenes en movimiento, conlleva relaciones políticas transversales que influyen en los modos de crear de sus realizadores. En este sentido, en la industria cinematográfica se pueden evidenciar formatos y modos de narrar que se han instituido

como paradigmáticos y que, de alguna manera, corresponden a concepciones sobre el orden de lo social.

Las relaciones de poder en las imágenes fílmicas operan de forma particular en el contexto colombiano, pues el cine en este país ha significado un lugar importante para comprender y problematizar las dinámicas sociopolíticas que, desde hace más de seis décadas, han estado relacionadas con un conflicto armado interno. En este sentido, las disputas culturales no solo tienen que ver con los modos en que se ordena lo social, sino con cómo se constituyen memorias de la violencia política: las imágenes también pueden ejercer resistencia a unos modos de recordar y comprender la guerra, así como afectar nuestros lazos sociales y nuestras subjetividades.

Los hechos de violencia política en Colombia han suscitado la pregunta por la forma de acercarnos y comprender los hechos de nuestro pasado reciente, desde el campo político y académico, así como desde las organizaciones que pugnan por un tipo de memoria particular. El modo en el que construimos y narramos dicho pasado da lugar a unas maneras de comprender los sucesos, a la constitución de unas formas de justicia y a una idea de futuro. Estas pugnas dan cuenta de que la investigación y la narración del pasado —en este caso desde el audiovisual— no solo son problemáticas del conocimiento, sino que implican un ejercicio político.

Con lo anterior, se han generado diversos debates, como el que se da entre la historia en su concepción de larga duración y aquellos enfoques que dirigen su mirada desde la memoria en pro de la construcción de una historia del tiempo presente. Esta corriente histórica se acerca a la comprensión del pasado desde las formas de vivir el acontecimiento, de experimentar el tiempo desde “el sentimiento subjetivo de actuar y elegir y de los límites que presionan la acción y la elección” (Fazio, 1998, p. 53). Así, la construcción de saber histórico se erige desde el presente: desde allí se construye una mirada, una forma de comprender el pasado (Herrera y Olaya, 2019). Desde dicha perspectiva se

vuelve de vital importancia la experiencia de los sujetos, ya que mediante esta se expresan los modos en que se ha vivido y los fenómenos se corporeizan. Estos últimos tienen su enunciación en la memoria, pues a través del recuerdo se construye una visión del tiempo y su continuidad, y se da sentido a lo vivido.

En Colombia, particularmente, existen entidades y organizaciones encargadas de adelantar actividades en torno a la comprensión del conflicto armado interno que se ha vivido desde mediados del siglo XX; abordan este tema desde la perspectiva de la historia del tiempo presente y en articulación con procesos de producción audiovisual, por lo que la memoria y las víctimas tienen un lugar preponderante en la generación de sus contenidos. Una de dichas instituciones es el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que nace en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011), creado como un lugar de recuperación y difusión de material cuyo objetivo es ayudar a esclarecer las diferentes violencias que se han vivido en el marco del conflicto. Con base en lo anterior, el CNMH ha generado diversas investigaciones de las que han surgido materiales de difusión de distinto tipo; entre estos, han producido varios filmes documentales en los que han retratado parte de sus trabajos a lo largo y ancho del país.

Es importante volcar la mirada sobre estas producciones audiovisuales, pues el cine documental se ha posicionado como un formato audiovisual relevante para dar cuenta de los significados visuales que se disputan en uno u otro contexto sobre la realidad social. Es decir, ha sido un dispositivo de pugna por la memoria, por la comprensión y apropiación del pasado en el presente, en donde se manifiestan formas de lo hegemónico y líneas de resistencia. Así, es necesario advertir que el dispositivo audiovisual no solo constituye una imagen de lo observado, sino un lugar desde el cual ver y comprender los acontecimientos. Por esta razón, es importante enunciar que el trabajo audiovisual no puede ser medido con las mismas categorías teóricas y epistemológicas del trabajo historiográfico escrito (Rosenstone, 2013). Pese a esto, sí podemos decir que

ellos fundan un entramado de lenguajes que edifican un modo de conocimiento del pasado.

Desde esta perspectiva, más allá de constituir un ejercicio de argumentación y enunciación sobre acontecimientos, en los documentales es importante mantener el interés del espectador en la trama del audiovisual, lo que repercute en la construcción narrativa y en la comprensión del pasado. Desde esta lógica, no se puede entender el discurso audiovisual como una narrativa demostrativa o como una imagen-reflejo, aunque es clara la intención de los documentalistas de dar cuenta de la complejidad del pasado a partir de un léxico, una gramática, un tipo de sintaxis específica. Posiblemente la mirada del cine documental funciona más como un ejercicio reflexivo-emocional y no como una cronología de eventos.

Según autores como Nichols (1997), Cook (2019) o Català (2009), los documentalistas recurren a reglas y convenciones sociales, lo que no significa la pérdida de un ejercicio sistemático de investigación y reflexión sobre los hechos históricos. Es posible decir que los documentales que se refieren al pasado constituyen formas narrativas que se acercan a creencias y aspectos humanos de los espectadores a quienes está dirigido el documental. Esta perspectiva alude a una idea de verdad que se crea alrededor de la imagen en tanto “[...] es en sí misma es un tipo de acercamiento a un discurso que tiene en sí misma la idea de acontecimiento visual” (Cook, 2019, p. 79). A las construcciones discursivas –en términos generales y no solo en referencia a los documentales– les es inherente un ejercicio retórico, pues pretenden persuadir. Lo anterior es posible evidenciarlo, incluso, en el ejercicio científico, pues allí se ordenan los elementos que se van a exponer en una argumentación de un modo específico, lo cual instituye una forma de lógica de comprensión y visualización de cierta “realidad”.

Aristóteles (trad. en 1991), refiriéndose a la retórica, dividió las pruebas artísticas en *ethos*, *logos* y *pathos*. La primera hace

referencia a la credibilidad ética del orador; la segunda a la razón y a la capacidad argumentativa, y la tercera a las emociones del público, a la capacidad de producir la disposición favorable hacia una visión particular (Cock, 2019). Así, entendemos que la construcción narrativa, en tanto retórica, asume una configuración ética que implica una manera de acercarse y comprender lo humano, que luego se sustenta y concretiza con modos argumentativos y de posicionamiento a través de los cuales se pretende generar una idea de verdad, y movilizar emociones y afectos en los espectadores. Si admitimos esto, analizar el ordenamiento narrativo de un trabajo audiovisual requiere identificar consideraciones éticas y emotivas.

En el campo audiovisual, tanto en el cine de ficción como en el de no ficción, los cineastas han desarrollado formas de contar la realidad ensayando con diferentes ordenamientos de la estructura narrativa. No obstante, cualquiera de estos refiere a un tipo de estructura cognitiva dirigida a un auditorio a partir de los elementos que propone el realizador del documental. Esto no admite la configuración de un solo tipo de comprensión; pese a ello, los realizadores construyen un marco de interpretación que modula una forma de inteligibilidad y acercamiento al acontecimiento histórico. Así, es importante entender este tipo de elaboraciones como formas comprensivas que contribuyen a la reflexión y estimulan un tipo de mirada y memoria sobre los hechos del pasado, pero que no son el pasado en sí mismo.

En los audiovisuales del CNMH se evidencia el arduo trabajo de cineastas e investigadores que procuran dar un tipo de visualidad a los acontecimientos traumáticos y violentos; no obstante, eso no implica que no pueda haber algún grado de ausencia en la manera en que se exploran las formas de relatar la memoria. A partir de lo anterior, vemos que entre sus producciones audiovisuales se pueden identificar algunas tendencias narrativas y temáticas que configuran una suerte de marcos de visibilidad; esto es, en términos de Judith Butler (2010), una selección de lo que se ve y no se ve, y de cómo se muestra, lo que finalmente permite reconocer ciertos tipos de

sujeto. Dichos marcos no emergen solo de una elección de los realizadores o los productores, pues se construyen mediante un tejido de sus decisiones con los discursos de la época y el contexto específico donde emergen las obras. Esos marcos heredan, de una u otra manera, formas narrativas que se van formando de acuerdo con las epistemes y estéticas dominantes.

Al hacer una revisión de varias de estas obras, encontramos que hay cierta generalidad en los modos de narrar el conflicto armado en Colombia, unas formas de enmarcar que se relacionan con un paradigma cinematográfico tradicional en el documental, a saber, el *expositivo*, el cual es la expresión de unos regímenes de visibilidad que privilegian ciertos elementos al momento de producir imágenes. Es decir, hay una operación de poder de la que derivan unas visualidades. Se trata de obras que tienen, fundamentalmente, una intención informativa; en estas se plantea una situación problemática que con el transcurrir del filme se va solucionando. La narrativa se orienta bajo una estructura lineal, generalmente con una voz en *off* que guía el sentido de la historia y anticipa afectivamente al espectador, pues le dice explícitamente cómo sentirse, por qué indignarse, qué disposición tener frente a la obra. Esa misma voz es la que soluciona los problemas que se van planteando.

Sin embargo, como hemos dicho, esa estructura, en parte, responde a un régimen audiovisual relacionado con cómo se han realizado los filmes documentales clásicos. Estos, en su pretensión argumentativa, se han encaminado en una narrativa cronológica, en una lógica de causa y consecuencia que se limita a poner de manifiesto una información que se toma por verdadera, sin dejar mucho a la imaginación de quien observa. Otro aspecto relevante de esta temporalidad expositiva es que tiende a contar historias que parecen superadas, solucionadas; su perspectiva histórica plantea el pasado del que se habla como un momento lejano, que ya no se está viviendo y no se actualiza en el presente.

Vemos entonces que hay unas narrativas dominantes, que además en este caso están mediadas por la intervención de una entidad estatal, como el CNMH. Esos regímenes de visibilidad responden a un complejo cultural en el que resaltan unas intenciones narrativas y unos posicionamientos con respecto al espectador; en últimas, responden a un entramado de vínculos de poder que forman un tipo de mirada. Dentro de estos lineamientos encontramos producciones del CNMH como *El Salado. Rostro de una masacre* (2009), *Bojayá. La guerra sin límites* (2012), *Mampuján. Crónicas de un desplazamiento* (2012) y *No hubo tiempo para la tristeza* (2013).

A pesar de las rigurosas investigaciones que sostienen estas producciones y de los grandes esfuerzos creativos de sus realizadores, narrativamente se evidencian elementos que expresan un hacer desde el paradigma antes enunciado. Estas obras nos muestran a las víctimas como sujetos resilientes que sobrevivieron a la violencia; narran cómo emprendieron actos de memoria para tramitar lo acontecido, pero su historia queda ahí, en ese lugar donde las víctimas parecen héroes que han logrado superar sus problemas y que ahora tienen otra vida mucho mejor. Esto corresponde a una herencia del cine hollywoodense, cuyas historias suelen versar sobre la glorificación de un héroe que soluciona sus problemas y supera el dolor (Rosenstone, 2013).

Los documentales, en ese sentido, nos sitúan en una temporalidad en la que el pasado parece muerto, lejano del ahora, lo cual le dificulta al espectador poder actualizar las imágenes en su realidad, en su presente. En términos epistemológicos, se trata de una verdad que aparece estática y definitiva, que se reduce a un informe de algo que aconteció a unos sujetos también lejanos, cuya experiencia se narra más desde la exposición de unos datos que desde su efectiva vivencia.

Guilles Deleuze (1983; 1985) relaciona ese esquema clásico del cine hollywoodense con lo que él llama la imagen-acción: una imagen que exige una historia determinante, que se soluciona

con las acciones de su protagonista. Además, el protagonista se presenta como un sujeto cuyas prácticas y decisiones son aceptables y deseables, lo que establece una moral ciertamente impositiva sobre el espectador, quien simplemente tiene que mirar cómo los elementos contenidos en el filme se siguen cronológicamente, sin mediar de manera alguna.

Así, la experiencia sensible del observador es limitada a un tópico, es decir, a un esquema de acción preestablecido y que se repite reiteradamente en este tipo de obras, dice Deleuze, un esquema sensoriomotor de lo que se expone en la pantalla. Vemos, en el caso de los documentales en mención, una imagen reiterada de la víctima como héroe cuya historia queda en un pasado que no tiene por qué trastocar la experiencia de quien mira, de quien está frente a una situación que se le presenta como ajena. Al pensar en estos tópicos, vemos que, como lo manifiesta Rancière (2007), no es tan cierta esa idea de que estamos saturados de imágenes, sino que vivimos una reiteración masiva de unas pocas —sobre todo en lo que refiere a imágenes de la violencia—. Los grandes medios de comunicación, explica el autor, tienen el poder de producir un fenómeno de sustracción masiva que nos ciega, al mostrar ciertas imágenes en demasía y descartar otras. Son muchas las imágenes que se quitan y no vemos. En este sentido, lo que sucede es que se organiza una puesta en escena en donde las imágenes se reducen a su función deíctica. Este tipo de imágenes, de acuerdo con Didi-Huberman (2007), dificultan que el espectador empatice con aquello que observa en la pantalla, pues propicia la falta de implicación.

No obstante, es menester insistir en la idea de que ese formato audiovisual no demerita los trabajos de investigación y producción que hay detrás, pues, como hemos dicho, son herederos de discursos hegemónicos, de regímenes escópicos en los que nos hemos formado y a los que se les ha dado continuidad, a pesar de que quizás no haya una intención política ligada a sus consecuencias. El entramado cultural es un campo de disputa y de transformación permanente y, así como hay formas de narrar que se han hecho tradicionales, también

hay rupturas y resistencias a esas miradas heredadas de la gran industria cinematográfica.

Dentro de la misma producción de documentales del CNMH encontramos fugas a esa narrativa reiterada, a ese tópico heredado de una estructura que se ha vuelto hegemónica y que limita la mirada porque no deja mucho espacio a la apropiación en el presente de lo que se observa, no da posibilidades de implicación. Estas líneas de fuga se expresan en documentales que plantean otra perspectiva para mostrar los acontecimientos violentos y, con ello, otra forma de acercarse a la historia y a la experiencia de los sujetos. En esas fugas es que nos encontramos con la resistencia de las imágenes, que ante los tópicos hegemónicos plantean otros órdenes de lo sensible. ¿Cómo resisten, entonces, las imágenes? Generando una fuerza de ruptura en los regímenes de visibilidad que se han construido en un determinado contexto, en este caso, en el de las memorias de la violencia que se han configurado en los audiovisuales de una institución estatal como el CNMH.

Para mostrar esto último, centraremos ahora el análisis en *Las musas de Pogue* (2015), un documental también producido por el CNMH. Lo proponemos como una obra de resistencia que plantea una fuga, pues emerge allí una posibilidad de ver la violencia desde una perspectiva distinta. Dicha perspectiva se ubica desde la subjetividad, desde una aproximación al ámbito íntimo que nos deja tener cierta cercanía con el otro que allí aparece –ámbito que en una producción de carácter más explicativo suele evadirse–, porque no se ocupa tanto de brindar una información que el espectador recibiría pasivamente, sino que problematiza unos sentidos sociales mediante las imágenes.

La resistencia narrativa e implicativa en *Las musas de Pogue*

Las musas de Pogue nos habla de la vida de las cantadoras de Pogue, un pueblo que alcanzó a vivir las consecuencias de

la masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002, cuando estalló un cilindro bomba en una iglesia que refugiaba civiles en medio de un enfrentamiento entre la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). El pueblo de Pogue está ubicado en el departamento del Chocó, que históricamente ha sufrido las consecuencias de los enfrentamientos entre actores armados en sus disputas por el poder y el territorio. De igual modo, allí se evidencia una ausencia estatal en cuanto a la búsqueda del bienestar general de la población. En Pogue habitan pueblos que han encontrado en sus tradiciones modos de tramitar los acontecimientos que han sufrido y de propiciar unas memorias, unas formas de mantenerse en el tiempo.

En este caso, la violencia política se manifiesta de modos diversos, tanto por la ausencia estatal, como por los enfrentamientos entre actores armados. La masacre de Bojayá se caracteriza por la falta de actuación del Gobierno nacional tras varias señales de alerta emitidas por Naciones Unidas y la Defensoría del Pueblo, lo que nos arroja sobre un complejo de actores y sucesos en donde se evidencian diferentes violaciones a los derechos humanos. Empero, *Las musas de Pogue* vuelca la mirada sobre un aspecto fundamental y es cómo este acontecimiento irrumpe en la vida cotidiana de un pueblo, cómo trasgrede la experiencia de unos sujetos y de sus costumbres.

Más allá del paradigma informativo de exponer unos hechos, el filme nos señala unos procesos de subjetivación que emergen de aquello que la violencia produce en la experiencia de las y los habitantes del pueblo. Esto se logra desde la tematización de los alabaos, una práctica ancestral que se ha transmitido en la región con las mujeres que la habitan. Se trata de una forma de conmemorar la vida de sus seres queridos y se volvió una manera de afrontar las consecuencias de la violencia. Con ello, las alabadoras han creado formas de acción colectiva que enfrentan al olvido y que se anudan con sus formas de vivir en comunidad. Las imágenes de este documental resisten porque

direccionan la mirada a un lugar distinto al acostumbrado, en tanto se adentran en las vidas que han sido poco visibilizadas más allá del hecho de su victimización; son imágenes que irrumpen en un paradigma visual desde la vida cotidiana, para llevarnos al ámbito de la implicación.

La narrativa de este documental se dirige por dos elementos particulares: la vida de las alabadoras y el sentido de su canto. Para ello, la historia ingresa a la intimidad que se descubre a través de sus memorias. Con estos elementos, el documental toca diferentes temas que se entrecruzan, como el lugar donde viven, la manera en que aprendieron a cantar, el suceso en Bojayá y su legado a las generaciones venideras. Esta forma narrativa posibilita centrar la mirada en los sujetos, más que en una historia con un principio o un final claramente estructurado. Así, a lo que se resisten las imágenes es, en principio, a las formas en que tradicionalmente se narra el conflicto en Colombia, y específicamente desde los audiovisuales del CNMH.

La narrativa va transitando por la vida de los individuos, de modo que se pueden ver trayectos existenciales que en un momento particular son trastocados por un hecho violento. El paso por la historia de vida de los sujetos nos permite comprender la manera en que se constituye un tipo de identidad que no es dada por la violencia. Si bien los sujetos son atravesados por un acontecimiento violento, en dicho trasegar se observa su hacer, sus prácticas y la historia compartida en la que emergen sus modos de ver-se en el mundo, así como en su espacio y comunidad.

Con lo anterior se teje la idea de unas imágenes que resisten, que van más allá de los tópicos hegemónicos que suelen reducir la violencia a un contenido informativo, en el que la vivencia y la identidad de los sujetos igualmente se reduce a las acciones que efectúa en torno al hecho violento. *Las musas de Pogue* nos sitúa en una línea de fuga, en donde el rostro de los sujetos, sus vivencias y sus afectos exceden su identidad de sujetos-víctima, que muchas veces elude las particularidades de su subjetividad,

de la historia de sus vidas, lo cual reduce la posibilidad de un cara a cara, de un encuentro con la otredad, de sentir proximidad alguna por la experiencia del otro:

No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la capacidad de hablarnos. (Rancière, 2007, p. 77)

Las musas de Pogue resiste en cuanto nos pone la mirada en una experiencia que se posiciona frente a la nuestra, miramos un alguien que nos habla y nos dice cómo es su vida, su cotidianidad, su interpretación de los hechos. La imagen resiste porque logra dislocar la visión para implicarnos, para que aquello que se muestre devenga en algo que nos concierne (Didi-Huberman, 2007). La imagen puede interpelarnos y atravesar nuestra experiencia, podemos reconocernos en ella, no como reproducción de una experiencia sino como analogía, como aproximación a la vida de un otro que en efecto es reconocido. En este sentido, ya no se busca una estructura explicativa como en el documental expositivo, sino una comprensión implicativa, en donde quien ve las imágenes tiene la oportunidad de generar una proximidad con problemas que allí se abordan.

Hace falta, entonces, ver con más detenimiento cómo se propicia esa implicación en el documental mencionado. En su primera parte, presenta a los sujetos de quienes va a hablar: las musas de Pogue. Este inicio se puede homologar a la pregunta ¿quiénes son? Desde esta lógica, la producción audiovisual nos presenta a las alabadoras en un plano general, intercalado con el nombre del documental y el de las protagonistas. Las encontramos sentadas, cantando, en medio de la inmensidad y espesura del paisaje de su pueblo. Son ellas en su espacio, en el lugar en el que gravita su existencia. Allí, aunque no lo pareciera, no están ubicadas para una presentación; es quizás la sola idea de una reunión para hacer lo que hacen siempre. El enfoque de la cámara deja ver sus gestos cotidianos, su sentir. No es la

presentación de un coro, es la simpleza de las mujeres en su naturalidad y en su relación con las demás. Sin embargo, en un momento dado, la cámara hace un primer plano que recae sobre quien parece llevar la voz líder. Dicho enfoque muestra un rostro, una voz, un canto que es lo que las identifica, las reúne; al mismo tiempo, nos revela un yo cantador, un sujeto que así aparece en el escenario público.

Este tipo de inicio marca, en relación con otros audiovisuales creados por el CNMH, una lógica que se desprende de la enunciación de un problema, para adentrarnos en una pregunta sobre el otro, el sujeto que vive y encarna la vida de un pueblo. En algunos documentales del CNMH, el sujeto se ubica solo desde la referencia a los rastros del dolor, la memoria de los hechos atroces. De tal manera, la condición de víctima es lo que le da lugar dentro de lo público. En alguna medida, podemos decir que la construcción narrativa que inicia con la enunciación de un problema desplaza al sujeto para pensarlo al interior del hecho de violencia, mientras que en *Las musas de Pogue* se da en principio una visibilización y pregunta por el sujeto, que antecede a la violencia. La identidad de las protagonistas no se reduce a los rastros del hecho violento. La resistencia de las imágenes se sostiene en tanto persiste un intento por mostrar la rostriedad del sujeto, su ser más allá de la violencia.

Posterior a esto, en el documental hay un cuestionamiento por el lugar que habitan las alabadoras. El realizador nos lleva a conocer el pueblo de Pogue sin que este sea necesariamente nombrado. El viaje por el lugar tiene tres elementos particulares que, desde nuestra perspectiva, llevan al espectador a vivir una experiencia ligada a la nostalgia y la contemplación, y que a su vez reiteran la idea de una resistencia narrativa en el audiovisual. El primer elemento tiene que ver con la construcción de una mirada sobre el pueblo, que es claramente subjetiva. No se trata de una mostración referencial o indicial del lugar, como en el documental tradicional, sino de una perspectiva que nos ubica en su inmensidad y en su cotidianidad.

Empero, esta visibilidad se construye desde la mirada de alguien, es decir, existe una subjetividad que está revelando su modo de ver y que instala un contrato con el espectador, en donde enuncia: “esto es lo que yo veo, esta es mi perspectiva”. En algunos momentos se percibe el movimiento de una cámara que va al hombro, que no se desplaza fluida, sino que es parte del cuerpo de alguien que observa. Dicho elemento expone la presencia del realizador en la totalidad del documental. Él también es parte de la historia que produce, está implicado. Lo anterior nos permite hablar de un sujeto que no se aleja, que no pretende un distanciamiento de aquellos que está mostrando. No se busca instituir un ejercicio de verdad objetiva, sino instalar una forma de comprender el mundo.

El segundo elemento tiene relación con las voces en *off* que acompañan las imágenes del pueblo y que coadyuvan a construir la narrativa. Dichas voces, por su tonalidad y ritmos, son las de las alabadoras. Este hecho hace que el relato cobre un carácter biográfico y construya la forma del lugar y de lo acontecido desde la experiencia, desde lo que se ha vivido y conocido. Más que un territorio físico, se trata del conocimiento de alguien que ha habitado el lugar y que habla desde su saber. La historia del espacio también es la historia del sujeto, lo que hace que tenga que ver con unas prácticas cotidianas. El sujeto está hecho por el lugar y el lugar es lo que allí hacen los sujetos.

