

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

*Nelson Orlando Vargas Montañez*¹⁵
*Nathalia Ximena Reyes Coy*¹⁶

*“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 irrepitable, 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.