Como las protagonistas son quienes desvelan sus propias prácticas, este documental se distancia de aquellos que crean un narrador que parece saber todo lo sucedido, una autoridad que conoce la globalidad de la historia y que asegura una suerte de saber totalizante. La voz subjetiva nos muestra una individualidad que no tiene por qué saberlo todo; nos centra en una perspectiva, pero alerta de la construcción de un protagonista que apela a la experiencia como escenario del que emerge la realidad. Dicha herramienta, al interior de la construcción fílmica, coadyuva a generar una suerte de escenario de la presencia del otro, no solo en tanto testigo de los acontecimientos. En este caso, la imagen resiste implicándonos

con la orientación de las voces de aquellas mujeres que el documental presenta y a través de una cámara con una perspectiva personal. Se irrumpe la lejanía objetivadora de la voz en *off* y de la cámara estática que parecen ajenas a los sujetos, y se presenta una óptica más cercana.

El tercer elemento está relacionado con los sonidos y la construcción de una mirada a lo cotidiano. El sonido en el cine se utiliza tanto para dar un ritmo a la narrativa como para construir una emocionalidad. Los movimientos rítmicos de la música o los sonidos perfilan los lugares de tensión o diversos estados de ánimo que edifican diferentes marcas semánticas del trayecto de las narrativas. El documental *Las musas de Pogue* está signado por los sonidos cotidianos de los espacios por los cuales transita la mirada. Las imágenes nos introducen a los lugares, solo con aquellos sonidos que componen las prácticas sociales: una niña lavando los utensilios de la cocina en un río, el golpe del hacha rompiendo la madera, el sonido producido por las herramientas de algunos hombres al trabajar sobre una canoa.

Aquí, el silencio como ausencia del habla es una construcción metafórica, pues igualmente hay enunciados que se expresan con signos visuales y sonoros. Lo anterior nos lleva a pensar la dimensión visual del sonido (Català, 2012). El ejercicio que nos propone el documental es, en síntesis, el de la contemplación, pues nos coloca ante los sonidos que se desprenden de las actividades mostradas por las imágenes, lo que elude las manifestaciones sonoras narrativas e invalida una estructura cognitiva limitada al lenguaje oral. En términos de Catalá (2012): “Estoy hablando de lo sonoro, lo narrativo, lo estructural y lo cognitivo relacionado en el lenguaje, gestionado por su horizonte de expectativas, por su potencial creador de mundos” (p. 19).

Este supuesto silencio ayuda a constituir una percepción de la imagen que se relaciona con el posicionamiento del espectador. Desde esta perspectiva, el hecho de que las imágenes y los sonidos presentados sitúen al espectador en una supuesta

ausencia de habla configura una construcción ética. Quien observa está allí sin la idea de intervenir, pero, a la vez, constituye la presencia del otro, dándole una visibilidad casi en su naturalidad, o mejor, en su condición emocional, sin el peso de los artificios de una banda sonora. Ese dar presencia, sin sobreexposición o subexposición, es pensar al otro en su humanidad, en su entorno, sin la carga de sentido de una narración oral y generando un espacio para ver al otro ubicado en los lugares a los que pertenece. Como es posible advertirlo, los lugares –como uno de los temas del documental– se nos presentan como entramado de construcciones retóricas-narrativas donde prevalece la exposición del sujeto, su forma de comprender, acompañada de una perspectiva de quien observa. Este tercer elemento nos pone frente a un tipo de implicación que pasa por un narrar indirecto, alejado del paradigma que reduce la función del documental a la de informar. Más que informarnos, nos muestra, nos invita a sentir, lo que rompe la tradición textual de explicitar el argumento del filme; se resiste a ello y nos plantea otra perspectiva.

Posteriormente, nos encontramos con un ahondamiento en los sujetos a través de las voces de las protagonistas. La vida de las alabadoras es el eje del documental, y desde allí se viaja por diferentes temas y no por una secuencia cronológica de eventos. Para ello, el documental construye preguntas implícitas sobre cómo aprendieron los “alabaos”, qué significan los alabaos para cada una de las cantadoras y cómo llegan a los cantos; estas preguntas sostienen las narrativas y permiten la aparición de los acontecimientos. La pregunta sobre la vida es la que les permite ir conectando unos sucesos que van proporcionando respuestas. Desde esta lógica aparece el hecho violento, como una interrupción de la vida y el sentir que genera transformaciones en los significados de los alabaos. Este modo de enunciación también conlleva que aparezcan temas como la ubicación geográfica de Pogue, o la importancia de la enseñanza de las tradiciones culturales a los más pequeños.

En últimas, nos encontramos con una estructura narrativa que privilegia lo imaginario, lo testimonial y lo autobiográfico, y que utiliza elementos retóricos para mostrar diversos acontecimientos, entre ellos la violencia. El foco es el sentir de los sujetos como medio para comprender el pasado. Eso permite que el eje del documental no sea tanto lo histórico como relato de unos hechos lejanos, sino el presente y el modo en que el pasado se encuentra inmerso en el ser-estar de los individuos. Esto es lo que permite la vuelta a los recuerdos. Así, la memoria cobra importancia, no tanto por la referencia a lo sucedido, sino por los modos en que se presenta en la cotidianidad y la intimidad.

Como ya se ha enunciado, esta configuración narrativa quebranta la forma en que muchos de los documentales producidos por el CNMH se acercan a la historia de la violencia de nuestro pasado reciente y la memoria de los sujetos. De hecho, en las estructuras narrativas de otros documentales allí realizados hay un énfasis importante en el testimonio como prueba para la configuración de un tipo de discurso histórico verídico, mientras que en *Las musas de Pogue* la mirada está centrada en la memoria, en los modos de vida, en las emociones y padecimientos. Lo anterior devela un alejamiento del orden informacional en la construcción documental. Así, las memorias no se comprenden como fuente o archivo de los sucesos, sino como parte de la subjetividad, de la experiencia; además su relato está propuesto desde un lugar afectivo y no desde una mirada objetivizante —usual en el manejo de las fuentes en la historiografía—.

Las musas de Pogue trasgrede ese territorio cinematográfico que se ha constituido con el documental tradicional expositivo y que el CNMH acogió en varias de sus producciones. Hablamos de territorio en el sentido de unas relaciones que se establecieron y que se han delimitado (Guattari y Rolnik, 2005), unas formas de mostrar y de narrar que se asentaron en esas producciones audiovisuales. La resistencia de la imagen, en tanto línea de fuga, propicia una desterritorialización que reorganiza de

manera distinta los elementos que constituyen aquel territorio cinematográfico, para conformar otro lugar desde el cual mirar, para proponer una reterritorialización desde otro diagrama y, particularmente en este caso, desde otra perspectiva del ver. *Las musas de Pogue* presenta imágenes que resisten porque eluden el territorio de una visualidad determinada; reconduce la mirada que estaba inmersa en el tópico clásico del documental y la pone en la línea del movimiento, la vibración, la reflexión. La fuga, la resistencia es, desde la imagen, la trasgresión de un tipo de visualidad.

La mirada a la memoria y la construcción audiovisual desde la estructura narrativa, en *Las musas de Pogue*, lleva más a un juego de conexiones significativas que a la enunciación y explicación del orden de los eventos. Sumado a ello, la narrativa del documental tiene en su interior elementos que desvelan el carácter identitario de los sujetos con su comunidad, no dado por el hecho traumático, sino por los trayectos comunes, por las historias de vida que constituyen a los sujetos y que los vinculan en un hacer y en un ser. Quizás por ello se acentúan los gestos de las alabadoras, en sus emociones y sus historias (imágenes 1 y 2), porque son ellas quienes encarnan la historia y los sucesos; esto es una configuración ética, pues los sujetos aparecen en sus lugares, en su existencia, en su corporalidad y su voz en el mundo de lo público, lo cual es un posicionamiento político.



Imagen 1. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 2. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).

Por lo anterior, en *Las musas de Pogue* posiblemente haya una suerte de voz poética que elude las explicaciones de los hechos. El acento está en la estética y no en un carácter didáctico sobre la recomposición de los acontecimientos, pues es más una forma de explorar la representación que no excluye un ejercicio de reflexión y análisis sobre el pasado y el presente. Ahora bien, si las imágenes no se pueden comprender fuera de la estructura narrativa del documental, este viaje a la subjetividad a través de la narrativa solo es posible por el modo en que las imágenes, en tanto construcción, implican un ejercicio de visualización del otro, de acercamiento a la alteridad. En otras palabras, las imágenes nos orientan hacia una implicación, hacia la ruptura de un tipo de visualidad que nos aleja de la experiencia que se nos expone en la pantalla, hacia una resistencia visual.

La imagen del otro como acercamiento a la intimidad

Centrarse en la subjetividad no se supedita a las historias personales en *Las musas de Pogue*, dado que hay una elaboración sistemática de una visualidad que busca explorar

dicha subjetividad a través de la intimidad. En otras palabras, las imágenes que encontramos en el documental intentan poner la interioridad de los individuos en la superficie, lo que posibilita que el espectador se acerque a las emociones y experiencias de los sujetos. Empero, este tipo de elaboración no olvida la construcción subjetiva de un espectador; hay una dimensión subjetiva de las imágenes que no deja de lado un trabajo expositivo ante alguien que mira.

En *Las musas de Pogue* podemos encontrar, en principio, tres tipos de imágenes cuya intención es descubrir la superficie de la intimidad, y que contribuyen a la mencionada desterritorialización visual como acto de resistencia. El primer tipo corresponde a imágenes que hacen referencia a los espacios del hogar y sus objetos como elementos que señalan las formaciones subjetivas; el segundo, a imágenes de los modos en que se instala una mirada dialéctica entre el adentro y el afuera de los sujetos, y el tercero, a imágenes de residuos, entendidas como lugares que traen lo siniestro. Sin embargo, ninguno de los anteriores intenta desprenderse del lugar de la experiencia personal. Estos tres tipos de imágenes rompen el tópico que asume al observador como un espectador desvinculado de la historia, pues buscan interpelarlo, afectarlo. Se desterritorializa el ideal del observador imparcial que mira en la distancia y se pone en pugna la visualidad desde la mirada a lo íntimo. Las imágenes resisten, como hemos mostrado, en cuanto plantean una perspectiva vinculante desde un ámbito más personal y menos indirecto.

La intimidad es comprendida en este trabajo como “un espacio interior donde el sujeto tiene la oportunidad de examinarse y construirse a sí mismo” (Català, 2009, p. 31). Dicho espacio no se puede comprender como parte de las estrategias introspectivas devenidas de alguna psicología, sino como un lugar en donde el sujeto resguarda las peculiaridades de un ámbito puramente personal (Català, 2009). Quizás un buen ejemplo de ello es el trabajo literario de Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* (1913). Allí, el autor rastrea el pasado

tratando de encontrar los momentos imprescindibles de la existencia que se encuentran perdidos en los sinuosos caminos de la memoria. En esta obra, como lo plantea Català “el sujeto proustiano se superpone al flujo de su conciencia y, a través de una elaboración íntima del proceso de remembranza, construye una arquitectura subjetiva que expresa su propia conciencia de ese flujo” (p. 31).

Desde esta perspectiva, el espacio de lo íntimo tiene que ver con la capacidad de expresar una suerte de autoconciencia que ya no queda en un lugar no visitable, sino que se hace pública. Es, a su vez, el ejercicio a través del cual se logra poner en diálogo lo interior y lo exterior. Quizás una metáfora de lo íntimo es la habitación, en la que es posible identificar lo particular del individuo en un territorio que finalmente es exterior al sujeto. La habitación es, en un concepto amplio, un lugar que devela la identidad; es una esfera de dominio que habla sobre el manejo que un sujeto ejerce sobre un lugar, pero que termina siendo público.

La intimidad es cercana a la idea de espacialidades, de estados del yo que dan cuenta de quién soy y cómo estoy. Entre el estado del yo y las espacio-temporalidades se manifiesta un diálogo entre el interior y el exterior. En este tipo de narrativas se visualizan las pasiones, los juegos intersubjetivos y las relaciones problemáticas de los sujetos con la exterioridad. Ahora bien, creemos que esto es lo que encontramos en *Las musas de Pogue*, pues nos deja ver que los recuerdos del yo, las narrativas biográficas de las alabadoras se sobreponen a imágenes del interior de sus cuartos, de sus hogares. Dicha sobreposición posibilita construir un diálogo entre los estados emocionales de los sujetos y los sucesos que los afectaron. Las habitaciones, el interior de sus hogares, sus objetos, el tipo de ambiente visibilizado expresan sentidos sobre los sujetos, de lo que ellas son, de su identidad, de su lugar y posicionamiento ante el mundo. Mientras tanto, los relatos —que se sobreponen a las imágenes— nos permiten reconocer los trayectos de sus vidas.

Al adentrarnos a los sitios que identifican a los sujetos, la idea de desterritorialización no solo opera en función de romper con las estructuras narrativas tradicionales, sino que también tiene que ver con sacar al espectador de su lugar, con un intento por trasgredir su sensibilidad y hacerlo salir de sí para situarlo frente al otro y a lo otro: aquello que no asume como suyo pero que afronta en un cara a cara. La ruptura está en las posibilidades de afección que abre el documental. El sujeto, entonces, inmerso en el audiovisual, es invitado a entrar en un territorio otro, en lugares que no son su situación en el mundo, pero a los que puede aproximarse gracias a las imágenes. La resistencia de la implicación aparece de nuevo, en el cruce del horizonte del espectador con el horizonte de la obra, que desterritorializa al sujeto y lo pone en las espacio-temporalidades de *Las musas de Pogue*.

El cara a cara al que nos invita el documental no solo pasa por la gestualidad y la voz que narra, pues también tienen que ver los lugares y los objetos que hacen parte de la identidad de las cantadoras de Pogue. Es visible una preferencia por los objetos y utensilios del hogar. Podríamos decir que en tales objetos, así como en las formas en que se organizan los espacios, están dichas las emociones, los sentimientos y lo que son los individuos. En términos de Jameson (2000): “la subjetividad es un asunto objetivo, y basta con cambiar el escenario y los decorados, re-amueblar las habitaciones, o destruirlas en un bombardeo aéreo, para que aparezca milagrosamente un nuevo sujeto, una nueva identidad sobre las ruinas de lo viejo” (p. 23). Así, por ejemplo, en las imágenes de *Las musas de Pogue* se puede reconocer la disposición interna de los lugares en los que viven las alabadoras, que refiere a las prácticas cotidianas que nos van figurando sus modos de ser y estar en el mundo, lo cual es, al mismo tiempo, el establecimiento de un tipo de relaciones con el exterior.

En dichas imágenes es común encontrarse con un espacio signado por la penumbra, lo que constituye una metáfora de la profundidad de lo íntimo, pues esta no es claramente visible y

solo emerge a la superficie cuando nos damos la posibilidad de ver o escuchar al otro, de encontrarnos con él. En este sentido, las imágenes develan el interior de los espacios domésticos y nos permiten acercarnos a la subjetividad, a la experiencia, a los modos de narrar-se, ver-se y juzgar-se de los sujetos (imágenes 3 y 4). La loza, los trastes, la leña, la máquina de coser, las figuras que pertenecen a un tipo de creencias religiosas o el lavado de las ropas nos van sumergiendo en los modos que tienen las alabadoras de ser madres, mujeres, hijas, abuelas. Los pequeños espacios de la casa, el piso sin losas, las puertas y ventanas, y las formas en que comunican con el mundo exterior nos hablan de ese ser mujeres en los oficios hogareños, rol desde el cual actúan con su familia, pero que también les da una presencia en el mundo. Esto nos muestra cómo lo social y económico se adentra en el mundo de los sujetos.



Imagen 3. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 4. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).

La relación entre imagen y narrativa constituye un modo de presenciar el recuerdo, la reflexión sobre el pasado asentado desde un lugar asociado con los modos de ser en la vida cotidiana. También podríamos decir que la visibilidad del espacio da cuenta de las condiciones en las que viven las alabadoras; esto puede ser un signo económico que marca la forma en que los sujetos se mueven por el mundo. El acercamiento a los objetos y al hogar nos ayuda, entonces, a comprender la manera en que se entrecruza el presente y el pasado, las formas en que se ha vivido, lo cual posibilita los sentidos del hoy de los sujetos, nos ubica en un modo de comprender un pasado situado en el momento presente. Así, el objeto doméstico es símbolo de las rutinas, las trayectorias, el orden de la vida y la experiencia, las formas en que los sujetos traen a colación sus aprendizajes, lo que han conseguido en sus trayectos y los modos en que enfrentan el presente. Por ello, por ejemplo, el desplazamiento forzado no se trata tan solo de un cambio de lugar, sino de una transgresión a las rutinas que se ven reflejadas en las cosas que se tienen —que pueden haber desaparecido— y en la forma como estas organizaban la vida cotidiana, las prácticas sociales. La visibilidad de las cosas del

hogar evidencia la intimidad de los individuos en su dialéctica con el mundo exterior, lo que también es el drama de la morada de los individuos.

En las imágenes que transitan por el hogar existen diversos enfoques que nos señalan un punto de vista localizado en el interior de este, pero que deja ver el exterior. Dichas visibilidades se convierten en una suerte de metáforas de la de la mirada de los sujetos, del lugar desde el cual observan el mundo y se relacionan con este (imágenes 5 y 6). El hogar, lo íntimo, conduce la mirada hacia el afuera. Esta construcción metafórica muestra cómo los sujetos no ven de afuera hacia adentro, sino de adentro hacia afuera, elemento que retrata los modos en que nos posicionamos en el mundo, nos relacionamos con los acontecimientos y con aquello que rodea a los individuos. No obstante, esa visión del afuera también penetra y afecta el mundo interior. La apuesta por este tipo de visibilidad del mundo de los otros, de su mundo íntimo, indica la constitución dialéctica de los individuos –esto es, entre el interior y el exterior–, pero a su vez nos permite acercarnos al otro a través de la exposición pública, por medio de la producción documental, del mundo subjetivo; esto instituye un tipo de presencia y aparición, porque les da a los sujetos cuerpo y existencia en la arena pública.



Imagen 5. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 6. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).

Esta manera de acercarse a los sujetos y lo que ellos encarnan nos lleva a pensar que la comprensión de las subjetividades y de la forma en que las violencias han hecho parte de su configuración va más allá de una explicación de los acontecimientos, de su descripción en tanto sucesos, o del abordaje de sus memorias para convertir a los sujetos tan solo en testigos. Pareciera, según este tipo de visibilidades, que la forma de encarar la tragedia del otro —los efectos del pasado en el presente de los individuos— debe asaltar la mirada objetiva, para situarse en el lugar de un yo que mira desde la subjetividad. Al aceptar el sentir como un lugar de lo imposible de describir, se genera una búsqueda de lenguajes a través de los cuales se permita atisbar los sentidos de los sujetos con respecto a su pasado y su presente, entre las dinámicas de la experiencia vivida y la vida por venir. Ya no se trata de aquel esquema sensoriomotor informativo, sino que se propicia una ruptura, aquello que resiste para producir un nuevo tipo de imagen creada desde el plano de lo afectivo, de la experiencia estética.

Las imágenes evocadoras de los acontecimientos pasados

Los hechos violentos ocurridos y su lugar en el hoy de la experiencia de los sujetos también son evocados en *Las musas de Pogue*, a través de lo que hemos denominado imágenes residuos. Esto es, imágenes que aluden a espacios destruidos y que no cuentan con la presencia de sujetos; espacios que son efecto de la violencia y que aparecen visualmente para metaforizar nuestra relación con el pasado en el ahora. En el documental en estudio, estas imágenes se caracterizan por ser fijas; así mismo, las acompañan narraciones en *off* sobre la forma en que las alabadoras sintieron y vivieron los acontecimientos violentos, de modo que el evento no se cuenta con base en las acciones que componen el hecho, sino en cómo fueron experimentados. Por eso, allí se habla sobre lo inimaginable, el horror y la sin salida. Esta narrativa se distancia de un relato cronológico, y se asienta en la forma en que los sujetos significan el pasado en el trayecto de sus vidas (imágenes 7 y 8).



Imagen 7. Fotograma de *Las musas de Pogue*
Fuente: Rendón (2015).



Imagen 8. Fotograma de Las musas de Pogue
Fuente: Rendón (2015).

La superposición de la narrativa de lo sentido por las alabadoras en torno a unos eventos y las imágenes que atestiguan el hecho posibilitan una verificación de lo sucedido, pero sobre todo muestran cómo el evento retumba en el momento presente. Las imágenes dejan ver, en un sentido figurado, la memoria hecha imagen y también nos desvelan cómo el acontecimiento se presenta en la vida cotidiana. Estas imágenes y narraciones configuran un tipo de visibilidad del recuerdo que, más que verificar una mirada objetiva, intenta adentrarse en los efectos de la violencia y en los sentimientos de los sujetos. Esta es una construcción de un acontecimiento para el espectador que, más allá del lugar del horror o del espectáculo, puede situarse en una narrativa audiovisual de lo inenarrable que procura la generación de algún sentimiento, no relacionado con el hecho como tal, sino con lo sentido por aquellos que vivieron el horror.

En este punto, la implicación como resistencia nos muestra que hay rupturas en las formas de hacer memoria, y que la desterritorialización de la experiencia del espectador pasa por una resistencia de los recuerdos que se erigen en el audiovisual. Estos persisten en su potencia de acción, se esfuerzan por

aparecer desde ámbitos que tradicionalmente no salen a la luz. La memoria no se centra en el recuerdo de la violencia sino en cómo esta irrumpe en la intimidad y en el acontecer cotidiano de los sujetos. Las imágenes, de nuevo, resisten en tanto son una lucha contra el olvido, pero desde una perspectiva subjetiva, personal.

Sumado a lo anterior, es posible afirmar que la referencia a los hechos del pasado no se edifica como un *flashback*, sino como un escenario que configura el ahora. Es posible reconstruir este elemento desde la indagación por ambientes, atmósferas y afectos, pero no desde una narración objetiva de lo histórico, desde un relato que busque la construcción meramente argumentativa y reconstructiva. Estas construcciones se constituyen en un tipo de visualidad que quizás está más cerca de la microhistoria, del relato de vida, pero que a la vez abre caminos para dimensionar, en su magnitud, los efectos de la violencia en la experiencia de los individuos; esto se desvía de la forma en que en muchas ocasiones intentamos comprender la historia.

En este sentido, en *Las musas de Pogue* la referencia a los espacios se da a través de la configuración de imágenes que visibilizan las prácticas de la vida cotidiana, les dan un sentido y muestran cómo inciden en la configuración de los sujetos —contrario a la tendencia de diferentes documentales producidos por el CNMH, de tratar de ubicar a los sujetos en sus ambientes en cierto estado de quietud—. En otras palabras, las imágenes que refieren a los lugares, tanto interiores como exteriores, procuran visibilizar a los sujetos en sus actividades. Esto señala los signos que constituyen un ambiente pero que además estimulan un tipo de relaciones y subjetividades, por la forma en que se encuentran contruidos y organizados. Se trata entonces de un tipo de visualidad que no retrata un lugar, sino que pretende exponer la manera en que el espacio constituye a los sujetos y viceversa.

Tanto en las imágenes residuos como en aquellas que por ahora podemos denominar imágenes espaciales de prácticas, esta construcción visual hace que el pasado y la memoria recobren sentido en el presente, dado que permite ver el devenir de los sujetos en lo que han sido, en lo que son. Dichas imágenes dan cuenta de un pasado que perdura en el presente, un pasado que resiste en un ahora que tiende al olvido. Aunque el uso de este tipo de imágenes que aluden a la mirada del pasado no niegan ni eluden la existencia de imágenes indiciales –que refieren a un objeto existente en tanto referente–, estas solo aparecen para dar una señal y ubicar al sujeto espectador. Dichas imágenes irrumpen para mostrarnos un recuerdo que se niega a desaparecer y para implicarnos en él, por lo que allí resiste también un pasado que pide ser rememorado y reapropiado.

La visualidad como una forma de conocimiento

En *Las musas de Pogue*, desde la figura de las alabadoras se va desprendiendo la existencia de unos otros, algunas veces con una presencia concreta, en otras tácitamente, pero asociados de forma profunda con la existencia de las protagonistas. Así, por ejemplo, la relación con los menores de edad, con las generaciones venideras, se expresa en el significado que las alabadoras les confieren para mantener una tradición. En otras ocasiones, las relaciones con los victimarios o el Estado son rápidas y solo sugeridas por el efecto que allí tienen estos actores. No hay personajes que tengan una existencia aislada, sino que todos están en función de la perspectiva que nos plantean estas mujeres. El vínculo propuesto entre los actores permite ahondar en un documental que refiere a un yo, que pretende dibujarlo, hacerlo visible como un agente, un sujeto de acción y potencia y no tanto como el efecto de otro, lo que ya nos habla de una distancia con otras modalidades de documental donde el sujeto víctima aparece solo por esta condición y no por su agencia.

Ahora bien, la constitución de la historia de un yo aparece cuando la mirada del cineasta pierde de vista una trama que

objetiviza la realidad. Este tipo de narrativa resulta de una pretensión subjetiva de la comprensión de los eventos sociales, lo que conlleva otra instancia en la que emerge una línea de resistencia, de desterritorialización, pero en este caso es epistémica. Se plantea una fuga al paradigma expositivo, que es heredero de una perspectiva científicista del conocimiento. De hecho, durante el trayecto narrativo de *Las musas de Pogue* nos encontramos con una suerte de desprecio por fechas o lugares concretos, que solo se enuncian por una necesidad de ubicar al espectador en algún lugar, en algún suceso. Lo que parece prevalecer es una mirada a las emociones y sentimientos de un otro situado en un lugar del mundo. Aparece el espacio de los sujetos, su vida, y esto enfrenta al espectador, como lo plantea Ortega (2005), a otra forma de comprender las temporalidades y el devenir de los acontecimientos, pues no se trata de demostrar la realidad de los eventos sino las formas que adquieren y cómo se encarnan en la vida cotidiana.

Entonces, la visualidad, con el adentramiento de la cámara al interior de la configuración subjetiva, sirve como un dispositivo que posibilita y media la mirada a lo social, a lo situado, a la interioridad de la vida de los individuos. En esta suerte de resistencia epistémica se logra tratar asuntos complejos de la vida en comunidad de forma abierta y personal, haciéndonos más conscientes de la complejidad de los fenómenos que, como la violencia, no son claros, sino más bien caóticos. De hecho, la trama narrativa de *Las musas de Pogue* no solo nos habla de los eventos del 2 de mayo en Bojayá, sino de cómo estos se vinculan y resignifican a partir de unos transursos culturales. Así, por ejemplo, la práctica de los alabaos no nace con los hechos de Bojayá. El canto, el culto a los muertos, es un ejercicio tradicional que tiene mucho más que ver con los espacios, las temporalidades y los trayectos de las mujeres en sus biografías y pertenencias culturales, y no tanto con el ejercicio mismo de la violencia. Las musas de Pogue existen desde antes de esa fecha, pero sus tradiciones se convierten en un visor para resignificar los sucesos. En este sentido, no nace una resistencia en los

cantos: la resistencia es el efecto de lo que se era y la forma en que se enfrenta el presente.

La elaboración planteada por la producción audiovisual es una interpretación y un modo de ver la vida humana que siempre se encuentra en transformación y convulsión. Lo anterior se distancia de una perspectiva de la ciencia positivista y su ánimo de construir un realismo restringido y distanciado, como si la realidad estuviese fuera de nosotros. En las imágenes resisten los saberes que vienen de la experiencia de los sujetos. La construcción retórica, intimista y casi dramática de un documental como *Las musas de Pogue* es un tipo de hermenéutica que ayuda a comprender y entender la realidad de los individuos desde sus significaciones. Pese a ello, es necesario advertir que todo discurso sobre la realidad es construido, incluso las formas como nos sentimos y reaccionamos frente al mundo. Esto no significa, como lo ha demostrado la misma ciencia, que dicho discurso de verdad sea inmodificable. Ahora bien, la diferencia está en los instrumentos y técnicas con las cuales pretendemos comprender los acontecimientos, que en un ejercicio de construcción de conocimiento coherente deben estar de acuerdo con las características del problema que se desea indagar.

Desde esta óptica, en *Las musas de Pogue* tenemos una narrativa que no pretende generar un tipo de unidimensionalidad, sino que busca responder a las circunstancias de los sujetos. Este centramiento permite la heterogeneidad de los relatos, por lo menos en su estructura, y una reapropiación de la realidad desde una textura local, familiar e intimista. De nuevo, esta postura se contrapone a las narrativas que expresan los sucesos desde una linealidad temporal, a partir de esquemas explicativos en los que predominan vínculos de causa y efecto, de los que resultan estructuras cerradas que no permiten asumir la complejidad misma de la realidad en tanto acontecimiento. Esta discursividad visual y lineal, en términos amplios, devela una forma de acercarse al pasado que, en muchas ocasiones, se basa

en lo melodramático y no permite profundizar en la vida de los sujetos.

En *Las musas de Pogue*, las emociones, la intimidad y, en últimas, las subjetividades son la textura de los relatos como modos de comprender las memorias de los sujetos y sus formas de dar sentido a los eventos. Esto es lo que permite implicar al espectador en el relato filmico y en esa implicación emerge una resistencia a las voces que se han instaurado como hegemónicas en estas producciones documentales. Dichos discursos audiovisuales también se diferencian de un tipo de saber simplemente argumentativo, por tratar de acercarse a una forma de saber que tiene como principio el hablar acerca de..., o hablar con... Es decir, no existe un sujeto que se distancie o se abstraiga de la realidad, por lo que allí se buscan formas de lenguaje como el poético, la fragmentación o lo ensayístico para dar múltiples e inestables sentidos. No se trata entonces de una representación del pasado, sino de la búsqueda de sus posibles sentidos, lo cual se contrapone a la historia clásica que se funda en una pretensión realista y que se consolida solo desde el referente y el significante, y rehúye a la existencia del significado. Como lo plantea Barthes (1994), “[...] en la historia objetiva, la realidad nunca es otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse efecto de realidad” (p. 175).

En el discurso audiovisual, igual que en muchos discursos científicos, se seleccionan unos datos y otros se eliminan. Tanto en el ejercicio audiovisual como en el científico e historiográfico se constituye una construcción discursiva, un tipo de edificación de un mundo en donde, quiérase o no, incide la subjetividad, pero es ello lo que se lee como una forma de conocimiento. No obstante, en trabajos como *Las musas de Pogue* encontramos un eje que releva las posibilidades subjetivas que ofrece la mirada a lo cotidiano, así como la búsqueda de la forma misma de la memoria, no como representación sino como portadora de sentido.

Aquí no se pretende negar al autor o productor del documental analizado, ni se busca una suerte de objetividad imposible. Más bien, se indaga por la constitución de reflexividad, en este caso, de los sujetos afectados por la violencia desde su voz, en conversación con aquel que está construyendo una discursividad visual, planteando el plano siempre presente de la intersubjetividad. Tal postura quebranta, de alguna manera, las barreras impuestas entre un sujeto que estudia y un sujeto estudiado; es a esto a lo que se resiste. El posicionamiento que propone el documental se encuentra en pleno acuerdo con posturas como las de Harold Garfinkel (1972; 2006), quien expresa que el mundo se construye en las situaciones de interacción en las que los agentes producen sus relatos o descripciones de su realidad, convirtiéndose en productores de la propia sociedad. Se desterritorializa la mirada heredada del positivismo para reterritorializar el conocimiento en un punto de vista experiencial que se resiste a la reducción de los hechos, a una descripción que se pretende como una única verdad.

Por último, podemos argumentar que este acercamiento al mundo vivido de los sujetos, a sus experiencias, tal como lo evidencia el documental *Las musas de Pogue*, está invadido por tonos evocativos que refieren a la construcción de un mundo y que nos recuerdan que los fenómenos sociales son mucho más que la evidencia de lo visible. En este sentido, el acercamiento a lo subjetivo nos ayuda a comprender problemáticas y fenómenos sociales que en muchas ocasiones se hacen inabarcables para el campo de la ciencia, el cual pretende explicar el mundo de forma referencial y no comprende los fenómenos en su encarnación en los sujetos. Quizás documentales como este, con su exploración del mundo subjetivo, de los sentidos de la memoria y los procesos dados en la vida cotidiana, nos ayudan a desplazarnos de la posición de un mundo estático —muchas veces hegemónica—, hacia la interpretación de distintas formas del mundo social, que puede ayudar a comprender a los sujetos en sus contextos, en sus historias y situaciones.

Unas últimas palabras

El análisis que se ha realizado del documental *Las musas de Pogue* no pretende posicionar un deber ser o una única forma de acercarse a la historia. Sin embargo, sí postula que allí se evidencia una ruptura con las maneras en que hemos venido construyendo comprensiones acerca del pasado reciente. De hecho, el documental nos plantea una ruptura con una comprensión explicativa desde un discurso lineal y centrado en la lógica causal que, si bien posibilita una dimensión racional y explicativa de los hechos, se distancia de la forma en que el pasado es vivido en el momento presente, objeto final de la historia del tiempo presente. Por lo anterior, este es un documental que desterritorializa un esquema para crear un nuevo territorio, una nueva mirada de la violencia y, con ello, una imagen que resiste, que excede lo ya establecido en búsqueda de unos afectos siempre diferentes, que se actualizan en el presente desde el cual se mira, porque no es una historia que se nos presenta acabada sino que nos invita a completarla desde un cara a cara con el otro que ha sufrido la violencia y nos presenta su historia, su vida, su versión.

Las imágenes que nos presenta *Las musas de Pogue* nos ponen frente al rostro del otro, a partir de un acontecer que irrumpe en la realidad del espectador para interpelarlo, para chocar la sensibilidad en la irrupción de sus esquemas sensoriomotores, desde lo que hemos llamado la resistencia de la imagen. Así, este tipo de imágenes propenden hacia una desterritorialización de los afectos, para crear nuevos circuitos de sensaciones y modos de mirar. Se configura así un campo de sentido que nos muestra que la resistencia de la imagen, en tanto línea de fuga, es más creación que oposición. Esto último se evidencia en *Las musas de Pogue* a través de tres aspectos: la narrativa, pues la trama se estructura como una trasgresión al paradigma expositivo; la memoria, pues ese modo de narrar conlleva unas maneras de evocar el pasado que abogan por la persistencia de la experiencia del sujeto; la constitución del conocimiento histórico, que se resiste a la episteme positivista para abogar por un saber que

surge de las trayectorias biográficas. En estas tres instancias *Las musas de Pogue* se compone de imágenes que resisten.

En este documental se tensionan múltiples pliegues afectivos para producir cada vez un encuentro diferente entre el observador y la obra, porque esta no le da una información acabada sino que lo relaciona con aquello que mira; el filme propicia una experiencia particular en tanto es el espectador quien lo actualiza cada vez, ya que crea impactos en su pensamiento, en su comprensión sobre la violencia: “En efecto, lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza el pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación” (Deleuze, 1985, p. 211). Hay un forzamiento del pensamiento, un acto de creación que se da en aquello que nombramos, de acuerdo con Didi-Huberman (2007), implicación.

Esa implicación se propicia en términos de relaciones, de redes de elementos que el sujeto configura al visualizar el documental y que este último guía según los modos en que dispone aquello que nos muestra: “una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar” (Deleuze, 1985, p. 39). La imagen ya no se reduce a unas acciones que resuelven un problema, como en el paradigma clásico del documental, sino que hay múltiples elementos que se relacionan entre sí: las cantadoras no solucionan la trama del documental, sino que exponen sus historias; esas historias se configuran con los lugares que habitan, pero también con sus tradiciones culturales, y todo ello es atravesado por la violencia, que a su vez es trastocada por la cotidianidad de la que se viene hablando. Es un flujo de elementos, un diagrama que no nos plantea una jerarquía de acciones, sino unos planos de sensibilidades. Con ello, se altera la afectividad porque se nos invita a implicarnos en aquello que nos expone la obra, en este caso, el rostro de las víctimas expresado en su intimidad, las ruinas que quedaron, la comprensión de sus vidas, de sus resistencias, de sus apuestas ético-políticas, narradas por ellas mismas. La imagen resiste al

implicarnos porque allí hay un acto de creación, de afección de lo sensible.

También es importante decir que un documental como al que nos hemos acercado utiliza las posibilidades que da el mismo dispositivo en tanto construcción discursiva. Esto es, no trata de traslapar la historia escrita a la construcción audiovisual. Empero, logra hablar del pasado, hacernos conocer lo que fue y lo que es la violencia como un modo de inteligibilidad que no se funda en el trabajo de demostración, pero sí en un ejercicio argumentativo desde los sentidos y las emociones, lo cual también es importante para comprender el pasado.

Ahora bien, el documental nos lleva a pensar en lo que significa la constitución y visibilización de los sujetos víctimas. El análisis de este trabajo audiovisual, así como de los acercamientos analíticos a diferentes imágenes de las víctimas en medios de comunicación, muestran que la enunciación de las víctimas surge de la condición lógica de entenderlas como efecto de la violencia y no como agentes que viven y resignifican los mundos sociales. El sujeto solo suele aparecer como resultado de una situación particular que lo expone y lo condena a desaparecer fuera de ese contexto, lo que refiere Didi Huberman (2014) como una sobreexposición. En otras palabras, el sujeto existe porque ha sido violentado, lo que dilata su visibilización y multiplica el dolor. Ahora bien, una mirada a su existencia desde la subjetividad, desde sus trayectos, nos intensifica el discernimiento acerca de sus formas de estar en lo social, de producir y resignificar la cultura y de la forma en que enfrenta la vida en su cotidianidad, en medio de condiciones particulares. De hecho, como lo expone este mismo documental, la práctica de los alabados no surge por el hecho violento, pues las alabadoras ya cantaban a sus muertos antes de lo ocurrido en Bojayá y, por tanto, no se puede entender que emerjan en la fogosidad de la guerra. El documental nos muestra cómo las construcciones culturales de los sujetos les ayudan a enfrentar la violencia para resignificar e interpelar el mismo fenómeno.

La mirada a la subjetividad, su visibilización, nos devela cómo los sujetos no se encuentran en una vida apacible, no solo definida por un antes y después de los hechos violentos, sino que están en la constante lucha en medio de la muerte, lo que creemos que dignifica a las víctimas. En otros términos, la dignificación no puede estar centrada simplemente en “darle voz” a un sujeto —lo que ya es un ejercicio de dominación en tanto dación—, sino que debe evidenciar los procesos que está viviendo y las prácticas sociales que construye, no como formas de salvación y resolución, sino precisamente como lugares de tensión, lucha e incertidumbre que, más que verdades, dejan preguntas en el espectador sobre las formas en que los otros existen en medio de ecologías violentas.

Finalmente, consideramos que la visibilización del pasado desde la construcción documental pasa por formas educativas que tienen que ver con la configuración de significados sociales, y con las formas en que se interpela y se sitúa al espectador frente a unos acontecimientos. Así, también, nos sitúa en una resistencia pedagógica, particularmente en las posibilidades de formación de la mirada que nos da el documental. Mientras *Las musas de Pogue* convoca a una movilización del espectador a través de la emoción, la subjetividad y los afectos como forma de conocimiento, en otros casos constituimos significados que se sustentan en una verdad racional que en muchas ocasiones no implican al sujeto espectador y, aunque develan narrativas muy importantes, su relación con quien observa es informativa, evidente y referencial. Esto último puede generar un distanciamiento que no moviliza y no necesariamente transforma los modos de lo sensible. Educar, creemos, tiene que ver con interpelar las formas de significación del mundo, con la implicación del sujeto, pero ello no solo pasa por la constitución de una discursividad: también tiene que promover la transformación de la sensibilidad, lugar donde comienza y termina la comprensión de lo social.

Referencias

- Arango Rendón, G. (Dir.). (2015). *Las musas de Pogué*. [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Aristóteles. (1991). *Retórica*. Instituto de estudios políticos.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Betancur, J.M. (Dir.). (2013). *No hubo tiempo para la tristeza* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Català, J. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Cátedra.
- Català, J. (2012). *El murmullo de las imágenes*. Shangrila Textos Aparte.
- Cock, A. (2019). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Universidad de Antioquia.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Editorial Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). La emoción no dice “yo”. Diez Fragmentos sobre la libertad estética. En N. Schweizer (Dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67). Ediciones Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Durán Téllez, J.O. y Rodríguez Montaña, D.P. (Dirs.) (2010). *Bojayá. La guerra sin límites* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica; Diócesis de Quibdó.
- Fazio, H. (1998). La historia del tiempo presente: una historia en construcción. *Historia Crítica*, 17, 47-57.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial, S.A.
- Garfinkel, H. (1972). Studies on the Routine Grounds of everyday activities. En D. Sudnow (Ed.). *Studies in social interaction* (1-30). Free Press.

- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Anthropos.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Herrera, M.C. y Olaya, V. (2019). Historia del tiempo presente: una mirada desde las prácticas de investigación y formación. *Folios*, 50, 157-171.
- Jameson, F. (2000). *Las semillas del tiempo*. Trotta.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós Ibérica.
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y metizajes del documental en España*. Ocho y Medio.
- Ranicière, J. (2007). El teatro de las imágenes. En N. Schweizer (Dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 67-89). Ediciones Metales Pesados.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rubio T. (Dir.) (2012). *Mampuján. Crónica de un desplazamiento* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Rubio, T. (Dir.). (2009). *El salado rostro de una masacre* [Película]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Rosenstone, R. (2013). *El pasado en imágenes. El desafío del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores.

*Cine, poder y resistencia: las fronteras de un conflicto social en *El violín**

*Nelson Orlando Vargas Montañez¹⁵
Nathalia Ximena Reyes Coy¹⁶*

*“La muerte también termina siendo la sonata de la vida,
así mismo otros componentes que melodean todo el tiempo”
(Autores, 2021)*

-
- 15 Licenciado en Filosofía, magíster en Derechos Humanos de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Doctorando en Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas Luis Villoro – UMISH – México (Morelia). Coinvestigador del grupo de investigación GIFSE-UPTC. Correo electrónico: neorvar77@gmail.com
- 16 Licenciada en Ciencias Sociales, Magíster en Derechos Humanos de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Actualmente, estudiante del Tecnólogo en Guianza Turística en el SENA. En fase productiva en desarrollo de proyectos de guiones interpretativos desde una línea natural, histórica y patrimonial. Correo electrónico: natalia.reyes@uptc.edu.co

En el presente estudio se realiza un análisis de la desigualdad en procesos sociales relacionados con el despojo y tenencia de la tierra en manos de grupos selectos en México, a partir de la película *El violín* (2006)¹⁷. La característica principal de dichos grupos es que, a partir de un conjunto de medidas represivas de orden político y militar, se encaminan por la vía de la violencia y desaparición de todo movimiento de oposición política y/o armada. Para llegar al análisis se precisa una contextualización histórica que permitirá mostrar una dinámica en torno al despojo de tierra, en un intento por reconstruir la complejidad del fenómeno en América Latina; se señala la transversalidad de dicho fenómeno y se pone en escena el problema de la tierra como reflejo de los puntos álgidos que aún siguen pendientes o, si se quiere, en deuda por parte de las agendas de los gobiernos.

17 *El violín* es una película del año 2006 que a partir de unas escenas de expresión cruda y violenta muestra una realidad presente aún en América Latina, manifestada en el conflicto por la tenencia de la tierra a manos de un grupo selecto, problemática relacionada con la Guerra Sucia. Esta guerra consistió en que grupos políticos ordenaban el despojo de la tierra a sangre y fuego, y eliminaban a todo grupo que hiciese resistencia al orden establecido. El escenario de la película es México, su director es Francisco Vargas y tiene una duración de 96 minutos.

El presente texto¹⁸ se divide en cuatro partes: en la primera, el preludio, se expone la relación de la película con los procesos de resistencia; en la segunda se trata el contexto histórico que enmarca el problema central con relación a la tierra y su tenencia; la tercera se centra en las formas del poder, la subordinación y la resistencia, y la cuarta parte se enfoca en la importancia de la musicalización como parte de la armonización de las realidades, como el sustrato del problema tratado. Por último, están las conclusiones propias de un ejercicio interdisciplinario desarrollado transversalmente en este estudio, en las cuales se desarrollan siete partes: Sonata del ver y el oír, Sonata de lo irresuelto, Sonata de la configuración, Sonata de la musicalidad, Sonata de la resistencia, Sonata del poder y Sonata de la revolución, de las cuales se derivan ideas de poder y de resistencia que configuran *El Violín*.

Preludio

Si se considera que lo que se busca es encontrar en una pieza cinematográfica los posibles procesos de resistencia en relación con el poder desde su contexto histórico, la película *El Violín*¹⁹ es idónea porque su contexto está enmarcado en una temática que se convirtió en una de las luchas más significativas del siglo XX en América Latina: la lucha por la tierra. Esta lucha se identificó como categoría de tensión en el desarrollo del film y, por ende, la violencia es un elemento constante, evidente, representativo de esta categoría como uso de la fuerza excesiva

18 El capítulo del libro refleja ideas desde el análisis del proyecto de investigación Poder y Resistencia en los procesos de subjetivación, y está relacionado con el poder en perspectiva crítica, tomando como referente la teoría crítica, desde lo que tiene que ver con el despojo, el desarraigo, y la decadencia social.

19 La trama de esta película se basa en la situación social de diferentes familias. Sobresale un personaje, el abuelo Plutarco, cabeza principal del núcleo y quien tiene mucha sabiduría por sus años de experiencia. También está capitán, reflejo de la niñez maltratada y quien continuó por esta misma vía como opción y forma de vida, lo cual termina siendo la barrera que impide la realización de metas y logros personales y/o propios de la construcción individual, en familia y en el contexto.

de quienes juegan en el balance de poder en sus diferentes roles. En especial en el país de origen del desenlace del film, México, lugar con antecedentes de movimientos sociales y alzamientos por los derechos a la tierra bajo el concepto de los comunales, y en contra de su concentración a manos de unos cuantos herederos, caciques, hacendados y terratenientes elevados en gobiernos dictatoriales que vulneran y degradan la dignidad humana.

Siguiendo con los criterios a tener en cuenta para determinar si el contexto histórico del film permite denotar procesos de resistencia cuando la vulneración de derechos humanos (DDHH) está presente, y de acuerdo con Victoria Garret (2012), esta película es representativa por las implicaciones éticas y políticas del nexo entre violencia y cultura. La autora señala que esto responde a una violencia fundacional a partir del encuentro entre los españoles y los indígenas, lo cual podría denominarse en algún sentido como alteridad inaceptable, es decir, no ser capaz de aceptar al otro, al extraño, y más extraño cuando ese otro tiene formas diferentes de religiosidad, un dios desconocido. La modernidad occidental, monoteísta, que concibe a un dios único y universal que condena todo y todas las formas de maldad hace de esta ilusión un engaño, y es desde este ámbito, el religioso, desde donde los gobiernos, en especial en América Latina, conciertan y aglutinan a las masas. Así, en el alma, las inquietudes están basadas en el miedo, por un lado, a morir cuando no se está muerto y, por el otro, de no estar muerto cuando ya se está; esto se muestra en la escena en que se encuentran los rostros del desespero y la angustia, de la complicidad y del miedo a la anulación como la representación expresa de la muerte. Se cruzan las miradas de Plutarco y su hijo, quien ha sido capturado y es llevado a pagar por su delito de traición y rebelión, al igual que otros compañeros que han sido detenidos en la redada (1:32:00); pero también están los rostros encarnados por la fuerza pública, quienes supuestamente salvaguardan la vida de los otros, rostros de sevicia al cumplir con el mandamiento del orden establecido ante todo acto de subordinación. Esta es la mirada del Capitán hacia Plutarco en la cual imprime su gusto tanto de haber capturado, como el placer

de torturar un cuerpo sometido; placer ante el sufrimiento y dolor del otro, en una relación de existencia de vida y muerte, porque finalmente la representación de los guardianes del orden en contra de los campesinos es la imagen de la voz cedida, la voz amañada, la voz obligante, obligada y doblegada ante el sistema.

Lo anterior conduce a pensar en una destrucción cultural que imposibilita una vida reconciliada, donde la violencia se impone con fuerza; en este sentido, es necesario pensar una forma ética de la violencia. Garret (2012), retomando a Butler (2004)²⁰, afirma:

los modos públicos de ver y oír son parte integral de la política, alegando que estas formas de ver y oír determinan qué vidas importan y qué vidas no. Lo cual establece en última instancia cuáles muertes nos importan como muertes injustas o no. Al nivel del análisis cultural, se debe tomar en cuenta la intervención en los modos públicos de ver y oír que llevan a cabo los productos culturales en o sobre contextos de violencia (Garret, 2012).

Teniendo en cuenta que en la película el conflicto radica en el poder autoritario expresado como forma de gobierno, y en la lucha por la defensa de la tierra como parte constitutiva de la vida del campesino que ha sido despojado de sus tierras, se van creando diversas formas de tensión. Estas tensiones tienen como principio el disenso que crea un margen de respuesta, un espacio de lo que se puede pensar y, para el caso del film, las escenas de lo que se puede ver. Esto es parte del espectáculo de las escenas, como también es parte del espectáculo del ámbito político, en donde se pueden propiciar espacios como estrategia de defensa desde el arte, la música, la cultura. La película constituye modos de ver y formas de comprender el problema de la tierra; en otras palabras, permite una configuración

20 Garret alude al libro *Precarious Life* de Judith Butler. En este, tras el mensaje desolador a nivel mundial del 11 de septiembre de 2001, desarrolla ideas en torno a pensar una forma ética para darle tratamiento al uso excesivo de la violencia.

de hechos narrativos de ese suceso histórico: mantiene una relación permanente con el hecho histórico, para lo cual se hace necesario el proceso histórico del hecho como tal. Así, las imágenes no hablan por sí solas, sino que son el resultado de los procesos históricos entre aquellos que son gobernados y quienes gobiernan. En última instancia, lo que permite la película es una toma de consciencia de la historia para repensar una vez más el presente, en una realidad en la cual el problema no ha cambiado, pero sí los actores y los discursos, y por ende los contextos.

Lo que se busca finalmente con las imágenes que desde el cine se procesan es generar una historia que problematice el mundo, a partir de la cotidianidad en la que el sujeto está inmerso en un proceso de cosificación y de codificación moral; en un seguimiento de las reglas y relaciones transversales del poder, asunto de las instituciones, en las que los grupos humanos se casan con la ideología y el “cambio”, y la transformación social no se ve. De esta forma, el escenario político hace que las prácticas sociales se vuelvan más confusas y se conviertan en un obstáculo en la realización humana; se puede apreciar cómo el pasado se sigue manteniendo con el accionar de las élites que ejercen su propia resistencia para mantenerse en el poder.

De ahí que es importante comprender la consciencia del actuar de los hombres dentro de este entramado de las relaciones humanas; es desde las imágenes desde donde se permite un acercamiento relacional con otros enunciados, es decir, el cine y su seriación de imágenes como la hermenéutica en términos visuales. Las imágenes nos hablan, nos permiten el encuentro con el otro desde una interioridad y a su vez una exterioridad desde un mundo de las interpretaciones. Ese objeto animado que se da a través de las imágenes es un indicador de que algo está mal en la sociedad; es como una radiografía de los temas pendientes por tratar, que nos lleva a pensar en eso que Marx llamó “falsa consciencia”, impuesta a través de la figura del hombre como el gran burgués. Las imágenes cargadas de ideas, de un sinnúmero de ideas, permiten ver lo que está oculto, lo que está ausente, es decir, llevan a una especie de proceso

de “desocultamiento” en el que la realidad toma sus propios matices y revela relaciones de fuerza. Así, desde el lenguaje cinematográfico se desplazan, se deslizan y se alcanza una representación de la realidad.

Se requiere dotar de sentido las relaciones traumáticas que han dejado a su paso víctimas anónimas que, sin embargo, tienen nombre, familia, forman parte de un territorio (territorio en sentido distintivo) y por lo tanto es necesario devolverles algo de su humanidad. Igual ocurre en política: la política no oculta nada, ni en diplomacia, ni en legislación, ni en reglamentación, ni en gobierno, aunque cada régimen de enunciados supone una cierta manera de entrecruzar las palabras, las frases, las proposiciones (Schweizer, 2008).

De esta manera, lo político configura el escenario con prácticas deshumanizantes, que desde el mito circular como “pastor de los hombres” se ajusta literalmente al dios arcaico, en donde se mantienen procesos de criterios de selección a partir de los cuales los humanos se ven enfrentados en un campo social en donde participan desigualmente de este modelo mítico. Deleuze (1969) afirma que “en una palabra, una participación electiva responde al problema del método selectivo” (p.181), lo cual es el reflejo de unas políticas amansadoras. Esto se ve en los diferentes procesos sociales, históricos y políticos que se disgregarán a continuación, y que apuntan al núcleo central, el conflicto por la tierra.

Procesos y dinámicas sociales: tierra y marginalización en América Latina

La dinámica histórica del siglo XX en América Latina está atravesada por un sinnúmero de fenómenos, comprensibles a partir de la lectura del entorno social, histórico y político del cual hace parte uno de los conflictos más significativos: la lucha por la tierra y, como consecuencia, la inmigración poblacional. Lo anterior constituye el núcleo problemático en el *film El violín*.

La lucha por la tierra a razón de su concentración en grupos distintivos por su gobernanza²¹ e influencia en la sociedad, para el caso del film, se ve cuando Plutarco acude a un señor con poderío económico, terrateniente, y le ofrece como prenda de garantía lo máspreciado que tiene el campesino, a saber, sus cosechas, sus tierras. Lo anterior podría responder al problema de la división de la tierra que se dio desde el siglo XIX, al tránsito de territorios americanos colonizados a independientes y a su estructuración como repúblicas independientes; desde un punto de vista sociológico, y bajo el entendimiento de entidad política que cuenta con el uso de la violencia física, se da un uso excesivo del poder expresado en actos violentos, lo cual aparece dramatizado en el mismo inicio de la película.

Respecto a la violencia física, Weber señala que todo Estado está instituido en la violencia, pues “si solamente existieran configuraciones sociales que ignorasen el medio de la violencia, habría desaparecido el concepto de Estado y se habría instaurado lo que, en este sentido específico, llamaríamos anarquía” (p.2). Cabe aclarar que la violencia no ha sido el único medio del que el Estado se ha valido, pero sí ha sido su medio recurrente. Además,

21 Como señala Botticelli (2016), y en aras de aclarar el concepto de gobernanza, que se asocia desde lo planteado por Foucault y que de hecho es el que sustituye al binomio “poder –saber”, entiéndase por “gubernamentalidad” el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. Segundo, por «gubernamentalidad» entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no dejó de conducir, y desde hace mucho, hacia la preeminencia del tipo de poder que podemos llamar ‘gobierno’ sobre todos los demás: soberanía, disciplina, y que indujo, por un lado, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, [y por otro] el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que habría que entender la «gubernamentalidad» como el proceso o, mejor, el resultado del proceso en virtud del cual el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, se ‘gubernamentalizó’ poco a poco (pp. 83 – 106).

desde que los principios de John Locke sobre la propiedad y la democracia fueron incorporados en el siglo diecinueve a la mayoría de las constituciones latinoamericanas, el mito de la división de la tierra ha sido una preocupación tanto de los gobernantes como de los gobernados. El propósito era crear el mayor número posible de terratenientes particulares como un paso hacia las instituciones republicanas funcionales. De acuerdo con esa idea se subdividieron muchos ejidales y resguardos indígenas, y las parcelas resultantes se concedieron en dominio absoluto a sus ocupantes. Esto hubiera podido ser el origen de una profunda transformación social. Sin embargo, se convirtió en otra revolución inconclusa. Los nuevos dueños, la mayoría de ellos minifundistas e ignorantes, pronto malvendieron sus pequeñas propiedades a la tradicional aristocracia terrateniente, quedando en esa forma convertidos otra vez en siervos. (Herrera y López, 2014, p. 380)

Esta servidumbre a causa de no contar con tierra para vivir, subsistir y posiblemente trabajar estuvo al día de las élites dominantes que según Herrera y López (2014) “aprendieron muy bien las lecciones contradictorias que surgieron de esa revolución ambigua. El mito del labrador independiente, del pequeño propietario y de la parcela de tamaño familiar como esquemas revolucionarios en ciernes” (p. 381).

La carencia pronto empezaría a elevar el tema de la tierra un problema, siendo, como lo señala Veltmeyer (2008), “la base para una política de ocupación e invasión de tierras, un problema que tiene su génesis en lo que Marx definió en términos de proceso de “acumulación primitiva” –la separación de los trabajadores o productores directos de sus medios de producción social” (p. 301), coloquialmente conocido como expulsión de tierras a indígenas y campesinos. Esta realidad persiste en las dinámicas a las que es expuesta la población en el film, al no permitírsele estar en sus tierras como lo solicita Plutarco en diferentes ocasiones al cuerpo oficial armado. Como lo recuerda Barreneche, Bisso y Troisi (2017) a propósito de José Martí, quien ya para finales del siglo XIX y tras los “Estados modernizadores” nacientes perfila en su discurso a este grupo

de excluidos de tierra, “pobres de la tierra”. Indios, negros y mestizos” (p. 37).

Hoy, la relación del Estado, entendido como comunidad humana dentro de un determinado territorio (elemento distintivo), y la violencia es especialmente íntima. Weber afirma que el Estado “reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima” (p. 2), y este mismo Estado es el que permite que a las demás asociaciones (como los grupos de fuerza pública, entre otras figuras que en su “ilegalidad” perviven) e individuos se les otorgue el derecho a la violencia física. El Estado es la única fuente del derecho a la violencia, y es por esto que el cuerpo oficial armado en el film hace uso legítimo de esta. Siendo la política la aspiración en la participación del poder o la influencia en la distribución del poder entre los diferentes gobiernos, dentro de este, entre los grupos humanos que la componen. En *El violín* los personajes se rebelan contra el Estado y es en ese preciso momento cuando ejercen su mayor expresión accionaria, reaccionaria, y anuladora vía la violencia. Esto aparece en la escena inicial del film, cuando la reducción del otro mediante dicha expresión forma parte de, como afirma Didi-Huberman (2008), “una necesaria transgresión de nuestros hábitos visuales frente al mundo que nos rodea” (p. 56); es la manifestación expresa de la repartición desequilibrada del método selectivo del cual se es preso, a razón de las mismas circunstancias y fuerzas de poder.

Retomando el problema identificado, aparece un aspecto relacionado con las concepciones disímiles en cuanto al valor de la tierra, punto álgido del fenómeno. Para quienes cuentan con sustento económico para adquirirlas, hoy grandes terratenientes y base de una pequeña oligarquía, la tierra Veltmeyer (2008) “sería la fuente de una fortuna personal y de relaciones de privilegio y poder y, para otros [...] la fuente primaria de sustento” (p. 303). El poder estatal, en clave con sectores exclusivos, estuvo al orden del día y la consigna no fue “la tierra es para quien la trabaja”, sino para aquellos que tras diferentes figuras de control político y económico aparecen desde muy

temprano en el siglo XIX, en este inequitativo y mal llevado proceso adquisitivo de la tierra.

Así mismo, las consecuencias de los movimientos independentistas van a permitir la aparición de diferentes “formas de lucha de clases en los Estados” ahora independizados. Veltmeyer (2008) afirma que “Perú, Haití y México, los trabajadores rurales esclavizados, contratados, bajo régimen de servidumbre y semiproletarizados (la mayoría autoidentificados como campesinos) desafiaron el poder del Estado colonial a todo lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX” (p. 303). A su vez, en Centroamérica —El Salvador, Honduras, Nicaragua, Guatemala— el Estado se concentró en la institucionalización de “medidas legislativas, políticas y represivas” en el campo laboral en cuanto a campesinos, indígenas, trabajadores rurales sin tierra y rebeldes a “favor de la oligarquía terrateniente semifeudal” (Veltmeyer, 2008, p. 303).

Los comprometidos en esta lucha representaban diversas relaciones de producción: desde trabajadores esclavizados de las plantaciones hasta productores en régimen de servidumbre bajo relaciones de producción del sistema de encomienda (tenencia de tierra, peonaje endeudado, servidumbre contratada, rentas laborales); desde aparceros hasta un semiproletariado de trabajadores rurales golondrina/ agricultores de subsistencia; y desde un proletariado rural de trabajadores sin tierra hasta comunidades indígenas de agricultores campesinos²². (Veltmeyer, 2008, p. 304)

En esta lucha de roles, en *El violín* se pueden vislumbrar dos movimientos del mismo grupo social —campesinos, por un lado,

22 La historia de la lucha por la tierra cobró diversas formas en diferentes lugares y fue integrada por distintos grupos comprometidos de “campesinos”, cuya lucha no fue solo en general esporádica sino localizada. Todavía no existe un estudio sistemático de la dinámica de clases de estas luchas (qué grupos particulares participaron, cómo y bajo qué condiciones), pero es suficientemente claro que, la mayoría de las veces, las diversas categorías y agrupamientos de “campesinos” y trabajadores rurales sin tierra se unirían a la lucha por la tierra y a los actos de insurrección, en diferentes coyunturas y situaciones (Veltmeyer, 2008, p. 304).

y cuerpo armado, por el otro—, quienes guardan la esperanza de proteger sus vidas, familia y tierras. Finalmente, lo que se va a propiciar es un movimiento masivo de personas que huyen de las condiciones de opresión impuestas por los mecanismos instaurados (19:45).

En un primer momento, en una dinámica de falta de orientación, necesidades insatisfechas, entrega de tierras, entre otros aspectos usados para afectar a la naciente base campesina, se da el aprovechamiento por parte de grupos económicos específicos; en un segundo momento, la ocupación de tierras por parte de grupos organizados de campesinos y un semiproletariado se hace una constante, como lo señala Veltmeyer (2008) “en este marco, las ocupaciones de tierras toman forma como un método de lucha de clases y acción colectiva directa, una estrategia fundamental para ganar acceso a la tierra” (p. 302). Esto apunta desde diferentes escenarios, como el académico, hacia la necesidad de una reforma agraria para América Latina en general, lo cual implicaría resistencia por parte de los grupos élites de los países que cuentan con figuras “hereditarias” de poder gubernativo; este ha sido el escenario de Colombia entre otros países en los que el apellido hace parte secuencial del grupo presidencial, y hoy por hoy siguen siendo dueños de grandes extensiones de tierra, en figuras como clanes.

Para la mencionada reforma agraria, que formó parte más de la teoría que de la aplicación o transformación social, hay que tener en cuenta el proceso inequitativo y de despojo de tierra que empezó a ser una constante. Son dos acontecimientos históricos los que permiten apreciar la magnitud del problema: la Revolución mexicana (1910) y la Revolución de Octubre en Rusia²³ (1917) (Veltmeyer, 2008). Se hará énfasis en la primera dado el objetivo del trabajo, y por ser México un lugar con antecedentes históricos de movimientos sociales, alzamientos

23 La no aplicación de reformas exigidas por la población permitió que el programa bolchevique agitara su consigna “Paz, pan y tierra” (Rabinowitch, 1978, p. 311).

por los derechos a la tierra bajo el concepto de lo comunal y en contra de su concentración en unos cuantos. Esta concentración se convierte en una amenaza para América Latina, y para contrarrestarla sería necesaria la reorientación de las proclamas por parte de los gobiernos hacia programas de reforma agraria, a fin de que sujetos productores, trabajadores como los campesinos desposeídos de su tierra, tuviesen acceso a esta en pro de una conservación de paz social²⁴ (Veltmeyer, 2008).

México antecedió una de las tempranas revoluciones agrarias. Postula Fuentes (2014): “lo cierto es que los movimientos revolucionarios no fueron homogéneos y ni siquiera puede pensarse en su triunfo como un motivo de celebración generalizado” (p. 165), pues los ejidatarios bajo un concepto de tenencia como el “más alto valor social” —valor heredado de sus descendientes, quienes de igual manera se aferraron a la tierra—, se conformaron con pequeñas parcelas de cultivo, lo cual ha sido el reflejo “de un proletariado rural empobrecido”

24 Conservación de una supuesta paz social, que daría paso a que, en 1930, y bajo fuertes y contundentes motivaciones, se originaran intensos movimientos de base campesina en países como “México, El Salvador, Nicaragua, Colombia, Brasil y Perú. En el Caribe, en Guayana y otros sitios, los trabajadores rurales, particularmente azucareros de modernas plantaciones en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, se involucraron en la lucha de clases. A lo cual, el Estado optó por medidas en extremo violentas y represivas para eliminar y/o destruir aquellas rebeliones rurales, “o —como en el caso excepcional de México bajo la autoridad de Cárdenas— la reforma agraria fue extendida para incluir a centenares de miles de familias rurales pobres. En El Salvador, la insurrección campesina fue aplastada totalmente y unas 30 mil personas fueron asesinadas; un acontecimiento similar en Ecuador, bajo condiciones casi idénticas, tuvo los mismos efectos devastadores en una incipiente lucha de clases. En Nicaragua, República Dominicana y Cuba, el ejército estadounidense de ocupación y sus nuevos presidentes tiranos —Somoza, Trujillo y Batista— masacraron a miles, matando indiscriminadamente a los florecientes movimientos de trabajadores rurales y campesinos. En Brasil, el régimen de Vargas derrotó al ejército guerrillero de base rural, mientras perseguía una estrategia de industrialización nacional; en Chile, el Frente Popular de radicales, socialistas y comunistas incitó —y luego abandonó— a la lucha campesina, conjuntamente con demandas de reforma agraria, en un pacto implícito de caballeros con la tradicional oligarquía terrateniente” (Veltmeyer, 2008, p. 305).

(Herrera y López, 2014). Lo anterior se evidencia en el film con las palabras que Plutarco le dice a su nieto, quien indaga por la ausencia de la familia y por lo que están viviendo; las palabras de Plutarco aluden a la intención de algunos hombres que buscan el despojo del entorno natural de otros.

El desarrollo de diferentes trabajos teóricos e investigativos plantean en su marco conceptual el establecimiento de un marco comprensivo de las situaciones de desigualdad económica en México y toda Latinoamérica, y profundizan en un problema sustancial de repartición y despojo de tierras que imposibilita la igualdad y la no discriminación como derecho. Un claro ejemplo, aunque con ciertas reservas, fue el hecho de llevar a cabo una reforma agraria en México en nombre de Lázaro Cárdenas, especialmente en la zona identificada como Bajío²⁵; sin embargo, dichos planteamientos no llegaron a buen término, a causa de las fuerzas económicas latentes impuestas desde el sistema económico expresado en la figura bancaria, como se mencionó anteriormente.

Para responder a esa reforma agraria el campesino requería recursos económicos para hacer sustentable la tierra, recursos con los que no contaba. Dentro de la reforma no se buscaron mecanismos para apalancar estos nuevos proyectos agrarios que, si bien guardaban buenas intenciones, no contaron con la planeación y seguimiento a factores que dictaban las dinámicas de las realidades del campo y del campesino. En este contexto, se ve cómo lo agrario responde a las fuerzas de sometimiento; lo económico será determinante en la realización y autodeterminación de los sujetos y las dinámicas circundantes.

En este mismo sentido, Castells (1973) señala que a pesar de que ha transcurrido un tiempo considerable

25 Región del centronorte-occidente de México, al norte del río Lerma. Región que comprende segmentos de Aguascalientes, Jalisco-centro y altos, Michoacán-norte, Guanajuato, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas.

desde la sanción de la reforma agraria que distribuyó más de 55 millones de hectáreas entre 2.500.000 ejidatarios, eliminó el peonaje y sirvió para incrementar la producción agropecuaria, persisten los minifundistas privados, los trabajadores rurales sin tierra y sin empleo y un agudo nivel de pobreza entre muchos ejidatarios. (Castells, 1973, p. 443)

Según Herrera y López (2014), “sin embargo, estos resultados aparentemente imprevistos se hubieran podido anticipar. En efecto, es raro encontrar minifundistas y colonos que a la vez sean revolucionarios o prontos a adoptar una mentalidad ideológica que abra las puertas a la innovación” (p. 381). Los ejidos o propiedades comunales a partir de la expropiación de tierras a terratenientes no contaron con planeación para que sus nuevos propietarios, los campesinos, reunieran el capital necesario para que estas tierras fueran productivas. *El violín* es una puesta en escena de la persistencia por la lucha a razón del incumplimiento e inexistencia de políticas correspondientes a las realidades del campo y sus campesinos. En el (39:20) aparece la imagen de la voz cedida a razón de las circunstancias de comodidad, pero a su vez una voz de reproche ante las eventualidades de las dinámicas sociales. El terrateniente le dice a Plutarco que cuál era la necesidad de andar de “revoltosos”; la actitud de Plutarco denota inconformidad por las circunstancias del momento y constituye una mirada ideológica que se puede constituir en un cambio, pues da cabida a la generación de alternativas con respecto a los valores impuestos por tradición.

A su vez, en el (38:00) aparece la imagen de la tierra cedida por favores, cedida por necesidades incluso de supervivencia, lo que permite ver el aprovechamiento del más fuerte sobre el más débil. Cuando Plutarco le pide ayuda al terrateniente —hombre que no evidencia el paso de los años gracias a su resistente apariencia, y cuyo sombrero blanco denota su estatus y no el paso del tiempo, a diferencia del sombrero de Plutarco—, el terrateniente le pregunta si cuenta con dinero; al no contar con este, Plutarco le hace entrega de las cosechas y la productividad de la tierra, una vez reúna el dinero de sus ventas.

Se debe tener en cuenta que, si bien la reforma agraria se ha “generado”, lo ha hecho, como lo señalan Herrera y López (2014), “desde otro concepto y enfoque atractiva y bien dotada moda de las reformas agrarias; pero principalmente (o sí parece) como elemento de distracción²⁶ para impedir cambios más profundos” (p. 381). Ya para 1960, y en sintonía con la Alianza para el Progreso, de las 18 leyes que forman parte de la reforma agraria aprobadas en América Latina, la mayoría se enfoca en crear una cultura de propietarios y ciudadanos activos y participantes de la democracia; si bien esto ha hecho parte de una transformación socioeconómica de la región, no ha respondido a las necesidades e inquietudes con respecto al concepto de lo aldeano, en detrimento de las aspiraciones de lo rural²⁷ (Herrera y López, 2014). Siempre se ha estado a favor de la acumulación de tierras por parte de una clase propietaria semifeudal, con influencias decisivas de control en el plano político dentro del aparato estatal, y en instancias fundamentales para la toma de decisiones como el sistema judicial y el aparato de seguridad (Veltmeyer, 2008).

Al respecto, señala Castells (1973) que, tras el encuentro de los gobiernos latinoamericanos en Punta del Este en la década del 60, en donde se aceptó la necesidad de implementar reformas agrarias que no tuvieron en cuenta a las ciudades, lo acordado allí no mejoró la situación rural y “ningún país de América Latina, con la excepción de Cuba, ha sido consistente en sus

26 Que según Herrera y López (2014) “el mecanismo restrictivo que permite esta maniobra de distracción, como sugiere anteriormente, es la subdivisión de grandes propiedades con la creación de los minifundios antieconómicos y las llamadas parcelas de tamaño familiar” (p. 381). Hecho notable en proyectos colonizadores “en Brasil, Colombia, Guatemala, Argentina, Perú, Ecuador y Chile, sitios de pertinentes estudios” (Herrera y López, 2014); para el caso de México, lugar de interés en donde transcurren y/o es escenario de los filmes *La jaula de oro* y *El violín*, la situación como se planteará será “otra” a razón de sus antecedentes históricos con la temprana revolución agraria.

27 “mayormente compuesta de campesinos y siervos, un vasto proletariado de trabajadores rurales desposeídos (sin tierras o casi sin tierras)” (p. 304), y comunidades indígenas - productores campesinos (Veltmeyer, 2008).

políticas agrarias durante la década de 1960” (p. 443), hasta la actualidad.

A partir de Luckacs (1971), en este contexto es importante asumir una mirada crítica sobre las condiciones sociales que atraviesan el sentido de la historia y mirar la realidad política, aceptando que desde estas perspectivas socioculturales se ha impuesto una forma de mirar al otro con superioridad y poderío. Dado lo anterior, se necesitan otras formas que permitan construir una realidad social distinta, que enfoquen la discusión desde un punto de vista social para encontrar formas nuevas de relacionarse a través de una dialéctica específica. De ahí que es importante señalar que la película *El violín* ofrece un paso necesario e importante para una reflexión teórica sobre el problema de la tierra y las formas de resistencia ante el poder. Poder y resistencia: categorías de fuerza y/o de tensión, pero siempre en constante relación, como se esbozará a continuación.

Poder y resistencia: categorías de fuerza y/o de tensión

La primera forma de asumir el poder, entendido como la dominación del mundo en su estado natural pero también social, con fines de alcanzar lo deseado por el humano es una constante dominación del el otro con fines de riqueza, venganza o sometimiento revistiendo y traspasando modos sociales, políticos e ideológicos (Villoro, 2007, p. 34). Es decir, la sociedad es dominada por el aparato administrativo y reductor de reproducción capitalista, y por los gobiernos en donde se ejercen diversos dispositivos de control y dominación mediante diferentes mecanismos, bien sea por vía jurídica, ideológica, militar y policial como formas coactivas de libertad. El poder, en sus diferentes formas, puede ser visto desde la institucionalidad, pero también como la forma de develar fuerzas ocultas en la medida en que los sujetos se resistan, contrapongan o intenten originar un contrapoder. Presentar y determinar las fuerzas activas en el humano —en un mundo de lenguajes, códigos, singularidades y aparatos represivos que subordinan— y escapar de allí a partir de distintas figuras, dada su dotación y

múltiples cargas en subjetividades maleables y poderosas, será la consigna máxima. Esto es precisamente lo que reflejan las escenas iniciales de *El violín*.

La relación de fuerzas en el humano y las fuerzas de finitud (vida, trabajo y lenguaje) que construyen el entramado de lo simbólico —originadas en el afuera, en un “sí, y solo sí”— pueden avecinar el conjunto de fuerzas reestructurantes desde la forma humana, y no desde lo “inalcanzable” en una forma-Dios. Si la fuerza del humano se confronta, se asume y se envuelve en las fuerzas de la finitud, allá en el afuera, en otro momento del proceso la finitud pasará a ser propia. Este acoplamiento se da, si y solo si puede redundar en consciencia; antes la conciencia solo estaba determinada a partir de las causas históricas determinables.

Tomar consciencia en el afuera, en esos entramados, permite reconocer que hay un problema fundamental e histórico. Si se parte desde la misma propuesta de la película *El violín*, es notorio que el encuentro con el otro es mediado por la violencia y transversalmente por problemas de fondo, en este caso la tierra, el despojo, el desgarró, el olvido. Es la unión a causa de lo despiadado y vivido lo que les permite encontrarse y relacionarse con el otro. Injusticias del cuerpo vivido dentro de un campo discursivo de lo simbólico, también de la protesta y del cambio, se unen para formar parte de lo que será la resistencia.

Así, en el cine se puede encontrar la expresión viva del dolor, de la desesperanza, de la violencia como instauración del poder, del llanto como la expresión del sufrimiento y la vulneración flagrante de los derechos de los sujetos (01:4:50). A causa de la guerra y la insensata violencia y crueldad de un camuflaje bélico, y a razón de quienes se aventuran por esta vía, se ha desencadenado una catarsis moral que no es propia de la filosofía, la ciencia, la politología, pero sí, tal vez, pueda ser del arte, del cine. No se debe perder de vista que, desde muy temprano, (Molano, 2012) Benjamín alertó sobre la situación por la que pasaba el cine, dominado por intereses de grupos

políticos y económicos, pero también sobre el potencial crítico y revolucionario de las formas culturales vanguardistas como contrapeso a la instituida burguesía; hoy por hoy, esas mismas fuerzas dominantes que no cesan de determinar la cultura. Acaso hoy, estas fuerzas dominantes encubiertas en el desplegar del cine predominan y dan la impresión de un carácter de mercancía, la respuesta es sí.

Esta película suscita sentimientos de odio o repugnancia desde sus primeras escenas, que son reflejo vivo de la violencia por parte de los federales con métodos persuasivos pasados por la tortura, de la violencia psicológica y de la violación contra la mujer en estado de indefensión, a merced de la fuerza física masculina. Se ve con claridad cómo este grupo de oficiales protectores y guardianes de la libertad y de los derechos de los demás arremete contra ese otro, objetivo de su quehacer, pues la violencia es parte de su quehacer, de su cotidianidad. El capitán, a nombre de la institución y único portador de la palabra, dice “les voy a dar la última oportunidad, si cooperan les voy ayudar” (2:57); esto explicita el sometimiento y degradación de la dignidad humana, pues la palabra de este otro es la muestra del dominio y de la instrumentalización de la guerra en toda su expresión. También evidencia la instrumentalización del cuerpo sometido como un territorio que se puede allanar y en donde los cuerpos y la vida se vuelven más frágiles, casi inexistentes; es un gozo del poder por la usurpación. Se puede identificar factores de opresión desde la misma institucionalidad, normalizados bajo el argumento de “así tiene que ser”, “así tiene que suceder”, “así tiene que pasar”, “así tiene que ocurrir”.

Lo anterior refleja una situación que “aborda el problema de la desigualdad económica en México y en la región latinoamericana en relación con sus consecuencias en el trato desigual y discriminatorio de aquellos grupos o sectores de la población en situación de vulnerabilidad” (Conde, 2014, p. 2). Es un claro reflejo de la violencia que sigue latente dentro de la estructura social dominada, en donde especialmente se ve cómo

la mujer es objeto de guerra desde lo más íntimo: su sexualidad. Parte de las escenas a partir del (3:45) de este film.

A continuación, se destacan cuatro características de las formas de poder, de las cuales dos llaman la atención: a) la colonización psicológica de los grupos oprimidos, quienes son incapaces de identificar la opresión que se ejerce contra ellos y, por lo tanto, están imposibilitados para oponer resistencia a ella; b) la minusvaloración, el desprecio y el silenciamiento de la cultura, el lenguaje y la historia de los grupos oprimidos, que es provocada mediante la exaltación e imposición de la cultura de los grupos o sectores dominantes y poderosos de la población (Conde, 2014, p. 6).

La segunda forma de poder se asume como una correlación de fuerzas que implica afectar y ser afectado, donde la fuerza se constituye, integra y articula dando formas de visibilidad a propósito de los aparatos ideológicos del Estado²⁸. Estos aparatos están institucionalizados como el lugar de predominancia, siendo el poder y su ejercicio la condición que permite un saber, y el ejercicio del saber como instrumento del poder, como el lugar de encuentro entre estratos, estrategias. Así, archivo de saber, como el diagrama de poder se acoplan, compenentran, sin que ninguna deje de ser ni se confundan; y a su vez en formas de enunciabilidad, dicho de las reglas de enunciar como mecanismos de dominación. Finalmente, el poder se asume como una forma de protección ante la vida y ante la muerte, puesto que es un incesante y perpetuo deseo de alcanzar, de obtener privilegios a expensas de los otros. Cabe recordar que incitar, inducir, desviar, facilitar o dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probable son categorías representativas de poder.

28 Para más información sobre los aparatos ideológicos del Estado, ver Althusser (1988).

Es por esto que, súbitamente, desde el poder se da una apropiación de la vida como objeto y/o objetivo, dando paso a la resistencia, al poder que invoca de por sí la vida y la vuelca contra el poder, en un ejercicio político de resistencia como una acción de contrapoder. Es en este ejercicio, los sujetos, por medio de la lucha social, van configurando un engranaje, una fuerza que alienta una y otra vez la resistencia de aquellos afectados en el proceso de enajenación, cuyos sufrimientos hacen, forman, y conforman el punto de reconciliación.

Así mismo, se puede ver cómo los campesinos, sujetos de derechos, quienes han vivido día a día las injusticias sociales, emprenden un camino de lucha contra el gobierno que los oprime, tras injusticias como el despojo, abandono, exclusión, y el no reconocimiento como sujetos-propietarios de derechos. El núcleo de esta película es la lucha por la tierra, especialmente en México, sin que esto quiera decir que dicha problemática no repercuta en toda América Latina, a causa de la concentración de la tierra en manos de grandes señores terratenientes y donde predomina la violencia como cultura. Lo anterior evidencia la necesidad de construir, de contar con una pedagogía de la igualdad, una praxis desde el ámbito educativo que amplíe el margen de oportunidades de aquellos rotulados como los marginados del progreso, en tiempos de globalización y neoliberalismo.

Respecto a la noción de progreso, esta se puede entender a la luz de Adorno, citado en el texto de Molano (2012); en un intercambio epistolar entre Adorno y Benjamín, en agosto de 1935, Adorno resalta de Benjamín lo siguiente: “[...] al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, estas se presentan como no perecidas y eternas” (p.181). La imagen dialéctica como figura permite configurar esos elementos fragmentados que aparecen en constante

movimiento, que son heterogéneos, y que se pueden a su vez percibir como una constelación.

De esta manera, la imagen dialéctica desde los postulados de Benjamín conduce a oponerse a toda dialéctica que reduce su relación a un sujeto-objeto; de igual manera, a

los modelos del conocimiento orientados a una mera adquisición de verdades a partir de una realidad concreta de carácter procesual. A cambio, propone una unidad de la teoría y la praxis que debería estar anclada en el propio acto de la toma de conciencia. La imagen es aquí un modo del conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política. (p. 645)

Lo anterior permite comprender la significación de las cosas alienadas, detenidas en un momento aparente, que en ocasiones aparece indiferente ante la muerte, pero que a su vez van apareciendo nuevas significaciones que acontecen ante lo excluido, lo rechazado.

Cabe señalar que la rememoración toma una connotación importante, al traer de nuevo el sufrimiento y demás elementos que consigo trae la condición de los antepasados esclavizados, como una forma de redimir a través de las imágenes. Muestra de ello, como lo indica Plutarco en *El violín*, es cuando señala que el destino de los hombres está en la lucha continua a muerte entre estos, como figura mítica religiosa “los dioses eran muy cabrones y pusieron en los hombres la envidia y la ambición” (28:35). Esto ejemplifica el claro dominio que se ha establecido entre hombres sustraídos por la ambición y “hombres verdaderos”, como señalan en la película, es decir, hombres buenos. Sin embargo, dentro del relato lo que se busca es explicar las fuerzas de la maldad, la miseria humana, y el hecho de que todo está sometido y se codifica. El mito racionalizado es funcional en la sociedad, es una forma metafórica de explicar esa realidad fuerte y cruda a los infantes; en el caso de la película, es la forma de explicar de Plutarco a su nieto (28:00).

El mito termina siendo, en últimas, algo más que una figura Ranciére, (2008) que

no es simplemente una palabra o una imagen en lugar de otra, se puede ampliar el proceso: es también un medio para otra cosa, una manera de producir sensibilidad y sentido en un lugar otro, un espacio nuevo constituido por estas sustituciones. Eso comienza, por supuesto, con palabras sustraídas al sentido del oído para ofrecerlas a la mirada, no solamente como signos de alguna significación, sino como fuerzas visibles. (Ranciére, 2008, p. 82)

La imagen dialéctica, así, constituye una categoría esencial para comprender el movimiento entre el poder y la resistencia, pero también se constituye en lo disruptivo.

Tres movimientos de la música expresada desde el violín como instrumento

En la red de complejidades sociales que atraviesa América Latina aparece como un último impulso, y como acompañante de estas situaciones, la música, que termina siendo la muestra simbólica en *El violín*. Por un lado, muestra cómo los sonidos pueden llegar a alcanzar el oído y a su vez penetrar la consciencia hasta lo más profundo; también, las sensaciones que produce cada sonido que no solo se acercan sino que se relacionan, se fusionan y, con lo propio adquirido, presentan una frase musical que toca la sensibilidad del humano; por último, el papel del violín como herramienta para contar y transmitir historias, desde la configuración de un escenario en el cual el violín no hace parte de la idiosincrasia de los sectores populares, pero, a diferencia de esta realidad, el violín termina siendo el instrumento que se aproxima desde la trama a esos contextos sociales de más alto grado de vulneración, el campesino.

Estos tres movimientos son constitutivos del problema central de la película: el primero, desde lo visual y lo sensitivo, en una relación simbiótica entre el humano y el instrumento. Esto se da en la escena en la que Plutarco, en el encuentro hombre-

instrumento, vive una asociación íntima que genera un beneficio basado en el bien social y de su familia (4:33).

El segundo, la significación del instrumento que constituye el modo de ser en la música, cuando Plutarco hace énfasis a su nieto de “no abandonar el instrumento” (12:34), el cual ya ha adquirido una fuerza ante las fuerzas preestablecidas, revistiéndose de especial significado al adquirir importancia, no solo por su fuerza expresada en su estética, sus cuerdas y melodías, sino también por la carga vinculante como principio de identidad (9:30).

En el tercer movimiento se da una relación estrecha entre lo visual y lo sonoro, y en lo sonoro la melodía, y en la melodía la visualización de los recuerdos, como una evocación. Así aparece con fuerza el instrumento desde su sonoridad (7:20), con capacidad de producir en la memoria instantes del pasado, de aquello que no fue o que no pudo ser, pero que se desea desde la interioridad insatisfecha, desde el deseo frustrado. Esto, como parte de la lógica y la dinámica circunstancial de la realidad violenta que despoja la infancia de sus padres y la enfrenta a realidades traumáticas que condicionan y conducen a vías opuestas al orden de lo justo desde una perspectiva deshumanizante, como lo refleja la escena en la que se encuentra el sargento con Plutarco en una relación mediada por la música, melodía surgida del instrumento que va a permitir “tocar” la sensibilidad del otro.

En una escena específica del *El violín*, en donde se presenta un diálogo entre el capitán y Plutarco, los personajes manifiestan: Capitán “a mí me hubiera gustado aprender a tocar algo, pero no hubo manera. Plutarco: y eso, Capitán: a mi padre lo mataron cuando yo estaba escuinclito, y hay pues tuvimos que andar a salto de mata, no teníamos ni pa tragar, que chingados íbamos a andar aprendiendo a tocar algo. Plutarco: la vida es cabrona a veces, ni modo. Ya luego pues me metí a esto y ya vez se le olvida a uno” (1:08:48). Esta es una situación social propia de los contextos marginados y excluidos, y en este caso la música

es un ingrediente importante porque suaviza las relaciones en la película, hasta el punto en que logra y/o permite una aproximación entre Plutarco y el capitán.

Este es un ejemplo del porqué la relación de aproximación entre lo visual y lo sonoro. Deleuze (1987), retomando a Foucault, bien lo señala: “hablar y hacer ver es un mismo movimiento [...], prodigioso entrecruzamiento” (pp. 95-96). Ambas acciones componen el estrato que posibilita la asimetría entre ver y hablar, espacio que da cabida a otras posibilidades, otros enunciados; es el límite propio que las separa y a su vez es el límite común relacional, punto asimétrico entre lo no decible y lo no visible. Así, de un estrato a otro, se va transformando y al mismo tiempo mantiene algo de sí mismo, de acuerdo con Deleuze, en tanto diferencia y repetición.

Como ejemplo de lo anterior, la musicalidad en su máxima expresión permite pensar las relaciones sociales y se convierte en el lugar teniente de la cultura, que hace resistencia al ser enunciable de la ideología. La música en este punto se convierte en el lugar privilegiado y en el acceso al conocimiento de las dinámicas sociales en su constante histórica. A su vez, en su otra faceta, es posible pensar la música como ideología, porque pone a todos los oyentes bajo el mismo rasero, distrayéndolos de los problemas álgidos de la sociedad. De esta manera los hombres pierden la capacidad de escuchar, como un acto de emancipación social, y simplemente quedan alienados, sometidos bajo el acto ideológico del entretenimiento y la cultura de masas. El arte desde su función ideológica, desde su forma más simple, la diversión. Esto es para Adorno (1970) la representación de la pérdida de la experiencia del individuo y su atento oído, por el mundo administrado en el que la música adquiere connotación ideológica, aquella falsa conciencia.

Adorno afirma: “Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento” (p.372). Aquí lo

fundamental de la música, entendida como arte, es la reflexión que esta produce, el encuentro con el otro, y el encuentro para sí; es decir, es vinculante con las relaciones sociales, pues la música encarna también sus contradicciones, es el reflejo de lo humano, y es precisamente ahí en donde está su contradicción. “Su carácter doble es manifiesto en todas sus apariciones, pues cambia y se contradice a sí misma. (...) No cabe duda que “la esencia social de las obras de arte necesita la reflexión doble sobre su ser-para-sí y sus relaciones con la sociedad” (Adorno, 1970, p. 372).

La música en su función social, y para pensar también la realidad social, propone desde su estética una especie de paradigma, que desde las ideas de Adorno se podría comprender como el desarrollo deficiente de la sociedad. Desde los postulados adornianos se puede comprender el análisis del devenir histórico de las sociedades modernas; en este sentido, la función estética de la música es confirmar mediante su devenir los procesos desencadenados por el singular, de ahí que:

Hay una especie de astucia de la sinrazón que despoja a los intrigantes de su torpeza; el individuo dominador se convierte en la afirmación del intrigante. En la música, la inevitable repetición encarna la confirmación e igualmente, como repetición de algo propiamente irrepetible, la limitación. La intriga, el desarrollo, son no solo actividad subjetiva, devenir temporal para sí. También representan en las obras una vida desatada, ciega, y que se consume. (Adorno, 1970, pp. 364-365)

En esta medida se puede reconocer en la música el potencial crítico de resistencia, la lucha en ese gran campo de batalla que mantienen los sujetos en las disputas por el poder. Así se reconoce y se devela, a través del arte manifestado en la música, la falsa consciencia y las patologías de la sociedad; es en este sentido que la música encuentra su fuerza reaccionaria contra el pensar que oprime a los sujetos vulnerables, por lo que es interesante ver cómo en *El violín* la música es el movimiento que se contrapone a las mismas relaciones de fuerzas:

Lo social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su gesto histórico expele a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función. Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. (Adorno, 1970, p.371)

Así, la negatividad cumple con la función de sacar a la luz toda la resistencia que se impone ante el acto establecido, contra lo instituido, pues permite pensar aquello que está marginado, suprimido y hace desde la misma negatividad una rebeldía contra toda identidad. De acuerdo con esta interpretación, el pensamiento desde la música hecha arte se emancipa y propone otro tipo de realidad, una realidad no aparente, práctica y humana a la vez. La música se convierte dentro de la película en el ejercicio crítico y alternativo que alberga en su no-sentido las situaciones problemáticas de la sociedad, y en su objetivo, desde lo sonoro, logra que el sujeto se libere de ciertas represiones y circunstancias que lo reprimen. La música, a través de sus melodías, cuenta con la capacidad para avivar el sentimiento, cumple una función y sentido tanto del poder como de la resistencia.

De este modo se puede ver cómo en la música hay dos características fundamentales: la primera, es una forma de entretenimiento; la segunda, en el ámbito individual, transgrede y logra un proceso relacional a varios niveles, y para el caso del instrumento —el violín—, produce una sensación de satisfacción, de tranquilidad, de gusto. La música tiene la potencia de llegar a la consciencia del otro, y ese otro, a través de la música, termina reconociéndose en el otro yo. De tal suerte que, aplicado al contexto de la película, al hacer uso de la música el personaje Plutarco va generando espacios de confiabilidad, de cercanía, de relación.

En este contexto de lucha, la música, a través del violín, se convierte en un punto de encuentro independiente de los actores sociales y su rol dentro del mismo diagrama – esquema del poder. La música termina siendo la justificación precisa, el instante del reencuentro, el espacio que encanta con sus melodías y en donde se olvidan por un momento las experiencias traumáticas que ha dejado el desplazamiento, por la ambición excesiva a la tenencia de la tierra. Podríamos decir que la música no es solo fuerza activa, sino reactiva, materia informe que hace de su sonoridad algo cuidadosamente conmovedor en la consciencia. El violín termina siendo el instrumento que se convierte en la lucha, pero también en una extensión que reemplaza la mano de Plutarco: “la mano ausente” termina siendo la carga simbólica de la resistencia, y es acá donde se perpetúa y se hace visible su fuerza.

El violín es el elemento artístico de la inspiración que, desde otro plano, como la musa Euterpe, hace melodía las palabras; las palabras hacen melodía, hacen que las emociones emerjan en sí. La música, el violín, es el consuelo y distractor de las almas adoloridas. Distractor porque cumple con una función ideológica, por un lado, y, por el otro, permite regocijo y multiplicidad de sensaciones sin que deje de importar el oído y el ojo de quien lo captura. El oído termina siendo el sentido que captura las melodías y el gran complemento del ojo, pues su relación da forma a lo percibido en este juego de despojo habitacional, desarraigo y privaciones en espacios y/o lugares, aparecen estos otros elementos que van haciendo de la vida algo así “como llevadera”.

Conclusiones

Vale la pena aludir a una apreciación de Garret (2012), quien se refiere a la sensación que despierta la imagen final de la película, que se “puede leer como pesimista frente al fracaso de las generaciones anteriores (...) y los ciclos de violencia que se perpetúan en Lucio”. Esta imagen hace posible otra lectura, hacia un lado optimista, que le permite al espectador oír pero

también reconocer que la canción cobra significado cuando ocurre la reelaboración de esta *El violín se configura no solo como un “instrumento”*²⁹ cultural sino también como el medio ideológico desde el cual se busca implicación en los modos de ver y oír de quien es el espectador; es así que desde esta contemplación individual se agencia el reconocimiento con el otro, con los campesinos, desde vidas y problemáticas que sí importan, lográndose un móvil político desde el espacio cultural (Garret, 2012).

Sonata del ver y el oír

En este espacio de significaciones la tierra retoma su escenario de agendas incumplidas y con ello el compromiso y cambio social que deseaba uno de los fuertes estudiosos del problema de la tierra en Colombia, Fals Borda, quien aborda el tema desde una perspectiva crítica y sociológica, que comporta el mismo problema estructural en los diferentes países latinoamericanos. En la compilación del trabajo titulado *Ciencia, Compromiso y cambio social* se señala que en América Latina

La frustración de las campañas de desarrollo de la comunidad, los fracasos de las reformas agrarias, la falta de enfoque en la integración regional, las desviaciones morales en el proceso de industrialización, y la esterilidad ideológica de la inmigración rural-urbana puede estar relacionadas, en una u otra forma, con el modo como los grupos estratégicos y algunos líderes nacionales han reaccionado ante las situaciones en las que se han encontrado. Desafortunadamente las medidas de estos no han producido sino un desarrollo sin rumbos (Herrera y López, 2014, p. 383).

Compromisos y cambio social que implican no olvidar que lo anteriormente planteado forma parte del escenario político,

29 Se entiende por instrumento al medio mediante el cual se puede lograr un fin o arribar a una meta y, en otro sentido, también se entiende como el objeto que al hacer varios movimientos tiene la capacidad de emitir sonidos, como el caso del violín.

vital para la transformación de la sociedad. Los sujetos juegan un papel significativo a la hora de configurar los escenarios políticos actuales, tocados y minados todo el tiempo por el poder y la resistencia; serán estos antagonismos los que permitirán quitar el velo sobre el que las élites se logran perpetuar, pero que por ningún motivo logran anular las fuerzas vivas de los oprimidos y despojados.

Sonata de lo irresuelto

Es así que, desde el mismo desarrollo del film, *El violín* entra a formar parte de las emociones de los sujetos en el constructo histórico. Es importante aclarar que, más allá de señalar el mundo de la emocionalidad como categoría de análisis, el fin es entender el contexto del entramado fílmico y la historia a partir de sus actores, herederos y hacedores de la historia en la historia, de su historia. Al ser sujetos se encuentran inmersos en un mundo de significados en donde las emociones han jugado, juegan y jugarán un papel fundamental para los procesos en los diferentes niveles y categorías como parte del desarrollo social y cultural de las sociedades. Esto claramente tendrá repercusión en los procesos históricos y políticos, dado que las emociones constituyen un gran engranaje de comprensión. Así, lo emocional permitirá

un aprendizaje específico, un afinamiento de la pregunta y de la vista y la escucha que hace cambiar el mapa de búsqueda y el resultado. [...] La historia de las emociones tiene un futuro promisorio en América Latina. (Garrido Otoya, 2020, p. 22)

Sonata de la configuración

Al margen de estas configuraciones siguen apareciendo elementos que constituyen un factor importante a nivel de las emociones. La música, lo sonoro, como elemento capaz de persuadir, de remover recuerdos, de acercar, pero también de proyectar, porque es desde allí desde donde los sujetos

se conectan, se relacionan individual y colectivamente. De esta manera

las características principales de la música para cine van totalmente ligadas a la imagen con el fin de poder complementarla, describirla, apoyarla, e incluso intensificarla. Debido a esto, la música escrita estrictamente para una imagen podría, si se escucha desligada de ella, percibirse como un collage (Radigales, 2008). Para lograr el vínculo entre imagen y música es válido hacer uso, desde la música, de innumerables recursos y estilos encontrados a través de siglos de historia musical. (Muñoz, 2012, p. 2)

La música vista como arte permite pensar las relaciones sociales basadas en el trato digno con el otro, espacio iluminador, no propio de un despliegue visual, pero sí de las sucesiones de la sintaxis; espacio de diseminación manifestándose en una forma de exterioridad. ¿Acaso el instrumento que hace melodía y genera las relaciones dentro del film se vuelven más ideología? En otras palabras, ¿será el instrumento el elemento próximo a las causas perdidas, o bien no perdidas?

Sonata de la musicalidad

En esta sonata de la musicalidad la historia de los sujetos va a estar narrada a través de ella misma, toda vez que enmarca una temática que se configura en la lucha más significativa en América Latina desde el siglo XX, y hasta el día de hoy: la lucha por la tierra. Este problema tiene más intensidad en algunos países como México, donde ha habido movimientos sociales y alzamientos por los derechos a la tierra desde y en un concepto de lo comunal, en contra de la concentración de la tierra en grupos sociales distintivos en términos de lo económico. La lucha emprendida en México desde 1910, y luego en otros países, a causa de esta concentración, así lo demuestra.

A partir de Luckacs (1971), en este contexto es importante asumir una mirada crítica sobre las condiciones sociales que atraviesan el sentido de la historia y mirar la realidad política.

Desde estas perspectivas socioculturales se ha impuesto una forma de mirar al otro con superioridad y poderío, razón por la que se necesitan otras formas de leer las realidades, que permitan construir espacios sociales distintos, que enfoquen la discusión desde un punto de vista social para encontrar una renovación y nuevos modos de relacionarse a través de una dialéctica específica.

Es importante señalar que la película *El violín* ofrece un paso necesario e importante para una reflexión teórica sobre el problema de la tierra y las formas de resistencia ante el poder. Poder y resistencia son dos categorías de fuerza y/o de tensión, necesarias para seguir pensando el problema social de la tierra y sus múltiples implicaciones e imbricaciones, porque están en constante relación. Esta fricción presenta a su vez la reconciliación del presente, postulado que permitirá proyectar la emancipación respecto al despliegue de las fuerzas que van conteniendo en sí misma la verdad; de otra manera, es la rebelión por la insatisfacción al no ver su autorrealización expresada en la relación simbiótica con la tierra, expresión que apenas deja ver una parte del escenario de la angustia, el sufrimiento y el dolor.

Sonata de la resistencia

El cine presenta y en él se encuentran expresiones vivas del dolor, del desasosiego, de la desesperanza; aparece el llanto como la expresión del sufrimiento y la vulneración flagrante de los derechos de los sujetos a causa de la violencia como forma instaurada del poder, a razón de quienes se aventuran por esta vía, así mismo los que consideran que es necesario repensar sus formas. Se desencadena una catarsis moral interdisciplinaria expresada desde el arte, desde el cine. No obstante, la dominación amenaza una y otra vez, y atenta contra la libertad que históricamente, y desde las hegemonías constituidas en la modernidad, oprimen y suprimen al otro en tanto se imponen bajo sus propias dinámicas y lógicas de control; marcadas por el aparato de dominación en intereses de grupos políticos

y económicos, generan una hecatombe social, a partir de la cual hace la parición el potencial crítico-revolucionario de las formas culturales vanguardistas que se establecen como formas culturales oficiales.

De esta manera, el humano no puede olvidar al arte, pues este interpela una y otra vez por los matices, los tonos, las inflexiones y el mismo espíritu que se aferra y no renuncia al mundo de las singularidades, en una significación de acontecimientos que, a grandes rasgos, puede aparecer de repente en la transformación que conduciría al espacio configurativo de las relaciones mediadas por el equilibrio. Lo anterior no cumple con el desocultamiento del componente fundamental que amenaza y frena las relaciones sociales, el poder, fuerza dominante que no cesa de determinar y de imprimir el carácter mercantilizado con predominio histórico que ha prevalecido con más fuerza desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. ¿Acaso hoy se pueden asumir estas fuerzas dominantes encubiertas y desplegadas desde el cine que resguarda en su interior un predominio y consigo la impresión de procesos de resistencia? Esto es posible siempre y cuando se desligue en un proceso de olvido de la alienación de imágenes que son de acuerdo a Benjamín en carta recuperada de Adorno

constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo. (Molano, 2012, p.182)

En este sentido se constituyen en formas imperfectas y profanas del acontecer diario, de la propia existencia. Así, el poder constituido como algo subversivo, un contrapoder al marco instituido del poder, capaz de cambiar el *statu quo*.

Sonata del poder

Desde una esfera del poder en la que antecede la resistencia, entra a formar parte la revolución como forma material de dar respuesta a lo irresuelto por parte de los grupos oprimidos, excluidos y “desterrados”. Revolución, desde la cual se va a perseguir y a condenar a lo largo y ancho del siglo XX y XXI toda voz de reproche en masa ante las eventualidades de las dinámicas sociales, desde un cerco instituido, en un proceso de identificación de “revoltosos”, como se refleja en la película cuando el pueblo de Plutarco empieza a ser identificado con estos apelativos.

Sonata de la revolución

Esto responde a una actitud que denota inconformidad por las circunstancias del momento y su forma organizativa para contrarrestar dicha inconformidad es la revolución. Desde este punto de vista se configura una mirada ideológica que se constituye en cambios sociales, en cuanto se permite la generación de alternativas hacia los valores impuestos por práctica, costumbre y tradición.

Así, esta aproximación se configuró y da cierre a partir de la identificación de estas siete sonatas, en las cuales se precisan las ideas de poder y resistencia que se configuran como el tema central en la película *El violín* y del presente texto.

Referencias

- Adorno, Th. W. (1970). *Teoría estética*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión.
- Barreneche, O., Bisso, A. y Melean, J. (Coord.). (2017). *Historia de América Latina, Recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX*. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata.

- Botticelli, S. (2016). La gubernamentalidad del Estado en Foucault: un problema moderno. *Praxis Filosófica Nueva Serie* (42), 83-106.
- Castells, M. (1973). *Imperialismo y urbanización en América Latina*. Gustavo Gili.
- Conde, F. (2014). Desigualdad, discriminación y pedagogía de la igualdad. *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación* 14(1), 1-20.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós editorial.
- Deleuze, G. (1994) *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Didi-Huberman, G., Pollok, G., Rancière, J., Schweizer, N. y Valdés, A. (2008). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Metales pesados.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En G. Didi-Huberman, Pollok, G., Rancière, J., Schweizer, N. y Valdés, A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 123-145). Metales pesados.
- García E. M. (2015). La situación social de la música en Theodor W. Adorno. *Revista Ciencias y Humanidades* (1), 151-189.
- Garret, V. (2012). Vidas que importan y subalternos que hablan (El violín, de Francisco Vargas). *Crítica latinoamericana*. <http://criticalatinoamericana.com/el-violin-vidas-que-importan-y-subalternos-que-hablan/>
- Garrido Otoya, M. (2020). Historia de las emociones y los sentimientos: aprendizajes y preguntas desde América Latina. *Historia Crítica* (78), 9-23. <https://doi.org/10.7440/histcrit78.2020.02>
- Herrera, N. y López Guzmán, L. (Comp.). (2014). *Ciencia, compromiso y cambio social, Orlando Fals Borda, Antología*. Colectivo Pensamiento Latinoamericano.
- Luckacs, Göyrgy. (1971). *El cine como lenguaje crítico*. Letrae.
- Molano, M. A. (2012). Walter Benjamín: historia, experiencia y modernidad. *Ideas y valores* (154), 165-190.
- Molina, F. (2014). El conflicto Cristero en México: el otro lado de la Revolución. *Itinerantes, Revista de Historia y Religión* (4), 163-188.
- Moncayo, V. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO; Siglo XXI.

- Muñoz M., N. (2012). *La música para cine como herramienta de la emoción*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Organización Internacional para las Migraciones. (2018). *Informe sobre las Migraciones en el mundo 2018*. (2018). Organización Internacional para las Migraciones. https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_sp.pdf
- Pérez, J. M. (2010). *Luchas campesinas y reforma agraria, Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe*. Centro de Memoria Histórica. http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2010/tierra_conflicto/luchas_campesinas_y_%20reforma_agraria.pdf
- Ranciére, Jacques. (2008). El teatro de las imágenes. En G. Didi-Huberman, Pollok, G., Ranciére, J., Schweizer, N. y Valdés, A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 123-145). Metales pesados.
- Reyes, M. (2005). *A contraluz de las ideas políticamente correctas*. Anthropos Editorial.
- Schweizer N. (2008). La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. En G. Didi-Huberman, Pollok, G., Ranciére, J., Schweizer, N. y Valdés, A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 17-37). Metales pesados.
- Unión Interparlamentaria, Organización Internacional del Trabajo, Naciones Unidas. (2015). *Migración, derechos humanos y gobernanza. Manual para Parlamentarios*. https://www.ohchr.org/Documents/Publications/MigrationHR_and_Governance_HR_PUB_15_3_SP.pdf
- Vargas, F. (Dir.). (2006). *El violín*. [Película]. Cámara carnal films; coproducción con FIDECINE.
- Veltmeyer, H. (2008). La dinámica de las ocupaciones de tierras en América Latina. En S. Moyo y Yeros, P. (Coord.), *Recuperando la tierra. El resurgimiento de movimientos rurales en África, Asia y América Latina* (pp. 301-333). CLACSO.
- Villoro, L. (2007). *Los retos de la sociedad porvenir. Ensayos sobre justicia, democracia y multiculturalismo*. Fondo de Cultura Económica.

6

“Pueblo, por la derrota de la oligarquía: ¡a la carga!” Memorias y audiovisuales de Jorge Eliécer Gaitán³⁰

José Gabriel Cristancho Altuzarra³¹
María Cristina Martínez Pineda³²

Dentro de la llamarada de los incendios y dentro de sus cenizas hay que buscar el hilo de oro de la historia que no es fundible, que explica el carácter dramático de los sucesos y el desborde de la protesta de masas. (Hernández, 1998, p. 1)

-
- 30 Capítulo resultado del proyecto de investigación titulado *Sensibilidades limítrofes: Memorias y Audiovisualidades sobre Jorge Eliécer Gaitán en procesos de educación política* adelantado como estancia posdoctoral en la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- 31 Doctor en Educación. Docente e investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Posdoctorando. E-mail: jgcristanchoa@udistrital.edu.co.
- 32 Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación. Docente e investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional. Tutora de la Estancia posdoctoral. E-mail: mmartinez@pedagogica.edu.co.

D

Introducción

Diversas investigaciones han permitido problematizar las condiciones sociohistóricas de la educación en Colombia y América Latina en general (Corbalán, 2014), pero también en relación con los procesos de formación política en particular (Herrera y Díaz, 2001; Herrera, Pinilla y Suaza, 2003; Herrera, Pinilla e Infante; Díaz, 2005; Rueda, 2008; Martínez, 2011; Herrera, Ortega, Cristancho y Olaya, 2013; Martínez, Calvo, Martínez-Boom, Soler y Prada, 2015; Peña y Cristancho, 2017; Soler, Martínez y Peña, 2018).

Autores como Olaya (2014) o Cristancho (2014; 2016; 2018) han mostrado que la cultura política está marcada por regímenes audiovisuales y memoriales, en tanto en la arena política la lucha por la hegemonía implica la visibilización y rememoración de determinados sujetos, procesos y acontecimientos en el marco de narrativas construidas, para dar sentido al pasado, al presente y al futuro. Esto lleva a la omisión, invisibilización y hasta eliminación de otras memorias y otras maneras del ver el mundo, y permite que un sentido común de la existencia articule o cohesione, dé sentido y justifique determinadas relaciones de poder (Mouffe, 1991; 1999). Dado lo anterior, se han investigado en particular la memoria y las audiovisualidades de o sobre los sectores de oposición (Cristancho, 2014; 2018) y de los supervivientes de la violencia política (Herrera; Ortega; Cristancho; Olaya, 2013).

El propósito de este trabajo es presentar los resultados de una investigación cuyo objeto de estudio son las memorias y las audiovisuales de Jorge Eliécer Gaitán, ya que en la Colombia de la primera mitad del siglo XX la emergencia de luchas sociales lideradas por movimientos obreros, campesinos e indígenas —muchos de los cuales fueron aglutinándose en torno al liderazgo de Gaitán—, configuraron una amplia base de poder popular.

En efecto, el pensamiento y las acciones de Gaitán estuvieron orientadas a instaurar un cambio social, a exigir un gobierno del pueblo para el pueblo, no un gobierno de las élites "para" el pueblo, lo cual es radicalmente diferente; en sus palabras: "a una restauración moral y radical del pueblo colombiano" (Gaitán, 1945). Esta apuesta transformadora es la base del movimiento social que se configuró bajo el liderazgo de Gaitán y que sentó las bases de un cambio social tejido y sostenido en la multitud, en el poder del pueblo como máxima expresión. Un movimiento que el poder hegemónico se encargó de borrar de la memoria y de naturalizar como práctica en el futuro inmediato y a largo plazo.

Gaitán, líder carismático, asumió la representación del pueblo en el pensar-hacer. En la comprensión de algunas de sus frases más conocidas como: "Yo no soy un hombre, soy un pueblo; el pueblo es mayor que sus dirigentes" (Valencia, 1998, 27:53), se dibuja un líder social y político que logró romper las barreras de la movilidad social y entrar a las élites intelectuales y políticas del país; logró tener una visión clara de la transformación que necesitaba Colombia, lo que lo posicionó simultáneamente como gobernante y líder político; pensó que su pueblo podría seguir esta ruta de transformación y tener grandes oportunidades, y trabajó arduamente por la formación de conciencia política.

La fuerza movilizadora que desató el proyecto político gaitanista fue tal, que logró "unir lo que nadie había podido unir en Colombia jamás: godos y liberales, pobres y miserables" (Valencia, 1998, p. 24:53). Gaitán utilizó el lenguaje del pueblo,

encarnó la voz de los de abajo, de las bases, sintió el dolor, la rabia y la indignación por las injusticias que se cometían contra este sector de la sociedad; logró traducir estos sentimientos en convocatorias que sirvieron para animar la configuración de un movimiento social en torno a un proyecto de cambio social, orientado a la restauración nacional a la construcción de país, incluso hasta el día de su asesinato, el día 9 de abril de 1948:

El Bogotazo, como se denominaría esa fecha, tendría una centralidad en los imaginarios y la memoria colectiva colombiana, tanto así que en virtud del artículo 142 de la ley 1448 de 2011, el 9 de abril fue declarado el Día nacional de la memoria y la solidaridad con las víctimas. Esta política de la memoria da cuenta de que tanto el Bogotazo como el conflicto social y político hacen parte del tropos identitario del país. (Cristancho, 2016, p. 2)

En el trabajo de Cristancho se analizan los regímenes audiovisuales sobre Gaitán y se mencionan dos películas realizadas por María Valencia, nieta de Gaitán, tituladas *¡Gaitán sí, otro no!* (Valencia, 1998) y *9 de abril de 1948* (Valencia, 2001), pero no se profundiza en su estudio. Por esta razón, el presente trabajo tiene como objeto de análisis estas películas de corte documental, y sostiene la hipótesis de que estos filmes constituyen una apuesta limítrofe allende el régimen audiovisual existente sobre este líder político y lo que él implicó para el país. Para demostrar lo anterior, en la primera parte de este estudio se señalan las apuestas teóricas del trabajo y en la segunda se hace análisis audiovisual de las películas en mención, a partir de dos ejes: por un lado, la memoria de Gaitán como sujeto político y, por el otro, la memoria del tejido colectivo liderado por Gaitán.

Memorias y audiovisuales: dimensiones de la cultura política

Siguiendo a Halbwachs (2004), la memoria es un fenómeno social y político y, por lo tanto, objeto de investigación sociológica e histórica, como algo que se materializa, es decir

que se encuentra en el mundo social y objetivo. Además de esto, para Ricoeur (2004), la problemática común que recorre la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia y la hermenéutica de la condición histórica es la de la representación del pasado; a partir de ello se pregunta: "¿qué sucede con el enigma de una imagen [...] que se muestra como presencia de una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior?" (Ricoeur, 2004, p. 14). Este es el gran enigma de la memoria resuelto con el concepto de *reconocimiento*: este, dice Ricoeur, es el pequeño milagro de la memoria (cf. Ricoeur, 2004, p. 634; 2006, p. 162).

En el estudio de Ricoeur se encuentran tres categorías fundamentales: memoria, imagen y reconocimiento. Para el autor, casi diríase que las imágenes están incluidas en la memoria; como Ricoeur no desarrolla a fondo esta cuestión, se volverá sobre este asunto más adelante. Por lo pronto, queda claro que existe una relación de copertenencia entre la memoria y el reconocimiento que se hace necesario explicitar. Son dos los elementos que establecen esa conexión, como se explica a continuación.

El primer elemento es la fenomenología del sujeto capaz, cuyo carácter reside en la atestación de las capacidades (cf. Ricoeur, 2006, p. 121). Ricoeur plantea que esta fenomenología permite un tránsito entre el primero y el segundo camino del reconocimiento, pues en el primero este concepto parte de una noción basada en el verbo en su sentido activo (yo reconozco) con un fuerte énfasis en la dimensión cognitiva (re-conocer un objeto, volverlo a conocer o admitir algo como verdadero); esto emparenta el reconocimiento con la *identificación* y por ello es parte del recorrido de la *identidad* (cf. Ricoeur, 2004, p. 37 ss.).

Ricoeur da un paso en el segundo camino en tanto recorrido de la *alteridad*, aterrizando la noción de reconocimiento en el sentido pasivo del verbo (ser reconocido), el cual ensancha la noción de la dimensión cognitiva de identificación al plano ético y político: el reconocimiento mutuo (aceptar, confiar, agradecer) (cf. Ricoeur, 2006, p. 191 ss.). Este paso no puede darse sin la

atestación de las capacidades del *ipse*, del sí reflexivo del sujeto —yo puedo decir, yo puedo hacer, yo puedo contar y contarme, yo puedo atribuir(me) responsabilidades, yo puedo recordar, yo puedo prometer—. En suma, la fenomenología del sujeto capaz constituye la forma del reconocimiento de sí mismo (reconocerse a sí mismo) que da paso a su vez al reconocimiento del otro (reconocer al otro y ser reconocido por él).

Por su parte, el segundo elemento que establece esta conexión es que el tercer camino es la disputa o lucha por el reconocimiento mutuo enfrentado a la realidad del desconocimiento (Ricoeur, 2006, pp. 277-308). En este aspecto, pueden extraerse los siguientes corolarios. Es posible ubicar la afinidad entre los conceptos desconocimiento y olvido o invisibilización (aquí de nuevo el guiño a la categoría imagen), que refuerzan la idea de Ricoeur: si el reconocimiento es el pequeño milagro de la memoria, deducimos que el *desconocimiento* (no conocer, ignorar, no aceptar, no confiar) *es la gran desventura del olvido*. Pero aún más, el desconocimiento como gran desventura del olvido tiene unas incidencias en la fenomenología del sujeto capaz, en tanto sus modalidades son restringidas.

Ahora es posible enlazar estos principios a la imagen. Ya se señaló que para Ricoeur la memoria expresa el enigma de una imagen que se muestra como presencia de una cosa ausente; lo anterior se puede aplicar a lo audiovisual, dado que la imagen es huella y soporte de la memoria. Además, “filmarse y ser filmado, ver y ser visto, escuchar y ser escuchado en la pantalla son prácticas culturales a través de las cuales lo político se objetiva y se subjetiva” (Cristancho, 2018, p. 111), configurando regímenes audiovisuales. Es decir,

modos regulares que, por diversas prácticas sociales, culturales y políticas, se instauran como hegemónicas, sirviendo de patrón de las maneras de mirar(se) y ser mirado, de ver(se) y de ser visto, de sonorizar(se), escuchar(se) y ser escuchado, regímenes que a la vez posibilitan y configuran

también prácticas sociales y políticas, modos peculiares que las sociedades contemporáneas han tenido para ficcionalizar(se). (Cristancho, 2018, p. 101)

En tal sentido, puede afirmarse que los regímenes audiovisuales construyen memorias sociales, referentes identitarios y, por lo tanto, políticos; pero también, los usos sociales y políticos de la memoria van configurando regímenes audiovisuales (Cristancho, 2018, p. 111). Es propósito del presente trabajo mostrar cómo opera esto en las películas sobre Jorge Eliécer Gaitán.

Gaitán: su pensamiento y praxis en la pantalla

Yo podría dedicarme a una vida tranquila fácil,
en vez de esta vida áspera y ruda que llevo;
pero yo no me metí de capitán de las
inmensas multitudes que me siguen
para que a la hora de la derrota me demuestre inferior,
les vuelva la espalda, los deje a la vera del camino
para que los polizontes conservadores, los caciques
conservadores en los pueblos los acribillen, los persigan.
¡No!, ¡jamás!, ¡nunca! Yo estaré en pie con todo el pueblo
para que esos humildes no sean perseguidos.
Y si a eso lo llaman demagogia no me importa;
yo sé cuál es ese lenguaje de los oligarcas.
(Jorge Eliécer Gaitán, 1946)

María Valencia, nieta de Gaitán, realizó en 1998 y 2001 dos documentales sobre su abuelo como parte de una trilogía titulada *La profecía Gaitán* (El Universo, 2003): *¡Gaitán sí,*

otro no! y *9 de abril de 1948*³³; a la fecha la tercera película no se ha publicado. Tomando en cuenta lo planteado en la anterior sección, lo que está en juego en el análisis de estas dos películas es el reconocimiento de la vida y liderazgo de Gaitán como parte de la memoria colectiva colombiana; esto significa que la atestación de capacidades singulares y colectivas está implicada en las imágenes y recuerdos sobre Gaitán, las luchas por el reconocimiento y lo que dice esto de la formación política.

Por esta razón, este análisis se divide en tres partes: en la primera se establece un contexto general en el que se ubican las películas, tomando como referente un estudio anterior donde se pudieron identificar memorias y audiovisuales hegemónicas de Gaitán; en la segunda y la tercera nos ocuparemos de las películas desde dos ejes de análisis: por un lado, la memoria de Gaitán como sujeto político; por el otro, la memoria del tejido colectivo liderado por Gaitán.

33 Las dos películas utilizan las mismas estrategias audiovisuales y narrativas: con el formato documental, la directora se sirve del testimonio de personas de diversos sectores sociales (campesinos, trabajadores, amas de casa, académicos, entre otros), y de documentos de archivo filmico y sonoro. Ahora bien, la película *¡Gaitán sí, otro no!* (Valencia, 1998) se ocupa de presentar algunos de los rasgos más representativos de la vida, pensamiento y dirigencia política de Gaitán desde sus orígenes populares, el papel de su madre y de su padre, los procesos de formación en el colegio, la universidad y en el extranjero, su activismo político como congresista, fundador de la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR), miembro del partido Liberal, funcionario público y candidato a la presidencia de la república, y la marcada influencia de ideas liberales y socialistas. Por su parte, el film *9 de abril de 1948* (Valencia, 2001) se ocupa de rastrear lo sucedido en el marco del asesinato de Gaitán pero enfocando la mirada en sus seguidores, su proceso de organización e intento de toma del poder, las contradicciones internas, las posturas políticas de los liberales gaitanistas y del gobierno conservador de la época, el declive de dicho intento revolucionario en virtud de la hegemonía conservadora y la posición ambigua por parte de la dirigencia liberal, y la importancia que todo ello ha implicado en la vida política del país en el marco de la necesidad de mantener viva la memoria de estos procesos.

El régimen audiovisual sobre Gaitán

¿Qué tanto se hablaba de Gaitán a finales del siglo XX y comienzos del XXI? ¿Qué se decía de él? ¿Qué memoria y qué imágenes se evocaban y en qué sectores de la sociedad? En 1998 se contaban 50 años desde que había acontecido el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán; para la época, Colombia se encontraba en uno de sus momentos más complejos. A pesar de la promulgación de la constitución del 91, la apertura económica y otras políticas habían dado la puerta de entrada al neoliberalismo y ya mostraba sus nefastos efectos sobre la economía campesina y local (Leibovich y Caicedo, 1996; Nájar, 2006; Gómez y Sánchez, 2018; López, 2010). A la par, el conflicto armado había alcanzado sus niveles más densos y degradados por el auge del paramilitarismo y la expansión de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), y las diversas estrategias de guerra que los actores armados utilizaban, pasaban por alto el Derecho Internacional Humanitario (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

Para entonces la mirada colombiana estaba saturada de imágenes violentas desde los años 80, por el narcotráfico y su ingreso a todas las dimensiones de la vida nacional y al conflicto armado (Cristancho, 2014, 2018; Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013). En 1998 empezaron a funcionar los dos canales privados de televisión, con lo cual se le daba un fuerte golpe al debate público en favor de intereses de los sectores empresariales del país (López, 2014). Hablar de Gaitán en ese entonces era evocar un acontecimiento violento más, entre tantos acontecimientos de la guerra. De hecho, en un estudio anterior (Cristancho, 2016) se planteó la tesis de que la película *Roa* (Baíz, 2013), publicada 65 años después del asesinato de Gaitán, expresó la existencia de un régimen audiovisual sobre este líder político colombiano. En dicho trabajo se sostiene que se han difuminado o diluido las imágenes y las memorias colectivas sobre el pensamiento político de Gaitán, su capacidad de acción, convocatoria y movilización social (Cristancho, 2016); en suma, se trata de un régimen audiovisual que neutraliza

su memoria política mediante la construcción de imágenes que concentran en primer plano el Bogotazo y los desmanes perpetrados ese día, como tropos del origen idealizado de la violencia bipartidista.

A eso había quedado reducida la memoria de Gaitán en ese mar abundante de imágenes, unas veces violentas, otras veces superfluas, pero siempre insertas en una lógica mercantil. Una memoria y una audiovisualidad reducida a escombros y a recuerdo evanescente que echa al olvido a Gaitán como sujeto político y agente de la historia, y lo ubica como un muerto más en el mar de impunidad naturalizada en Colombia. Según la memoria y audiovisualidad hegemónica, Gaitán es un caído, un vencido por fuerzas oscuras y motivos no esclarecidos; a lo sumo, un sujeto cuyo asesinato desató desmanes tan graves que dejaron pérdidas económicas y miles de muertos; un sujeto cuyo asesinato, sin saberse las razones, sería el origen de la violencia endémica que padece el país desde entonces hasta hoy (A.A.V.V., 2007; Chaouch, 2009; Cristancho, 2016).

De este modo, cobra más relevancia estudiar las películas de Valencia para examinar las memorias desde la mirada testimonial de familiares y personas que estuvieron cerca de él. Se deduce entonces que, en este contexto de finales del siglo XX, estas producciones se configuran como una apuesta de resistencia frente a ese conjunto de imágenes y memorias evanescentes y tenues que habían quedado de Gaitán. Cada película tiene una temática particular: la primera se ocupa de reconstruir la trayectoria biográfica, familiar y política de Gaitán; la segunda se concentra en mostrar no solo lo que tradicionalmente se recuerda de lo que sucedió el 9 de abril, sino los procesos organizativos y de resistencia agenciados ese día y en días siguientes por los seguidores de Gaitán. Veremos entonces a continuación lo que implican esas memorias y audiovisualidades.

Gaitán como sujeto político

El título de la primer película de Valencia (1998) sitúa la figura de Gaitán en un lugar radicalmente distinto respecto a la memoria y audiovisualidad existente; que la obra inicie con imágenes y sonidos de arengas de millares de personas gritando a voz en cuello y de manera reiterada "¡Gaitán sí, otro no!" expresa la sensibilidad que un vencedor inspira: el lugar del elegido por los sectores populares, las masas (al menos por aquellas que están en dicha movilización), de manera directa, sin la mediación del sistema electoral. Expresa la capacidad de liderazgo de ese sujeto que había logrado en ese contexto, pero al mismo tiempo expresa que esas imágenes y esos sonidos están siendo recuperados del olvido para reposicionarlos en la memoria colectiva. Todo ello es reconocido de diversas maneras por los entrevistados:

[...] Gaitán: el único capaz de dirigir una manifestación de miles de miles de manifestantes sin que pronunciaran una sola palabra en toda la capital del país fue el doctor Gaitán, el indio ese que salió de abajo, (Valencia, 2001, 24:46. Testimonio de Otoniel Vives)

[...] naturalmente que a Gaitán tenían que llamarlo demagogo, populista, comunista y fascista, por la propaganda oficial de los partidos, porque es que no se puede olvidar que Gaitán le quitó el partido liberal a la aristocracia, se lo quitó; y la única manera de parar a Gaitán era matándolo. (Valencia, 2001, 25:54. Testimonio de Alfredo Molano).

¿Dónde estaba la fuerza de Gaitán o cómo se construye audiovisualmente en los documentales? En los documentales el poder de Gaitán se presenta múltiple y único; su fuerza vital para convocar multitudes devenía de su raíz popular, de su saber-poder inmanentes a su subjetividad. Los documentales muestran una erudición que se tradujo en saber social puesto al servicio de un proyecto político transformador. Se muestra, además, un sujeto capaz de convocar, con una lectura de mundo, de contexto y de territorio construidos a partir de la investigación y del trabajo de campo. Según las películas, Gaitán

recorrió pueblos y lugares para entender la realidad nacional y ganar fuerza de multitud. Sus propuestas y apuestas abrieron caminos y sembraron esperanzas.

La vida pública y política de Gaitán se expresa en imágenes de multitud. Audiovisualmente se reconoce que su proyecto político apostó por cambios que afectaban la macroestructura social y el poder de las élites. En esa dirección, el despliegue combativo y convocante de su proyecto removió estructuras: luchaba por la dignidad y por la justicia social; luchas teñidas de denuncia y reclamos sustentados en derecho que convocaron a la movilización social. ¡A la calle! era su grito agónico. La calle es el lugar del pueblo, el lugar de encuentro el escenario de construcción del poder popular; en este escenario, la voz potente de Gaitán, sentida, desgarrada, e impregnada de cambio, llama, convoca, anima. El grito “¡A la carga!” que se posiciona en las películas significa la calle, a la acción, a la movilización!, a hacerse oír!

En los documentales se enfatiza que Gaitán salió de las bases populares y logró, con esfuerzo propio y de su familia, formarse en los grandes centros educativos a nivel nacional e internacional. Es construido audiovisualmente con un magnetismo propio que configuró su mística y su carisma. Su voz, la tez morena y la textura de su cuerpo lo identificaban con las clases populares, con gente del pueblo. Lo retrataron, y él mismo lo promulgó, como un indígena que tenía toda la autoridad moral para exigir igualdad, respeto y dignidad para el pueblo. Podríamos decir que fue el tribuno del pueblo de los años 40.

Según las películas, Gaitán fue un erudito, tenía todo el conocimiento de las leyes, del tema agrario, del sistema y modelo capitalista con todas sus expresiones; esto puede corroborarse en sus múltiples publicaciones. En los filmes se muestra a Gaitán al servicio del pueblo y de la causa política que promulgó; tenía las palabras precisas para cada ocasión, la fluidez y la capacidad de convocar con un lenguaje simple, cotidiano y con profundo

sentido político. Con consignas como "el hambre no tiene color ni partido", movía conciencias:

Gente de todos los órdenes, conservadores y liberales: os están engañando las oligarquías, en pie vosotros los oprimidos y engañados de siempre, en pie vosotros los burlados [...] para esta batalla, en pie vosotros los que sabéis sentir y no tenéis la frialdad dolosa de los académicos. (Valencia, 2001, 19:32)

En los filmes se muestra y escucha su voz, la algarabía y aplausos que provocaba entre ríos de personas del común. En su campaña presidencial se registran las primeras y más grandes movilizaciones sociales de la época, con más de 50.000 personas. Como lo retrataron algunos de sus biógrafos y entrevistados de los dos documentales, Gaitán era un hombre indomable, capaz de mover masas.

Además de esto, se puede identificar en las películas que el objeto central de la lucha de Gaitán y de la movilización social fue contra la oligarquía y por la dignidad del pueblo. El poder está en el pueblo, y el Estado debe estar al servicio de las necesidades del pueblo. Con esta premisa convocó a la organización y movilización social. El objeto de lucha era claro y bien definido y se corresponde con lo sustantivo de la configuración de un movimiento social: identificar al adversario y las demandas sociales. Gaitán definió la oligarquía como "la concentración del poder total en un pequeño grupo que labora para sus propios intereses a espaldas del resto de la comunidad" (Valencia, 1998).

Las películas se esfuerzan por mostrar las comprensiones de Gaitán para romper el bipartidismo, esa marca indeleble en la que ser liberal o conservador era como un apellido. Procuró hacerle entender al pueblo que en Colombia se nacía signado a un partido y esta era una manera de controlar el poder; defendía la idea de que el país estaba partido en dos, pero no

entre liberales y conservadores, sino entre explotados (el pueblo) y explotadores (la oligarquía).

En los documentales, los reclamos de Gaitán se reconocen como llamados a la exigibilidad de los derechos humanos, sociales y económicos, al reconocimiento del otro, a no perder la dignidad. Gaitán tenía claro el sentido de las luchas sociales, supo desde ese entonces que la lucha era contra el poder económico, contra las minorías que ostentan el poder, que humillan y maltratan al pueblo; también sabía que reformar estas condiciones exigía rupturas radicales y estaba dispuesto a dar la lucha. En suma, los reclamos de Gaitán en defensa del pueblo, de la clase obrera, del campesinado, de la tierra para quienes la trabajaban se condensan así:

Reclamar que el hombre pueda gozar del fruto de su trabajo. Reclamar que al hombre por el hecho de ser hombre no se le trate como bestia. Que no basta asegurarle la subsistencia física, sino que es necesario facilitarle los medios de cultivar su espíritu. Pedir que los hombres mientras quieran y puedan trabajar no pueden ser sometidos a la miseria. Pedir que los hombres que dieron su salud y su vida al trabajo no tengan que morir sobre la tarima doliente de los hospitales. Pedir que mientras existan mujeres que acosadas por la necesidad tengan que oficiar en el tabernáculo pustuloso de la prostitución; y que mientras haya niños que arrojados a la inclusa hayan de ser luego los candidatos del presidio, no es humano que otros puedan hacer vida de dilapidación y de regalo [...]. Decir que es necesaria la lucha constante porque termine la carnicería de pueblo a pueblo. (Gaitán, 2017, pp.45-46)

Sus denuncias se dejan oír en las películas, como eco también de sus escritos; por ejemplo: “El ejército colombiano tiene la rodilla incada entre el oro yanqui y la altivez para dispararle a los hijos de Colombia” (Valencia, 1998, 23:22). O:

En Colombia hay dos países: el país político que piensa en sus empleos, en su mecánica y en su poder y el país nacional que piensa en su trabajo, en su salud, en su cultura, desaten-

didados por el país político. El país político tiene rutas distintas a las del país nacional. Tremendo dilema en la historia de un pueblo. (Gaitán, 1968, p. 423)

La distancia entre las élites y los sectores populares es causa y efecto de la distinción y división de clases, etnias y géneros. Sin embargo, la memoria colectiva es fundamentalmente memoria popular; en efecto, popular porque es el pueblo y son las masas, la mayoría de la sociedad con respecto a las élites. Otro asunto distinto es que, por gozar del privilegio de mayor visibilidad, en el lenguaje político se diga y se acepte que los sectores subalternos son las minorías. Además, esto se debe también a que las élites pretenden moldear, a través del liderazgo moral y político, dicha memoria (Mouffe, 1991); lo que cuenta es que ese moldeo configura la distancia y la distinción, porque se basa en la invalidación de la memoria popular *in estricto sensu*, pero, al tiempo, en la necesidad de que las masas no se vean a sí mismas directamente, sino mediadas por la forma de ver el mundo que les enseñan las élites.

Sin embargo, lo anterior no es totalmente posible; al menos en la primera película de Valencia (1998) se presenta un lugar de enunciación fundamental de las personas del común. Por ejemplo, el uso de una canción llanera con la que se inicia la película relata hechos de Gaitán, lo cual da cuenta de dos cosas: por un lado, de los alcances de la memoria de Gaitán en regiones tan diversas de Colombia; por el otro, la reivindicación de una expresión cultural radicalmente campesina de los llanos.

Otro ejemplo se encuentra en seguida, cuando algunas fotos de Gaitán jugando tejo confluyen con una escena de la película en la que algunas personas juegan tejo en el barrio La Perseverancia de Bogotá, conversando sobre la memoria de Gaitán. El sonido directo y las imágenes casuales de la gente del barrio se enlazan con la cotidianidad con la que fue retratado Gaitán en su momento, en una escena parecida. Los atuendos "cachacos", que pretendían ser la cotidianidad de la época de Gaitán, contrastan con las ruanas, los sombreros, los jeans y otras prendas de

vestir de las personas que cuentan cómo jugaba Gaitán, cómo agarraba el tejo o cómo lo lanzaba. Esta alusión a lo popular es triple: primero, porque se ubica la cámara en un barrio popular tradicional de Bogotá, en el que Gaitán y las organizaciones en torno a él fueron permanentes; segundo, por el juego de tejo cuyas raíces indígenas permanecen principalmente en los sectores populares y que no por ello Gaitán dejó de practicar; el tercero, porque son las personas del común las que conversan sobre él con cierta familiaridad en medio de la tomata de cerveza y del juego de tejo.

Es preciso aclarar que lo popular no queda folclorizado, lo cual es un riesgo que se corre cuando se apela a Gaitán. Esto no es así, en primer término, por el hecho de que son las personas de los sectores populares las que, en igualdad de condición que su hija Gloria Gaitán, académicos e intelectuales, dan su testimonio sobre lo que recuerdan de él; María Valencia no tienen ningún problema en colocar los nombres de los entrevistados y, a renglón seguido, su ocupación: en igualdad de condición aparece la palabra “profesor”, la palabra “carpintero” o “campesino”. En segundo término, porque a través de detalles visuales y sonoros como los ya mencionados se reivindica ese lugar. Se destaca además lo popular como masa, entendida no en sentido despectivo como una aglomeración de sujetos enajenados que no piensan, sino como multitud organizada, como movimiento colectivo en torno a una causa determinada. La recuperación de archivo filmico permite a Valencia mostrar imágenes de Gaitán en la plaza pública junto a millares de personas, muchas de las cuales ostentan pancartas que aluden a procesos organizativos (Movimiento Gaitanista de Cúcuta, Partido liberal de Santander, etc.).

Entonces la gente del común, lo popular, es construida audiovisualmente como sujeto político con una sensibilidad en torno a Gaitán. Además de esto, esta primera película reivindica a Gaitán como un sujeto político radicalmente activo cuyas capacidades se vieron fortalecidas, pese a su origen popular, gracias a la formación académica provista por

su padre y especialmente su madre³⁴, luego por su recorrido universitario y por la posibilidad que tuvo de hacer su doctorado en Derecho en Italia.

De igual modo, Valencia apela a lo popular de otras formas: no solo señala testimonios que enfatizan en la apariencia física de Gaitán ("indio, negro, bajito"), sino también al hecho de que su matrimonio con Amparo Jaramillo no fue bien visto por la aristocracia medellinense; esto es contrastado con la admiración de Jaramillo hacia Gaitán, y el beneplácito de los sectores populares de la capital antioqueña.

Valencia aprovecha el abundante acervo de archivo para hacer relevante de manera visual y sonora la forma como Gaitán va acumulando y posicionando su capacidad para agenciar y dirigir una movilización política multitudinaria. Aunque se muestra su paso por el Congreso como Representante a la Cámara, e incluso como parte de la institucionalidad, destacando algunos de sus logros como Alcalde de Bogotá y como Ministro de Educación y de Trabajo, es claro que el punto de arranque de su liderazgo político es ubicado con su denuncia sobre la masacre de las bananeras, acontecimiento que es explorado con imágenes de archivo y voces testimoniales sobre el asunto.

Así, Valencia va construyendo una mirada concentrada en el pensamiento y la praxis política de Gaitán y a lo que dice sobre la sociedad misma, sobre su situación y sobre la necesidad de su lucha. Esto se expresa intercalando los testimonios con imágenes cinematográficas de los hermanos Acevedo y el registro sonoro que se conserva de algunos de sus discursos: "Nosotros tenemos un sentido humano, distinto, diverso de estas cosas; nosotros no decimos que el hombre debe ser esclavo de la economía; decimos que la economía debe estar al servicio del hombre" (Valencia, 1998, 23:34); se escuchan aplausos.

34 Así lo resalta Valencia por medio de uno de sus testimoniados: "Yo le digo una cosa: para mí el triunfo de Gaitán se lo debe a la mamá, porque ella, inmensa, inmensa" (Valencia, 1998, 8:03).

O, “Los hombres colombianos no podemos ser tratados con ese irrespeto; es nuestra dignidad que está por encima de los partidos [...] porque donde no hay dignidad de hombres todo lo demás está perdido” (24:24).

Como puede leerse, entre los elementos clave del pensamiento de Gaitán, Valencia destaca como tesis fundamental que la dignidad popular debe estar por encima de las pretensiones de los partidos políticos o del sistema económico; también se destaca como praxis la capacidad de unir a todos los sectores populares, sin distinción de partido, en una lucha política contra la oligarquía:

Aquí hay una fuerza de futuro donde miran los ojos de conservadores y liberales, no hacia un socialismo o un comunismo pero sí hacia una justicia, a un llanto de justicia; yo no creo que seáis inferiores, entonces yo os digo aquí a vosotros en Bogotá y a la gente en todo Colombia: no hay sino una solución: a las calles permanentemente si es que en verdad tenéis la potencia de lucha para dar la batalla. (27:16)

En este punto es preciso mencionar que el documental, a través de sus entrevistados, da a entender que Gaitán fue un socialista demócrata: socialista, porque desde su tesis de grado que defendió en 1924 ya había identificado que

los intereses de la clase pudiente y los de la clase proletaria están en abierta pugna hay una inevitable lucha de clases que los utopistas desconocen. [...] como las clases pudientes se sostienen a virtud de la fuerza, es menester enfrentar la fuerza a la fuerza. [...] Sólo por la fuerza lograron los trabajadores imponer la equidad social. Y cuando hablamos de fuerza queremos precisar el concepto. [...] No nos referimos a esa fuerza de la asonada y del guijarro, de la tropelía brutal e inconsciente, a esta fuerza que es la debilidad en su forma más inepta. Nos referimos a la fuerza organizada y consciente, a la fuerza que deben emplear las clases oprimidas uniendo sus intereses y personas para contener los avances procelosos del gran capitalismo. Y esto en la lucha política, en el sindicato, en todas las actividades sociales. (Gaitán, 2017, pp. 170-171).

Así, el socialista Gaitán buscaba llenar un vacío que más adelante le llevaría a precisar la cuestión de la lucha de clases; en efecto, cuando propuso la construcción de su movimiento Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR), señaló:

No he hablado exactamente de la lucha de clases, sino de una lucha de intereses, porque estoy hablando para Colombia. Y en verdad la propia lucha de clases en nuestro país aún no existe. Y no existe porque para ello es indispensable un factor: la conciencia. Los poseedores tienen conciencia entre nosotros, pero los desposeídos no la tienen. No basta la conciencia personal de ser explotado para que se pueda hablar de conciencia de clase. Este es un fenómeno de solidaridad colectiva, es un factor psicológico, nacido de una realidad objetiva, que entre nosotros tardará todavía en presentarse. (Gaitán (s.f. [1933], p. 11)

Sin embargo, Gaitán también se mantuvo en la tradición liberal por su fracaso con la UNIR y porque creía en las vías democráticas de lucha. El documental deja ver implícitamente que la estrategia política de Gaitán estuvo compuesta al menos por dos elementos: por la oratoria o el discurso y por la movilización masiva. Gracias a ello, la toma del poder se lograría gracias a la unidad de los sectores populares, sin distinción de partido, en una lucha política contra la oligarquía³⁵ o, en términos marxistas, en la abierta lucha de clases entre el proletariado y la burguesía que se hace posible gracias a la conciencia de clase.

En este sentido, la memoria y la audiovisualidad que recupera el documental es la de Gaitán como sujeto político, es decir, un sujeto capaz y empoderado, no solo sobre sí mismo sino sobre el mundo social; se trata de un intelectual orgánico de

35 Voz en off de Gaitán: "La diferencia entre los partidos se reduce a que en unas ocasiones hay una pequeña oligarquía que se llama liberal que da los negocios los honores y los contratos, y hay otras veces otra pequeña oligarquía conservadora cuya diferencia es la de dar los contratos conservadores para que lo reciban los oligarcas liberales" (Valencia, 2001, 18:10).

los sectores populares que no solo teoriza su realidad, sino que ejerce liderazgo y se mantiene a la vanguardia motivando a la organización de las masas populares. A diferencia del régimen audiovisual ya existente, que había difuminado la personalidad política de Gaitán, este filme la restituye, sin que por ello se niegue o invisibilicen los rasgos personales y el ámbito privado y familiar de Gaitán. Muy al contrario, el filme ubica estos aspectos subordinados o articulados a su rol político y público; evidentemente por su aspecto elegíaco, el documental no muestra en ningún momento rasgos críticos o negativos de su personalidad.

Ahora bien, una de las críticas que siempre recibió Gaitán fue la de ser demagógico, crítica que se ha extendido hoy en referencia a movimientos análogos en los que la figura del líder concentra la mayor parte de las atenciones y difumina la acción política en el personalismo; el régimen memorialístico de Gaitán incluye fuertemente este componente. En este sentido, vale la pena preguntarse si los documentales objeto de estudio logran problematizar este lugar común. Esto nos ocupará a continuación.

La subjetivación política de las masas populares

Son muchas las estrategias y consignas que utilizó Gaitán para convocar, denunciar y animar la movilización social, acciones colectivas fundamentadas y sostenidas en un programa y una plataforma política (Cfr. Gaitán, J: s.f. [1933], 1945, 1990a, 1990b, 1917). Al historiarlas y traerlas al presente se busca reconocer la vigencia de estas y activar las lecciones aprendidas del proyecto político con mayor potencia del siglo XX, el cual cuenta con total vigencia en el presente siglo.

Varios estudios se han realizado acerca de la oratoria y los recursos lingüísticos de Gaitán (Braun, 2008) (López, 2016). En la oratoria de Gaitán se reconocen dos saberes: saber emocionar y saber social. Saber emocionar: conmover, mover, fue una de

las técnicas de la oratoria de Gaitán; con su fuerza y vehemencia tenía la capacidad de mover emociones, de mover masas y de conmoverlas. Él mismo decía:

Gaitán reconocía con orgullo que la oratoria pública era algo natural para él. Pronunciaba fácilmente ocho o diez discursos diarios. No tenía por qué pensar en su próxima intervención, como si se tratara de un editorial de un periódico. En toda su carrera de orador, sólo escribió cinco discursos. Tenía confianza en que podría improvisar. Tampoco planeaba sus gestos. Todo lo contrario. 'Cuando estoy frente al pueblo me transformo fundamentalmente. Siento una emoción inexpresable, una embriaguez sin límites'. Su oratoria se basaba en la emoción [...]. Sin un texto preparado, era libre de cambiar las palabras y de entregarse a su pasión, compartir el ánimo con la multitud y entrar en un diálogo espontáneo con ella. No sólo era la confianza lo que le permitía dirigirse a un auditorio sin un texto escrito. Sentía que representaba al pueblo y que su personalidad y su ideología correspondían y armonizaban con las de sus oyentes. Decía ser 'el más hondo intérprete' del pueblo. Nada podía salirle mal. (Braun, 2008, p. 170)

Saber social: Gaitán lograba animar y mover masas, provocar la movilización social. La vehemencia de sus discursos, teñidos siempre de realidad y de datos certeros, hacía que sonara convincente, documentado y consistente. Lograba compartir su ánimo y la pasión con la multitud, provocar diálogos y reacciones espontáneas; por eso sus movilizaciones se expresan con la metáfora de *ríos humanos*. Sus gritos de combate contra la corrupción eran gritos de batalla: "Por la restauración moral y democrática de la República, ¡a la carga!" (Gaitán, 1945, p. 1).

La potencia de su voz fue otro recurso comunicativo fundamental. Gaitán denunciaba la violencia y las injusticias en un tono desgarrador que calaba. Sus discursos en el Teatro Municipal resonaban, se quedaban en el ambiente y calaba los huesos, impregnaba y animaba. Así narró Gabriel García Márquez (2004) una sesión de discurso:

Gaitán empezó a subir la voz, a regodearse palabra por palabra, frase por frase, en un prodigio de retórica efectista y certera. La atención del público aumentaba al compás de su voz, hasta una explosión final que estalló en el ámbito de la ciudad y retumbó por la radio en los rincones más remotos del país. (p. 14)

Tal como se expresa en el texto de Gaitán (1945), el discurso-programa tiene como apuesta consolidar un movimiento social afirmativo que rompa con la indiferencia que una al pueblo y se sostenga en el pueblo. Para ello convocó a la oposición a la movilización, a la desobediencia civil, a la reclamación de acciones justas, al equilibrio, al buen funcionamiento del Estado, al ejercicio claro de la rama del poder público sin influencias, sin politiquería y sin malos manejos. Decía: “la justicia sigue confinada en sucios recintos, que le roban todo respeto a la grandeza de su cometido y sus servidores carecen de instrumentos de trabajo y de seguridad en el porvenir” (p. 16).

Los documentales narran las grandes movilizaciones que convocó Gaitán, entre ellas la marcha del silencio, reconocida históricamente, donde abonó el terreno para postular su nombre como candidato a la Presidencia de la República. Así evoca García Márquez la marcha del silencio:

El 7 de febrero de 1948 hizo Gaitán el primer acto político al que asistí en mi vida: Un desfile del duelo por las incontables víctimas de la violencia oficial en el país, con más de setenta mil mujeres y hombres del luto cerrado, Con la bandera roja del partido y las banderas negras del duelo liberal. Su consigna era una sola: silencio absoluto. Y se cumplió con un dramatismo inconcebible, hasta en los balcones de residencias y oficinas que nos habían visto pasar en las once cuadras atiborradas de la avenida principal [...] así fue la marcha del silencio la más emocionante de cuantas se han hecho en Colombia. (García, 2004, pp. 15-16)

En los documentales esto se expresa de diversas maneras. Se ha mencionado que el primer documental de Valencia (1998) procura mostrar los procesos de movilización de las

organizaciones liberales gaitanistas a través de las imágenes de archivo que muestran las masas disciplinadas en torno a su líder, así como con pancartas que aluden a colectivos de diversos lugares del país.

Habría que agregar que en este primer documental Valencia ejemplifica la capacidad de liderazgo de Gaitán en el hecho de que logra arrebatarse a las élites el partido liberal, pese a que no consigue la presidencia. Valencia se refiere a dos hitos fundamentales: el primero consiste en que, pese a que la oligarquía liberal ha designado como candidato a Gabriel Turbay, las masas populares asumen como líder a Gaitán; el documental omite que Gaitán quedó en tercer lugar en la contienda, superado por el candidato oficial del partido (Noriega, 1994). Más bien, recrea la manera como consigue el objetivo de arrebatarse el partido liberal a las élites, asunto que se materializa cuando se le proclama jefe único del partido en 1947, y su liderazgo en la marcha de las antorchas, entre otros episodios.

Será sobre todo en el segundo documental que Valencia (2001) se interesa por escudriñar el accionar político de los liberales gaitanistas; en efecto, su temática asume como punto de partida el asesinato y la manera como la gente reacciona a partir de su frustración, esa mezcla de rabia y de tristeza por el objeto perdido. Aquí su estrategia es diferente de otras producciones audiovisuales: si bien toma como punto de partida el asesinato y la furia de la gente contra Juan Roa Sierra, el uso de testimonios y de imágenes de archivo le sirve a Valencia para enlazar causalmente la actividad política de Gaitán con la importancia adquirida para las masas. Gracias a esto, el Bogotazo se expresa con un cariz profundamente político, entendido en tres fases del movimiento colectivo: el primero, el de la rabia radical; el segundo, el de la voluntad revolucionaria; el tercero, el de la dilución de la revolución.

En efecto, la memoria y la audiovisualidad hegemónica han configurado la idea de que las masas desordenadas e

ignorantes se lanzaron a las calles para dedicarse al saqueo y a la destrucción de la ciudad, violencia y barbarie, que luego se extendió a los sectores rurales enfrentando sectariamente a liberales y a conservadores. El segundo documental, en cambio, muestra los procesos organizativos de los liberales gaitanistas que, de manera prácticamente espontánea, buscaban tomarse el poder. Los testimonios muestran cómo en algunos municipios las bases gaitanistas establecieron gobiernos revolucionarios, y en Bogotá, gracias a la toma de las emisoras y de armamento, el objetivo era tomarse el poder central; la voluntad revolucionaria sería minada, según el documental, porque el ejército, aunque tenía simpatizantes gaitanistas, se alineó con el gobierno y desmontó paulatinamente ese proceso.

El documental enfatiza en que la dilución de la revolución no se debió a la despolitización o a la falta de organización del pueblo (esto queda fuera de campo), sino a dos factores exógenos al pueblo: por un lado, la dirigencia liberal oligárquica traicionó a Gaitán y se mantuvo alineada al gobierno de Ospina. Diagnosticó Gloria Gaitán:

Mi papá tenía toda la razón: tenía que unir al partido liberal; pero estaba equivocado porque, muerto él, esos manzanillos fueron los que se tomaron la dirección del partido liberal, la orientación; comenzaron a explotar el nombre de Gaitán y se aprovecharon de toda esa lucha y de toda esa mística para traicionarlo. (Valencia, 2001, 53:14)

Por otro lado, hubo falta de apoyo militar ya que, de acuerdo con algunos testimonios, el general que podría haberse sumado a la revolución fue asesinado en misteriosas circunstancias y mantuvo alineado al ejército; además, se incentivó el saqueo para que el pueblo se distrajera de su propósito revolucionario.

En este sentido, el segundo documental, si bien logra mostrar los procesos de subjetivación política de las masas populares, distanciándose así del lugar común de que las masas seguían pasiva e ingenuamente al líder, no logra poner en cuestión

el personalismo de Gaitán ni los procesos organizativos que gestó con la dirigencia del partido ni con las bases sociales. De igual manera no se logra cuestionar el aparataje institucional colombiano que, si bien da la ilusión de que la presidencia concentra un fuerte poder, no da importancia a las bases populares en el Congreso de la República, sin las cuales es imposible proponer un gobierno alternativo; esto lo han tenido claro las élites durante toda la vida republicana, pese a sus desarticulaciones y luchas internas.

Conclusiones y perspectivas

Sin duda, el móvil regulador del proyecto político de Gaitán fue su denuncia a la economía del mercado que marca la desigualdad social, el rechazo al pensamiento único y la imposición de normas foráneas, asuntos que siguen vigentes y se han agudizado con el modelo neoliberal.

La estrategia político-gubernamental que terminó con la muerte de Gaitán fue y sigue vigente: *dispersar el poder del pueblo*. Con la muerte de Gaitán se esfumó una posibilidad de instaurar un cambio social en el país: si bien el proyecto político y la plataforma eran sólidos, el poder y la esperanza estaban en un solo hombre; no se construyó lo común, el sujeto colectivo no estaba articulado (Zemelman, 1998; Martínez, 2011). Con su muerte, la masa se dispersó, dado que la fuerza y la potencia para sostener el proyecto político iniciado no estaba consolidada; el tejido social y la conexión intergeneracional se difuminó por medio de amenazas y el miedo se impuso. Se desvaneció también la posibilidad de construir otro país; en palabras de García Márquez, se esfumó "todo un sueño de cambio social de fondo" (2004, p.49). Hoy todavía el miedo nos acobarda, no hay potencia, el poder de las élites se confabula y se usa para destruir sueños y proyectos políticos limítrofes, emergentes, en tanto superen los límites actuales.

La energía, el saber-poder y la estrategia política de Gaitán afirmaron las semillas del inconformismo. Los documentales permiten activar la memoria para reconocer que en la primera década del siglo XX asistimos al reconocimiento de la potencia de un hombre-pueblo, la cual se dispersó con su asesinato y con él la memoria del proyecto político más potente de la historia de Colombia. Este es el correlato de las movilizaciones sociales de comienzos, mediados y finales del siglo XX, y también de las décadas del presente siglo. El uso de la fuerza pública y los asesinatos de líderes sociales sigue imperando, sigue vigente y se utiliza en el presente.

*¿Qué nos queda? ¿Qué puede hacer la educación? Son preguntas difíciles porque los desafíos son amplios, atraviesan la historia de Colombia y la memoria de Gaitán. En el *Manifiesto del Unirismo*, Gaitán (1990a) tenía clara la necesidad de formar la conciencia política del pueblo, su formación política más allá de la conciencia de clase. Este proyecto sigue inconcluso; se requiere conocer la historia, formar al sujeto político individual y colectivo con una comprensión real y radical del contexto social para actuar, formar lo común, construir el proyecto político deseado y posible. Esta es una tarea de ayer y de hoy. En ello estamos comprometidos. Por eso: ¡a la calle un grito vigente y convocante!*

Siguiendo lo sugerido por Benjamín (2005) la irrupción de estas imágenes de Gaitán nos permite una conexión no historicista con el pasado, que al mismo tiempo cuestione el mito del progreso y permita recuperar la memoria de los vencidos, aquellos que se ha pretendido sepultar en el olvido; al fin y al cabo, Gaitán buscó darle un espacio político al pueblo y en cierto modo lo consiguió. Sin duda puede considerarse que “el gaitanismo fue la expresión de inconformidades sociales, culturales y políticas más profundo en la historia de Colombia” (Fischer, Braun, Pecaut y Morera, 2018, p. 234).

Aunque algunos trabajos corren el riesgo de trivializar lo que fue Gaitán, no cabe duda de que se hace necesario retomar

el estudio de sus obras y continuar líneas abiertas como los estudios de Luis Emiro Valencia (1998) y Horacio Gómez (1998) que tratan de escudriñar en su pensamiento los fundamentos de su praxis y, sobre todo, el reconocimiento como sujeto político y líder que marcó profundamente la historia del país y que contribuiría para pensar la formación política.

Referencias

- A.A.V.V. (2007). *El Saqueo de una Ilusión. El 9 de abril: 50 años después*. Revista Número Ediciones.
- Apple, M. W. (2003). Argumentando contra el neoliberalismo y el neoconservadurismo: luchas por una democracia crítica en educación. *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales* (7), 83-128.
- Benjamín, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Braun, H., Acevedo, R., y Arias, R. (2008). La oratoria de Jorge Eliécer Gaitán. *Revista de estudios sociales* (44), 207-211. <http://dx.doi.org/10.7440/res44.2012.19>
- Braun, H. (2008). *Mataron a Gaitán*. Editorial Aguilar.
- Cárdenas, Y. (2018). *Experiencias de infancia Niños, memorias y subjetividades (Colombia, 1930-1950)*. Universidad Pedagógica Nacional; La Carreta Editores.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Chaouch, M. T. (2009). La presencia de una ausencia: Jorge Eliécer Gaitán y las desventuras del populismo en Colombia. Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 11(22), 251-262.
- Chaparro, H. (2006). Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria. *Revista de Estudios Sociales* (25), 33-37.
- Chavance, J; De Simone, M. (productores); Valencia, M. (Dir.). (2001). *9 de abril de 1948*. [Película]. Colombia; Francia: Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán – Colparticipar; Gobernación de Cundinamarca de Colombia; Ministerio de Cultura de Colombia (Colombia); Cityzen Televisión; Congo Films; Centro Nacional de Cinematografía de Francia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-Q66CuGQ>

- Concha, A. (2014). *Historia social del cine en Colombia* (Tomo I). Siglo del Hombre Editores.
- Corbalán, A. (Comp.). (2014). *La cultura al poder. Brasil, México, Colombia, Argentina*. Biblos.
- Correa, J. (2010). Revoluciones en todos los formatos. *Cinemas d'Amérique latine* (18), 49-52.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX*. CENDEAC.
- Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 9(2), 45-66. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc>.
- Cristancho, J. (2016). Recuerdos y suturas en Colombia: regímenes de audiovisualidad sobre Jorge Eliécer Gaitán. *Cinemas d'Amérique latine* (24), 116-123.
- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional; La Carreta editores.
- Cruz, I. (2003). Marta Rodríguez y Jorge Silva. En P. Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 206-213). Cátedra.
- Cuaderno de Cine Colombiano. (2012a). Cine y vídeo indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento, 17A. Cinemateca Distrital; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes; Ministerio de Cultura.
- Cuaderno de Cine Colombiano. (2012b). *Cine y vídeo indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, 17B. Cinemateca Distrital; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes; Ministerio de Cultura.
- El Universo. (2003). La historia de Jorge Eliécer Gaitán en los documentales de su nieta. *Diario El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2003/05/07/0001/260/D92210BA93DC458DA7F40A04E5664716.html>
- Fischer, T., Braun, H., Pecaut, D. y Morera, E. (2018). El populismo interrumpido. 70° aniversario de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. *Iberoamericana* 18(68), 229-250.
- Gaitán, J. (1990a). *El manifiesto del Unirismo*. Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán.

- Gaitán, J. (1990b). *La plataforma de Colón*. Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán.
- Gaitán, J. (2017). *Las ideas socialistas en Colombia*. FARC ediciones.
- Gaitán, J. (s.f.). *El manifiesto del Unirismo*. https://img1.wsimg.com/blobby/go/0f4e64c7-d3ec-4ed4-a62a-85f109f7f27a/downloads/1bt5gkl8v_910100.pdf (Trabajo original publicado en 1933)
- Gaitán, J. (1945). *Discurso-programa*. https://img1.wsimg.com/blobby/go/0f4e64c7-d3ec-4ed4-a62a-85f109f7f27a/downloads/1bqmpi5vr_370732.pdf
- Galindo, J. (2008). *Benjamín Herrera. Jorge Eliécer Gaitán. Grandes Caudillos liberales gestores de la Universidad Libre*. Universidad Libre de Colombia.
- García, G. (2004). *El 9 de abril: vivir para contarla*. Alcaldía Mayor; Secretaría de Educación de Bogotá.
- García, J. (2002). La escultura de lo fluido. Literatura colombiana en el cine. *Cuadernos de Literatura* 8(15), 133-137.
- Gómez, H. (1991). *Jorge Eliécer Gaitán y las conquistas sociales en Colombia*. Publicaciones Central.
- Gómez, P. N., Sánchez, D. C. (2018). *Efectos de la apertura económica en la producción de papa durante el periodo 1990 -2010 en el departamento de Cundinamarca*. [Trabajo de Grado]. Universidad de la Salle. <https://ciencia.lasalle.edu.co/economia/568>
- González, S. (1997). *El Saqueo de una Ilusión. El 9 de abril: 50 años después*. Número Ediciones.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula rasa* (10), 13-48.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Henoa, J. (1986). *Uribe Uribe y Gaitán Caudillos del pueblo*. Editorial Bedout.
- Herrera, M. y Díaz, C. (Comp.). (2001). *Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Herrera, M., Ortega, P., Cristancho, J. y Olaya, V. (2013). *Memoria y formación: configuraciones de la subjetividad en ecologías violentas*. Universidad Pedagógica Nacional.

- Herrera, M., Pinilla, A., Infante, R. y Díaz, C. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia: proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Herrera, M., Pinilla, A., y Suaza, L. (2003). *La identidad nacional en los textos escolares de ciencias sociales: Colombia: 1900-1950*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Jaramillo, A. (2006). *Nación y Melancolía. Narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. IDCT.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Legoux, S.; Martínez, E.; Saunois, I. (productoras); Valencia, M. (Dir.). (1998). *¡Gaitán sí, otro no!* [Película]. Colombia; Francia: Ministerio de Cultura de Colombia; Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán - Colparticipar; Io Production; Images Plus; Centro Nacional De Cinematografía De Francia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FIE84GW-aBk>
- Leibovich, J., Caicedo, E. (1996). Apertura e inflación en la economía colombiana, 1990-1995. *Revista Desarrollo y Sociedad* (36), 5-46. <https://doi.org/10.13043/dys.36-37.1>
- López, F. (2014). *Las ficciones del poder: patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. IEPRI: Debate.
- López, J. (2016). *El laboratorio de lo social: configuración, transformaciones y aplicaciones de una ciencia de la sociedad en Jorge Eliécer Gaitán, 1920-1946*. [Monografía]. Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario.
- López, L. (2010). Transformación productiva de la industria en Colombia y sus regiones después de la apertura económica. *Cuadernos de Economía* 29(53), 239-286.
- Martínez, M. (2011). *Cartografía de las Movilizaciones por la Educación en Colombia 1998-2007*. Magisterio.
- Martínez, M., Calvo, G., Martínez-Boom, A., Soler, C., Prada, M. (2015). *Pensar la formación de maestros hoy: una propuesta desde la experiencia pedagógica*. Universidad Pedagógica Nacional; Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo. IDEP., Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En H. Suárez (Ed.), *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (pp. 167-227). Foro Nacional por Colombia.

- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós.
- Nájar, A. I. (2006). Apertura económica en Colombia y el sector externo (1990 -2004). *Revista Apuntes del CENES* 26(41), 85-106. <http://dx.doi.org/10.19053/issn.0120-3053>; <https://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/1365>
- Nora, P. (2001). *The Tidal Wave of Memory*. Project Syndicate. <http://www.project-syndicate.org/commentary/nora1/English>
- Noriega, C. (1994). *Las elecciones en Colombia: Siglo XX*. Credencial. Historia, 50. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-50/las-elecciones-en-colombia-siglo-xx>
- Olaya, V. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9(2), 89-106.
- Orjuela, L. (Comp.). (2008). *Gaitán o la rebelión de los olvidados*. Universidad Libre.
- Ortega, P., Merchán, J. y Vélez, G. V. (2014). Enseñanza de la historia reciente y pedagogía de la memoria: emergencias de un debate necesario. *Pedagogía y saberes* (40), 59-70.
- Osorio, J. (1998). *Gaitán, vida, muerte y permanente presencia*. El Áncora Editores.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano. 1990-2009*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Peña, N. y Cristancho, J. (2017). La enseñanza de la historia y la construcción de subjetividad política de niños y niñas de educación básica primaria. *Perfiles educativos* 39(157), 123-139.
- Pérez, L. C. (1954). *El pensamiento filosófico de Jorge Eliécer Gaitán*. Editorial Los Andes.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos de reconocimiento. Tres estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, P. A., y Gómez, D. O. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano* (Vol. 1). Ministerio de Cultura.

- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual* (21), 64-79.
- Rueda, R. (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Nómadas* (28), 8-20.
- Skar, A. D. (2007). El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María llena eres de gracia. *Alpha (Osorno)* (25), 115-131.
- Soler, C., Martínez, M. y Peña, F. (2018). *Educación para la justicia social. Rutas y herramientas pedagógicas*. Universidad Pedagógica Nacional; Editorial Magisterio.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle.
- Suárez, J. (2009). El cine colombiano: ¿es posible otra mirada? A modo de introducción. *Revista de estudios colombianos* (33), 4-6.
- Updegraff, R. (2013). *Gaitán, "el alcalde del pueblo" la administración de Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá, 1936-1937*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Valencia, L. E. (prólogo de Hernández, G.). (1998). *El pensamiento económico en Jorge Eliécer Gaitán*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Valencia, L. E. (1998). *El pensamiento económico en Jorge Eliécer Gaitán*. Universidad Nacional de Colombia.
- Villegas, A. y Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974-2015. *HISTOReLo. Revista de historia regional y local* 9(18), 344-382.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península.
- Zalamea, A. (1999). *Gaitán autobiografía de un pueblo*. Zalamea Fajardo Editores.
- Zemelman, H. (1998). *Sujeto: existencia y potencia*. Anthropos; CRIM.



**Esta edición se imprimió en el
mes de mayo de 2022, en Búhos
Editores Ltda., con una edición
de 200 ejemplares.**

Colección de Investigación UPTC N.º 253

El presente libro resultado de investigación, tiene como propósito ahondar en la discusión sobre las formas de resistencia social vinculadas con producciones visuales y audiovisuales, indagando los mecanismos y discursos que en la relación arte, sociedad, grupos hegemónicos terminan configurando procesos de resistencia y oposición al poder constituido por parte de los segundos. Buscando establecer las líneas finas o inteligibles que desde un aspecto tan fundamental para la sociedad como las expresiones artísticas van configurando y articulando discursos de resistencia, discursos que luego permiten integrar procesos colectivos, comunitarios y políticos de contrahegemonía.



Uptc®

Universidad Pedagógica y
Tecnológica de Colombia

ACREDITACIÓN INSTITUCIONAL
DE ALTA CALIDAD
MULTICAMPUS

RESOLUCIÓN 023655 DE 2021 MEN /6 AÑOS



Vicerrectoría
de Investigación y Extensión



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIONES



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIONES

ΦGIFSE

Investigación e Innovación



9 789586 606547